

Blickumkehr: Differenzikonographie im Kalten Krieg

1. Einleitung

Das 20. Jahrhundert war ein Jahrhundert der Bilder. Politische Kommunikation bediente sich vorzugsweise audiovisueller Medien. Diese Einsicht ist weder neu noch originell. Doch birgt sie sowohl für den Gegenstand der (Politik-)Geschichtsschreibung als auch für ihre Methode Konsequenzen. Politische Akteure wie Parteien oder Regierungen kommunizierten mit den Wählern in immer größerem Ausmaß über visuelle Botschaften. Bilder übersprangen sehr viel leichter sprachliche Grenzen in mehrsprachigen Gesellschaften, konfessionelle Grenzen in mehrkonfessionellen Gesellschaften und sogar soziale Gegensätze. Bilder wirkten sofort, sie appellierten an ein Bildgedächtnis und spielten mit starken Emotionen. Die Fotografie vermittelte den Eindruck des Unmittelbaren und des Authentischen. Sie entfaltete eine enorme politische Wirkung. Das galt nach 1945 noch stärker von den bewegten Bildern in den Wochenschauen und Nachrichtensendungen. Politische Bilder fanden sich an Orten, an denen man sie nicht vermutete. Noch das harmlose Familienidyll in den Spielfilmen der NS-Zeit hatte in visueller Kodierung eine politische Botschaft enthalten. Filme und Bilder wirkten umso mehr, je weniger man ihnen die politische Botschaft ansah.

Aber auch methodisch fordert das »Jahrhundert der Bilder« die Geschichte als Historische Sozialwissenschaft heraus. Wie arbeiten Bilder? An welche anderen »Bilder im Kopf« appellieren sie? Wie sieht das Bildgedächtnis einer Gesellschaft aus? Unterscheiden sich Bildgedächtnisse von Sprachgruppen oder überspringen sie die Sprachgrenze? Historiker haben immer mit Bildern gearbeitet. Dennoch dienten sie bis vor Kurzem eher zur Illustration von Textaussagen. Was unterscheidet die Funktionsweise von Bildern von derjenigen in Texten? Wenn also Historiker sich heute verstärkt Bildern zuwenden, dann erkennt man ihre Ernsthaftigkeit nicht zuletzt daran, wie behutsam sie den Eigensinn, die besondere Wirkungsweise, die Adressaten- und Appellstruktur von Bildern in den Blick nehmen.

Die performative Wirkung von Bildern betrifft zumal die soziale Ordnung. Bilder bebildern nicht, sondern stellen selbst eine soziale Praxis dar. Sie richten den historischen Blick auf die soziale Ordnung, die permanent ausgehandelt und reproduziert wird. Orte dieser Aushandlung sind Bilder.¹ Die vermehrte Aufmerksamkeit für Bilder betrifft klassische Felder der Sozialwissenschaft: soziale Ordnung und soziale Praxis. Das hat Rückwirkungen auf diejenigen Disziplinen, die sich mit sozialer Ordnung und sozialer Praxis beschäftigen. Sozialwissenschaftler

¹ Burri 2008.

thematisieren in der Zwischenzeit die Bildvergessenheit und Textbesessenheit der Soziologie kritisch.²

Auch der Kalte Krieg wurde in Bildern und über sie ausgetragen. Er war nicht nur eine Auseinandersetzung zwischen Wirtschaftssystemen, Militärblöcken, Expansionswünschen und Sicherheitsängsten. Er war all dies im Medium des Bildes und des Filmes. Bilder und Filme drückten die Differenz zwischen Ost und West, zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten, zwischen Ost- und Westeuropa, zwischen Diktatur und Demokratie, zwischen Kapitalismus und Sozialismus usw. aus. Sowohl in West- wie auch in Osteuropa repräsentierten nach dem Beginn des Kalten Krieges 1947 Bilder die politische Systemdifferenz. Die Bildsprache des frühen Kalten Krieges musste in der westlichen Integrationszone eine völlige Kehrtwende gegenüber der Bildsprache des Zweiten Weltkrieges leisten: jetzt ging es um Distanz zum Weltkriegsalliierten Sowjetunion und um die ikonographische Eingemeindung Westdeutschlands. Der Westen repräsentierte sich nach 1947 einerseits in traditionellen Mustern, die hinter die Ära der Diktaturen zurückgegriffen, andererseits aber in neuen Bildern der Moderne, des Konsums und der Demokratie.

Im Folgenden sollen mehrere Ebenen der Differenzrepräsentation im Kalten Krieg dargestellt werden. Die These dieser Ausführungen ist, dass sich die Differenzrepräsentationen änderten. Zu Beginn des Kalten Krieges stand die Differenz von West gegen Ost, Vereinigte Staaten gegen Sowjetunion, Demokratie versus Diktatur etc. Das änderte sich jedoch spätestens in den 1960er Jahren. Aus dem äußeren Gegensatz zwischen West und Ost wurde je länger je mehr ein innerer Gegensatz innerhalb der westlichen Gesellschaften. Die Differenz Ost-West wurde internalisiert und neu interpretiert. Aus dem »wir gegen sie« wurde ein »wir gegen uns«.³

Dass Identitätskonstruktionen Differenz voraussetzen, ist ein Gemeinplatz in den Geschichts- und Sozialwissenschaften und in der Philosophie.⁴ Die Differenz wurde in aller Regel als äußere Differenz konzipiert: Die Nation suchte ihre Identität in der Differenz zu anderen Nationen, die eine soziale Gruppe in der Differenz zur anderen. Oder philosophisch gewendet: das Individuum findet seine Identität in der Differenz zu anderen Individuen, mit denen es auf Augenhöhe und im Angesicht kommuniziert. Das Angesicht des anderen ist zentral für jedwede Form der Selbstsicht. Die Differenzrepräsentation im Kalten Krieg fügt diesem langen Theoriestrang eine neue Note hinzu: die reflexive Differenzkonstruktion. Differenz wird im Kalten Krieg mit dem Szenario der gegenseitigen Vernichtung agonial auf die äußerste Spitze getrieben. Wie kaum eine andere Konstellation drängt das agonale Ende der Geschichte ins Bild und – medial jetzt auf breiter Front möglich – in den Film. Bilder und Filme beschreiben aber nicht nur den finalen Showdown und das agonale Ende der Geschichte. Sie wirken auch darauf

2 Müller-Dohm 1997, 1993.

3 Bronfen 2017.

4 Berding 1996; Bohn 2008; Gieson 1996; Heidegger 2006; Langewiesche 1994.

zurück, wie man sich den Kalten Krieg vorstellt. Einerseits läuft die Differenzkonstruktion gegenüber dem äußeren Feind weiter, andererseits wird sie reflexiv auf die eigene Gesellschaft, ja so sogar die individuelle Existenz angewendet, in die Differenz eindringt. Die Anthropologie arbeitete bisher im Anschluss an Victor Turner mit Kategorien wie »betwixt and between«, um Übergänge und Zwischenräume zu beschreiben.⁵ Davon ausgehend könnte man in der Ikonographie des Kalten Krieges davon sprechen, dass sich die klaren Gegensätze auflösten und »twisted identities« und »twisted selves« entstanden. Schon in John LeCarrés *Der Spion, der aus der Kälte kam* verschwammen die Unterschiede zwischen dem britischen MI6 und der DDR Spionage. Die Bilder der Differenz im Kalten Krieg handelten immer mehr von den westlichen Gesellschaften und letztlich vom Individuum selbst. Einerseits dokumentierten die Bilder weiterhin den politischen Gegensatz. Andererseits wandten sie sich auf den Ost-West Konflikt und wurden selbstreflexiv. Diese Blickumkehr war in Wissenschaft und Forschungsinstitutionen, in Bildern und Filmen greifbar. Bilder und Filme waren das Medium, in dem die Kultur der Reflexivität und der Selbstbeobachtung methodisch am besten beobachtet werden konnte.

»Man muss sich den Kalten Krieg als ein glückliches Zeitalter vorstellen.«⁶ Zwischen 1947 und 1991 herrschten kein Krieg und eine klare politische Orientierung. Man wusste, wo man war und wogegen man sein musste. Diese Eindeutigkeit bezieht sich auf die oberste politische Ebene des Kalten Krieges und ihre politischen Feindstellungen. Schaut man freilich in die Bildsprache des Kalten Krieges und ihren Wandel, dann werden diese Zuordnungen weniger eindeutig. Der Feind stand in vielen Fällen im Inneren und arbeitete im eigenen Land. Er konnte aber auch die dunkle Seite eines Freundes oder Kameraden sein, was zum Gegenstand des Filmklassikers *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer 1962) wurde. Der politische Gegner konnte in die eigene Psyche eindringen und war damit nicht mehr eindeutig außen zu suchen.

Wie werden Bilder reflexiv? Wie wurden die Bilder im Kalten Krieg reflexiv? Auf der inhaltlichen Ebene kann Reflexivität sowohl Kritik als auch Psychologisierung bedeuten. In jedem Fall geht es um Identität, deren Eindeutigkeit aufgebrochen wird. Auf der formalen Ebene, die immer mit dem Inhalt korrespondiert, arbeiten reflexive Bilder mit Temporalstrukturen wie Rückblenden oder Traumsequenzen.⁷ Sie bilden durch Überblendung, Brechung und Kontrast Ambiguität ab. Auf der Ebene der strikten Kunst- und Bildtheorie wird man dabei ansetzen müssen, dass Bilder ihren Eigensinn und ihre je eigene Performanz besitzen. Bilder dienen nicht der bloßen Repräsentation. Sie handeln selbst. Horst Bredekamps Theorie des Bildakts setzt hier an.⁸

5 Turner 1987.

6 Müller 2012, S. 33.

7 Bronfen 2006, 2011; Rogin 1984.

8 Bredekamp 2015.

Die historische Sicht auf die Reflexivität der Bilder wird stärker beim Publikumsgeschmack beginnen müssen. Millionenfach gelesen und gesehen wechseln Bilder ihre Richtung der Darstellung. Sie bilden nicht einfach ab. Sie kritisieren vielmehr, ironisieren und karikieren. Bilder machen sich selbst zum Gegenstand, sie thematisieren ihre eigene Perspektive. Reflexivität ist die Umkehrung der Blickrichtung: vom Gegenstand auf den Bildmacher und den Herstellungsprozess, vom Bild des Ostens im Kalten Krieg zum Bild des Kalten Krieges selbst. Bilder sind Teil des Kalten Krieges und nehmen doch später eine epistemische Stellung oberhalb des Kalten Krieges ein. Bilder sind Beobachtung und sogar gelenkte Beobachtung, aber auch Beobachtung der Beobachtung, mithin Beobachtungen zweiter Ordnung.⁹ Dies galt in erster Linie für die westliche Bilder- und Metaphernproduktion. In der Sowjetunion war dies unter den Bedingungen der Zensur so nicht möglich. Während generell in der Ästhetik nach 1945 eine Hinwendung zur Materialität auffällt, wird in der Ikonographie des Kalten Krieges weniger die mediale Herrichtung von Kunst als solche, sondern die eigene Gesellschaft, letztlich das Individuum zum Gegenstand. Wo die Politik den Gegensatz von Blöcken und Ideologien herausstellt, richtet die Bildproduktion den Blick auf die Kämpfe in der Gesellschaft und das zerrissene Individuum.

Die Blickumkehrung wird im Folgenden auf drei Feldern nachgezeichnet: anhand der widersprüchlichen Gleichzeitigkeit mehrerer Bilder von Helden (2.), anhand der Bilder der Moderne, die je länger je mehr nicht mehr Bilder des Westens gegen den Osten sind (3.), und anhand der Bilder der Geschichte des Zufalls (4.).

2. Die Bilder von Helden

In den Kopf passen immer mehrere Bilder. Die Absicht der Bildproduzenten im Kalten Krieg war es, Reihen von zueinander passenden Bildern zu produzieren. »On message« zu bleiben, war die Strategie in Wahlkämpfen, »on image« zu bleiben die der Bildstrategen. Es existierten aber widersprüchliche Bilderreihen im öffentlichen Raum, die verschiedene Gruppen ansprachen. Solange konträre Bilderwelten sozial getrennt konsumiert wurden, wirkten sie politisch stabilisierend. Alleine, viele Betrachter verhielten sich nicht so, wie es die Politik wollte oder vorhersagte.

Die kommunistische Jugend in Lothringen in den 1950er Jahren ist ein Beispiel für widersprüchliche Bilder im Kopf. In den Eisenhütten von Longwy an der Grenze zwischen Luxemburg, Frankreich und Belgien besaß die Kommunistische Partei starken Rückhalt. Stalin genoss hier besondere Verehrung. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die Kommunisten unter den Gruben- und Stahlarbeitern seit den 1920er Jahren dominierten. Ihr Widerstand gegen die deutsche Besatzung brachte sie noch näher an den Führer der Sowjetunion heran. Die jahrelange Resistance knüpfte ein enges emotionales Band zwischen ihnen und Stalin. Nach seinem Tod am 5. März 1953 ließen die Arbeiter der kommunistischen Parteigliede-

rung in Meurthe-et-Moselle ihre Arbeit ruhen, hielten Schweigeminuten ab und ließen sogar die Lokomotiven eine Minute lang pfeifen. Der spätere kommunistische Abgeordnete für Meurthe-et-Moselle Louis Dupont schrieb am 14. März 1953 in der Parteizeitung *La Voix de l'Est*:

»Il est dix heures du matin. Paul Fabbri, secrétaire de la Fédération, nous rassemble tous au siège du journal. Et debout, devant le portrait de Staline, nous observons une minute de silence, un silence profond, lourd, poignant. Les secondes passent, l'image de Staline est là, près de nous, nos yeux ne se détachent pas de ce visage exprimant la simplicité et la bonté. Ses yeux vifs, pétillent d'intelligence. Un regard qui a vu grand et loin. Nos pensées vont à Staline, à ce que nous lui devons. Nos pensées vont à Moscou qui, à l'heure où nous sommes, conduit notre maître, notre guide à sa dernière demeure.«¹⁰

Das regionale Parteiorgan verkündete die vollständige Solidarität zwischen den lothringischen Arbeitern und ihren sowjetischen Brüdern. Es sandte ein Beileidstelegramm an die sowjetische Botschaft in Paris. Die nationale Parteizeitung *Humanité* sprach gar vom »Tod des Vaters«.¹¹

Nach dem Koreakrieg (1950-53) waren die ideologischen Lager in Ost und West festgefügt. In der hochpolitisierten französischen Arbeiterschaft war klar, wo man zu stehen hatte, nämlich an der Seite der antifaschistischen Sowjetunion. Der Tod Stalins war der symbolische Höhepunkt der politischen Solidarität mit der Sowjetunion. Der französische Stalinismus war hier auf seinem Höhepunkt angelangt. Die Trauer um Stalin festigte die Fronten und die Hierarchie in den eigenen Reihen. Sie unterstrichen den örtlichen Arbeitgebern gegenüber die Bedeutung der kommunistischen Gewerkschaften und innerkommunistisch die Parteihierarchie. Die kommunistische Parteizentrale organisierte und koordinierte die Erinnerung an Stalins Tod, die Schweigeminuten und die öffentliche Trauer.

Aber es blieb eine weitgehend formale Angelegenheit. Spontan kam die Trauer in der kommunistischen Jugend in den Stahlwerken von Longwy dagegen bei Anlässen im Sport und Film. Ein italienischer Arbeiter meinte später, man habe nur zweimal in der Werkstatt freiwillig eine Schweigeminute eingelegt und die Arbeit niedergelegt: beim Tod des Radfahrer-Idols Fausto Coppi am 2. Januar 1960 und des Film-Idols Humphrey Bogart im Januar 1957. Letzterer stand freilich wie kaum jemand anderes für das amerikanische Kino.

Dem Männlichkeitskult der Stahlarbeiter entsprachen mehrere Heldenfiguren, so sehr sich die Kommunistische Partei auch um eine einheitliche Linie bemühte. Der Stalin-Kult bediente die kommunistische Heldenverehrung genauso wie die Erinnerung an kommunistische Schriftsteller und Wissenschaftler. Dabei gab es durchaus Anleihen bei den laizistischen »Heiligen« der Dritten Republik. Die »militants ouvriers« des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren ihrerseits Vorbilder für kommunistische Führungsfiguren.¹² Aber auch Humphrey Bogart bediente die Ikonographie der Helden, wenn auch auf andere Weise. Die Welt der Bilder und der bewegten Bilder war selbst zur Hochzeit des Kalten Krieges kein

10 Montebello 1993, S. 121.

11 Ebd., S. 115f..

12 Lazar 1990.

einfaches binäres System. Eindeutig zu sein war aber ein zentrales Phantasma des Kalten Krieges.¹³ Der sozialistische Realismus war in besonderer Weise der Eindeutigkeit des Kalten Krieges und der Deckungsgleichheit von Politik, Kunst und Kultur verpflichtet. Er war voll von kommunistischen Parteihelden wie Stalin und Maxim Gorki. Nach der Verurteilung des Formalismus, des Modernismus und des Subjektivismus 1948 traten Experiment, Ambivalenz und Mehrdeutigkeit bei kommunistischen Künstlern zurück. Die kommunistischen Arbeiter in Longwy ließen sich jedoch nicht nur vom sozialistischen Realismus stimulieren, sondern auch von der Bilderwelt des amerikanischen Kinos. Widersprüchliche Bilder von Helden koexistierten in den Köpfen. Beide Helden, Stalin und Bogart, waren im Wesentlichen noch ungebrochen. Ihre Ikonographie verdoppelte die Heldenfigur und brach sie nicht.

Helden gab es auch in dem aufsteigenden Genre des *Science fiction*-Films. *Science fiction*-Filme hatten seit den 1950er Jahren Konjunktur. Das Genre weitete sich aus. Das Invasionsmotiv stellte die Verbindung zum Kalten Krieg her.¹⁴ Dass fremde Staaten das eigene Land überfielen, fand sich bereits in der *Science fiction*-Literatur der Vorkriegszeit. Schon vor 1914 waren in der englischen Literatur Invasionsgeschichten populär, in denen Deutsche die Insel eroberten. Das Gleiche fand sich wieder vor 1939. Nach 1947 war die sowjetische Invasion das politische Hintergrundmotiv für Invasionen im Weltall, ein beliebtes Sujet im *Science fiction*.¹⁵ Alles daran war binär kodiert: Verteidiger gegen Angreifer, die Eigenen gegen die Fremden, der Westen gegen den Osten und alles zusammenfassend: menschliche Wesen gegen Außerirdische. Der politische Differenzeffekt war eindeutig: die Dämonisierung der Sowjetunion als außerirdische Monster. *SciFi* brachte den »Cold War orientalism« auf die Leinwand und machte die Sowjets zu asiatischen bestialischen Wesen. *SciFi* spielte mit dem sehr viel älteren Stereotyp der »gelben Gefahr« und übertrug ihn auf die Sowjets.¹⁶ Solche polarisierten Differenznarrative lagen William C. Menzies Horrorfilm *Invaders from Mars* (1953) und Byron Haskins *The war of the worlds* (1953) zugrunde. Die Außerirdischen in ihren fliegenden Untertassen trugen sowjetische Züge. Ihr Führer war ein Diktator, der über eine Armee voller hirnloser Diener gebot. Genau so stellte man sich in den USA die sowjetischen Arbeiter unter dem Kommunismus vor. Die Verteidigung übernahm auch im Film das US-Militär. Als die Invasoren vom Mars Menschen in ihre Gewalt bekamen, wurden die warmherzigen Erdenbewohner kaltherzig und brutal. *Science fiction* bildete die Bedrohungslage der McCarthy-Ära ab. Der Senator aus Wisconsin hatte in der amerikanischen Öffentlichkeit und speziell in der Filmindustrie kommunistische Wühlarbeit am Werk gesehen. Auch diese Wendung nahm das *SciFi*-Genre auf. Auch auf der Leinwand überfielen schließlich nicht mehr Außerirdische das eigene Land. Sie tarnten sich als ganz

13 So Greiner 2016.

14 Dannenberg 2010.

15 Black 2015; Booker 2001; Seed 1999.

16 Klein 2003, 2000, 2004.

normale Amerikaner und waren so viel gefährlicher. Der Paradigmenwechsel lag darin, dass der Feind nicht mehr draußen klar zu identifizieren war, sondern vielmehr nebenan wohnen konnte und unentdeckt blieb.

In Filmen wie *The day the earth stood still* von 1951 (Robert Wise, 20th Century Fox 1951) wurden aus diesen sehr einfachen binären Erzählungen komplexere Geschichten. In Robert Wises Film waren die Außerirdischen im Prinzip gutartig und wurden erst durch die Paranoia der Irdischen zu Verfolgten. In einer Umkehrung der Blickrichtung verkehrte dieser Film die Rollen von Aggressor und Opfer. Die Paranoia einer Gesellschaft, die überall auf der Suche nach dem Feind war, machte aus den Außerirdischen Feinde. Diese Umkehrung der Blickrichtung sollte für die cineastische Ikonographie des Kalten Krieges bezeichnend werden. Das Format *Science fiction* diente dazu, um den fehlenden Dialog zwischen den Gegnern im Kalten Krieg offen zu legen und um auf die Gefahr hinzuweisen, die darin für die Menschheit lauerte.¹⁷ *Science fiction* war in der Lage, die demagogische Rhetorik des Kalten Krieges in den Medien genauso wie die Obsession vor einer kommunistischen Bedrohung anzuklagen. Jack Arnolds *It came from outer space* (1953) kritisierte ebenfalls – wiewohl in einem völlig anderen Setting – das Verhältnis der nordamerikanischen Gesellschaft zum Fremden. Die Bildersprache dieses Films arbeitete mit der optischen Perspektive der Außerirdischen auf die menschliche Gesellschaft und kehrte die Blickrichtung beim Zuschauer auch emotional um.

Aber die Blickumkehrung ging noch weiter. Komplexere *SciFi*-Filme trugen den Kalten Krieg in die menschliche Person selbst hinein. Der Kalte Krieg tobte hier nicht mehr zwischen den Blöcken, sondern im einzelnen Individuum. Außerirdische konnten in die menschliche Psyche eindringen, menschliche Gestalt annehmen und waren so kaum mehr von anderen Menschen zu unterscheiden. Sie wurden zu Feinden im Inneren, zum »enemy from within«, wie es paradigmatisch John Frankenheimers *The Manchurian Candidate* (1962) vorführte.¹⁸ Die *Science fiction*-Filme machen aus dem Gegensatz von »wir gegen sie« den Gegensatz »wir gegen uns«. Der Kalte Krieg war damit auf der Leinwand in die westlichen Gesellschaften selbst eingedrungen.

Indem der Feind die eigenen Züge annahm, entstanden psychologisch komplexe Geschichten der Invasion. In *The Manchurian Candidate* waren Außerirdische in der Lage, in eine einzelne Person einzudringen. Der individuelle menschliche Körper wurde zum Ort der Invasion inklusive Gehirnwäsche. Die eigene *Homeland culture* der 1950er und diejenige der Angreifer waren nicht mehr verschiedenen Personen zugeordnet, sondern spielten sich sehr viel subtiler in Persönlichkeitsschichten ab. Das Eigene wurde fremd. Das politische Ergebnis dieser Hybridität war Paranoia, also der verzweifelte Versuch, Binarität unter allen Umständen aufrecht zu erhalten. Weil man nicht wusste, wo der Gegner war, musste er überall

17 Dannenberg 2010, S. 44; Ritzenhoff/Krewani 2016.

18 Jacobson/González 2006; Belletto 2015; Belletto/Grausam 2012.

sein. Der amerikanische Historiker Richard Hofstadter brachte dies 1964 in seinem Text zu *The paranoid style of American Politics* zum Ausdruck.¹⁹

Die Plot- und Bildersprachen der *Science fiction*-Filme der 1950er Jahre begannen mit der Dämonisierung der Außerirdischen, rückten davon ab und thematisierten die Gefahr im Inneren, die Zerrissenheit der eigenen Normalität. Im normalen Alltag, der in *The Manchurian Candidate* oder in *Invasion of the Body Snatchers* von Don Siegel (1956) dargestellt wurde, verbarg sich hinter dem Vertrauten der Feind. Einerseits nutzten *SciFi*-Filme das Invasionsmotiv, um mehr Zuschauer zu erreichen. *SciFi* wurde nicht zuletzt durch Invasionsgeschichten populär. Andererseits interpretierten *SciFi*-Filme die Invasion neu und machten daraus ein psychologisches Drama der nordamerikanischen oder generell der westlichen Gesellschaft selbst. »Science fiction films are not about science«, formulierte Susan Sontag 1965 den Zusammenhang prägnant. »They are about disaster, which is one of the oldest subjects of art.«²⁰

3. Bilder der Moderne

Auch das Leitbild der modernen Gesellschaft war dichotomisch strukturiert. Sozialwissenschaftler um den Ökonomen, Wirtschaftshistoriker und Nationalen Sicherheitsberater Walt Rostow stellten in den 1950er Jahren einen Kriterienkatalog der Modernisierung auf, der die Entwicklung westlicher Gesellschaften zur Norm nahm und sie von östlichen abgrenzte.²¹ Im Zentrum stand dabei eine Kombination von Partizipation in der Wirtschaft und in der Politik. Die Entwicklung einer Konsumgesellschaft sollte parallel laufen mit der politischen Demokratie.²²

Der sozialwissenschaftliche »cold war modernism« arbeitete die Differenz von westlicher Freiheit und östlicher Diktatur heraus. Die westliche Freiheit sollte sich in der künstlerischen und ästhetischen Freiheit ausdrücken. Gerade die abstrakte Kunst und der Modernismus sollten die Freiheit der Künstler im Westen belegen. Der erste Präsident des New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) Alfred H. Barr brachte es 1952 auf die griffige Formel, dass Realismus der bevorzugte Stil des Totalitarismus und abstrakte Kunst derjenige der politischen Freiheit sei.²³ Der politische Ort des Modernismus war in der Zwischenkriegszeit eher auf der Linken gewesen. Barr und anderen diente das als Argument für die Freiheit im Westen, wo man gerade keine Berührungspunkte vor linken unorthodoxen Vorstellungen hatte.

Das State Department und verschiedene politiknahe Stiftungen wie die Ford- und die Rockefeller-Foundation setzten abstrakte Malerei und Jazz als Propaganda für den Westen ein. Sie sponserten Ausstellungen des Museum of Modern Art

19 Hofstadter 1965.

20 Sontag 1965, S. 44.

21 Gilman 2003; Latham 1998, 2000.

22 Gilman 2003; Baber 2001; Ekbladh 2010; Haefele 2003; Luke 1991.

23 Cockroft 1983.

in Europa genauso wie Konzerttourneen von Dave Brubeck. 1956 organisierte das MoMA eine Europatour seiner Ausstellung »Modern Art in the United States« in acht Städten.²⁴ Zu sehen waren Bilder von Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Jackson Pollock und Mark Rothko. 1958 schickte Außenminister John Foster Dulles Jazz Musiker wie Dave Brubeck auf eine Welt-Tournee mit zwölf Konzerten in der Türkei, in Pakistan, Indien, Afghanistan, Ceylon und schließlich Iran und Irak. Dizzie Gillespie ging nach Griechenland, Louis Armstrong nach Afrika. Das Gleiche galt für die Architektur, wo der modernistische Stil von Mies van der Rohe und vielen anderen vertreten wurde. Jedes Mal transportierten die Bilder und die Jazzabende auch eine politische Botschaft: Freiheit gibt es nur in den USA und im Westen.

Tatsächlich verstanden die Parteispitzen in Osteuropa dies als Herausforderung, wenn nicht als Kampfansage. Das DDR-*Handbuch der Architekten* von 1954 wandte sich schroff gegen den Modernismus des *Congrès International d'Architecture moderne*, kurz CIAM. Der CIAM verkörpere die Kräfte der Reaktion. Die Bauten der Architekten des CIAM seien formalistisch und ordneten sich der kosmopolitischen Ideologie des amerikanischen Imperialismus unter. Die Gebäude würden überall gleich aussehen, egal ob sie in Westdeutschland, Italien, Frankreich oder in den Vereinigten Staaten stünden. Sie alle seien Ausdruck des Profitungens des Monopolkapitalismus unter amerikanischer Vorherrschaft. Dessen Ziel sei die Zerstörung nationaler Eigenheiten im Bauen, was sich in der Zerstörung wertvoller historischer Bausubstanz ausdrücke. Der CIAM stehe nicht mehr für Architektur, sondern für bloße Konstruktion.²⁵

Dennoch differenzierte sich in den politischen *think tanks*, in Kunst und Kultur und in den Sozialwissenschaften das Bild von Freiheit gegen Diktatur und West gegen Ost schon früh. Ein besonders gutes Beispiel waren die von der US-Luftwaffe und der US-Armee finanzierten sozialwissenschaftlichen Studien, um in der Sowjetunion Nachweise für Diktatur und Unterdrückung zu finden, also für das Gegenteil einer modernen freien Gesellschaft. Die Sozialwissenschaftler Joseph Berliner und Clyde Kluckhohn interviewten im Auftrag der US-Luftwaffe zwischen 1949 und 1953 ungefähr 330 in Westdeutschland gebliebene Russen, um herauszufinden, ob die Sowjetunion stabil war oder bald zusammenbrechen würde. Die Ergebnisse liefen den Erwartungen ihrer Geldgeber zuwider: »In most respects Soviet society reflected the characteristics of a class society of the Western industrial kind.«²⁶ Die soziale Schichtung in der Sowjetunion unterschied sich zwar graduell von derjenigen in westlichen Gesellschaften, nicht aber prinzipiell. Sie folgte dem gleichen Modell der industriellen Klassengesellschaft. Sie war also gar nicht so anders und würde auch nicht so schnell zusammenbrechen. In die gleiche Richtung ging das Projekt der *RAND Corporation* zum Smolensker Parteiarchiv der KPdSU, das 1941 zuerst in deutsche und später in amerikanische

24 Cockroft 2013; Genter 2010; Wulf 2015.

25 Edwin Colleins *Handbuch für Architekten* (1954) zit. n. Åman 1992, S. 251.

26 Engerman 2009, S. 369.

Hände gefallen war. Der Sozialwissenschaftler Merle Feinsod konnte ebenfalls nicht bestätigen, dass die Sowjetunion eine totalitäre top-down Diktatur war, in der eine winzige Gruppe von Leuten über die große Masse herrschte. Stattdessen stieß Feinsod auf eine Reihe innerer Widersprüche in der Sowjetunion, die die Totalitarismustheorie nicht erklären konnte. Zudem fand er Belege für Unterstützung des Systems von unten, was den Annahmen seiner Auftraggeber direkt widersprach.²⁷

Diese und weitere Projekte versuchten die Leitdifferenz von Moderne versus Tradition in die politische Differenz von West gegen Ost zu übersetzen. Genau das aber gelang nicht, weil auch in der östlichen Integrationszone Moderne und Modernität theoretisch und praktisch an Bedeutung gewannen. Außerdem konnte die westliche Integrationszone nicht auf Moderne und Modernität reduziert werden. Vielmehr entwickelte jede Gesellschaft ein eigenes Mischungsverhältnis von Moderne und Tradition. Dieses Mischungsverhältnis drückte sich in Bildern aus. In dem Genre des Kalten Kriegs-Films schlechthin, dem Spionagefilm etwa, verband eine Figur wie James Bond die Figur des englischen Gentlemans mit der avancierten Technik des Mr. Q. In den französischen Spionagefilmen des OSS 117 war der moderne Protagonist Hubert Bonisseur de la Bath einerseits adlig und markant der Tradition verpflichtet, andererseits gebot er wie James Bond über die neuesten technischen Mittel.²⁸ Dieser Ritter der Moderne stand in der langen Tradition, die moderne Technik zu domestizieren und zu aristokratisieren.²⁹

Gerade im französischen Fall stieß die binäre Vorstellung von »Moderne versus Tradition« auf scharfe Kritik. Französische Intellektuelle führten ihre Debatte um die Amerikanisierung exemplarisch und mit einer gewissen Obsession anhand des »frigidaire«, aber auch des Fotoapparats (»Kodak«).³⁰ Beide hielten in den fünfziger Jahren aus den USA kommend auch in Frankreich ihren Siegeszug. Der »frigidaire« stand für mehr als die Möglichkeit, Lebensmittel haltbar zu machen. Er assoziierte ein anderes Lebensgefühl, einen anderen Lebensstandard und einen anderen Umgang mit dem Alltag. Besonders die linke Presse hatte sich den Kühlschrank als Feind vorgeknöpft. Berühmtheit erlangte die Hassrede des linken Schriftstellers Roger Vailland von 1956 gegen den Kühlschrank. Er hielt den »frigo« für ein während der meisten Zeit des Jahres gänzlich nutzloses Gerät. In Frankreich sei es normalerweise kalt genug, dass das Lamm vom Sonntag im Vorratsschrank sich bis Mittwoch hielt.³¹ Was ihn auszeichne, sei lediglich die Fähigkeit, Eiswürfel für Whiskeycocktails herstellen zu können. Unter vielen Kommunisten belegte der Kühlschrank kapitalistischen Überfluss und ein typisch amerikanisches Lebensgefühl, das sich um Cocktailpartys drehte. Der Cocktail und die Cocktailparty waren in diesem Sinne so amerikanisch, wie der Rotwein aus Bor-

27 Feinsod 1958.

28 Vgl. u.a. Bruce 1951, 1959.

29 Für diesen Hinweis danke ich Markus Dauss.

30 Kuisel 1990.

31 Kuisel 1993, S. 40; Flower 2009.

deaux französisch war. Der kommunistische Intellektuelle Louis Aragon polemisierte in die gleiche Richtung, als er 1951 die nordamerikanische »civilization of bathtubs and frigidaires« rundheraus ablehnte. Der »frigo« stand emblematisch für Amerika.³² Diese Kritik wurde von katholischen Konservativen genauso geteilt wie von Kommunisten. *Le Monde* sah 1949 eine kommerzielle und kulturelle Invasion auf Frankreich zukommen, bestehend aus Coca-Cola, Chrysler und Buicks, amerikanischen Traktoren, Nylonstrümpfen und nicht zuletzt »frigidaire«.³³

Gleichzeitig besaßen zur Mitte der 1950er Jahre etwa die Hälfte aller Franzosen einen Kühlschrank. Den Unterschied zwischen der französischen zur US-Gesellschaft am Kühlschrank festzumachen, hatte zwei Adressaten: auf der einen Seite richtete sich diese Polemik gegen die USA und die Amerikanisierung von außen. In Frankreich hatte sie eine wachsende Zahl von Französischen im Visier, die einen Kühlschrank benutzten, Coca-Cola tranken und Nylonstrümpfe anzogen. Die Differenz zwischen Kühlschrank und Nicht-Kühlschrank betraf die eigene Gesellschaft. Mehr noch als in den USA oder in Großbritannien besaß die »guerre froide« durch die Stärke der PCF von Anfang an eine innenpolitische Dimension. In der politischen Ikonographie von Kühlschrank, Coca-Cola und Nylonstrümpfen ging es weniger um die USA als vielmehr um die kulturelle Hegemonie in Frankreich selbst.

Das lehrt auch ein Blick auf die Bundesrepublik. Hier richtete sich das modernistische Paradigma des Kalten Krieges in erster Linie nach innen und auf die eigenen historischen Widersprüche. Viele Westdeutsche setzten sich durch die Art ihrer Inneneinrichtung zur Vergangenheit in Beziehung. Fragen des Geschmacks verbanden sich in der Bundesrepublik häufig mit der Vergangenheit. In den frühen 1950er Jahren regte sich vernehmlich Kritik an der Vorliebe für wuchtige Wohnzimmerschränke und Wohnraumbüffets, Stühle mit geschwungener Lehne, klobige Polstersessel und gegen den »Gelsenkirchener Barock«. Viele Arbeiter im Ruhrgebiet hatten ab 1930 ihre gestiegenen Löhne in diesen Wohnküchenschrank investiert. Allen, die es sehen wollten, zeigte seine Vitrine das gute Sonntagsgeschirr. Noch in den 1950er Jahren tauschten die Kumpel ihre hart verdienten Groschen gerne gegen diese Schrankungetüme mit geschwungenen Linien, Zierleisten und reich interpretierten Griffen für die Schubladen ein. Sie machten den Eindruck von Herstellung durch Handarbeit und Einzelfertigung, wurden aber in Serie hergestellt. Mehr als die Hälfte aller Westdeutschen teilte diesen Geschmack für wuchtige Möbel, wie das Institut für Demoskopie Mitte der 1950er Jahre herausfand. Wer dieses ausladende Möbelstück besaß, hatte sich emporgearbeitet. Und das sollte jeder sehen. »Gelsenkirchener Barock« war Ausdruck von Arbeiterstolz. In der Vitrine des »Gelsenkirchener Barocks« fand sich allerlei »Nippes« zum Betrachten.

Die modernistische und geometrisch geformte einfache Linie setzte dagegen andere Akzente. Ihre Kritik am Wohlstandsaccessoire »Gelsenkirchener Barock«

32 Brogi 2011, S. 170.

33 Kuisel 1991.

richtete sich gegen die Vorliebe, den jüngst erworbenen Wohlstand in repräsentativen Möbelstücken auszudrücken, Statussymbole zu erwerben und den gestiegenen Verdienst demonstrativ nach außen hin zu zeigen. Im September 1951 arbeitete *Der Spiegel* den Gegensatz zwischen dem reduzierten Bauhaus-Geschmack und dem »Gelsenkirchener Barock« heraus. 1953 und 1954 versuchten Publikumszeitschriften wie *Brigitte* und *Constanze* ihrem Publikum die klare Linie nahe zu bringen und es vom dekorativen Stil wegzulocken. Die Westdeutschen sollten ihre alten Träume von bürgerlicher Repräsentation aufgeben und zu einem einfacheren und stärker egalitären Lebensstil finden.³⁴ Die Leitdifferenz von Moderne versus Tradition, Kernstück des westlichen »cold war modernism«, organisierte die Geschmacksdebatten und die Vorlieben der Bundesdeutschen für Bilder und Innendesign. Aus einer Ikonographie der Wohlstandsattribute wollten die Modernisten eine demokratische Ikonographie der Gleichheit machen, die auf alle Ornamente verzichtete, eine Vorliebe für das Abstrakte teilte und sich den Vereinigten Staaten anglich. Die Vereinigten Staaten waren nicht nur ein ästhetisches Argument gegen die Sowjetunion, sondern auch gegen die nationalsozialistische Vergangenheit und die langen Linien zum Wilhelmismus. Das modernistische Paradigma grenzte die Bundesrepublik von den ästhetischen Vorlieben der deutschen Vergangenheit ab. Hier war »Moderne versus Tradition« nicht mehr gleichbedeutend mit dem Ost-West Gegensatz, sondern ein gesellschaftliches Instrument, um die Obrigkeitgesellschaft und ihr Schaugehabe zu überwinden.

Die Differenzen über Moderne und Modernisierung in Frankreich und Westdeutschland waren Teil einer größeren Auseinandersetzung. Man kann mit Arne Westad den Kalten Krieg als eine Auseinandersetzung zwischen zwei Versionen von Modernität verstehen, die Sozialismus und Kapitalismus anboten.³⁵ Das Modernisierungsparadigma gewann während der 1950er Jahre nicht nur im Westen an Bedeutung, es wurde auch zum Leitbild von Politik und Wirtschaft im Osten. Moderne und Modernisierung bildeten gewissermaßen systemübergreifende Pathosformeln, ein Begriff, der aus der politischen Ikonographie Aby Warburgs stammt. An dem Versprechen von Moderne und Modernisierung wollten sich beide Systeme messen lassen. Spätestens mit dem Sputnik-Schock von 1957 trat zu dem Systemgegensatz zwischen Kapitalismus und Kommunismus der Wettbewerb um Modernität: welches System würde sich als geeigneter zeigen, die wissenschaftlich-technische Moderne herbeizuführen? Die Beziehungen zwischen der westlichen und der östlichen Integrationszone basierten damit nicht nur auf Konflikt und Kaltem Krieg, sondern ebenso auf einem Wettbewerb um die größeren Systemleistungen. Als Ausweis von Modernität galten Wirtschaftsleistung, Weltraum- und Raketentechnik, aber auch Architektur. Architektur und Stadtplanung waren besonders sinnfällig in diesem Wettbewerb um Modernität. Das Berliner Hansa-Viertel wurde auf der Internationalen Bau-Ausstellung 1957 im Westteil der Stadt gefeiert. Es stellte die Antwort auf die neue Stalin-Allee in Friedrichs-

34 Scholz/Veenis 2012, S. 165; Schildt/Siegfried 2009, S. 102.

35 Leffler/Westad 2010, S. 10.

hain im Ostteil der Stadt dar, die mit enormen Propaganda-Aufwand errichtet worden war.³⁶

4. Bilder der Geschichte

Differenzikonographie fand in physischen und in kognitiven Bildern statt. »Cognitive maps« konstruierten den Kalten Krieg entlang von dichotomen Begriffen. Das Gegensatzpaar von Zufall und Notwendigkeit war ein kognitives Bild, auf das Politik und Literatur zurückgriffen, um den Kalten Krieg zu beschreiben. Die semantische Opposition von Zufall und Notwendigkeit war ästhetisch produktiv und politisch-militärisch einflussreich.

Die binäre Differenzsemantik im Kalten Krieg lebte von emphatischen Selbstbehauptungen, normativen Überhöhungen des eigenen Systems und von einem Geschichtsbild, das mit Notwendigkeit auf die westliche kapitalistische Demokratie oder auf die östliche Parteidiktatur zulief. Nur so konnte dem Leser, Betrachter oder Zuhörer die notwendige Loyalität rational abverlangt werden. Der polnische Emigrant Jerzy Kosíński veröffentlichte 1960 in den USA sein Buch *The Future is ours, comrade*.³⁷ Darin beschrieb er die Sowjetunion als einen Überwachungsstaat, in dem jeder Zufall ausgeschaltet wurde. Das System hatte jedes Detail im Alltag im Griff. Dies ging so weit, dass die Führung sogar Zufälle in den Alltag einbaute, um das regelkonforme Verhalten der Bürger zu kontrollieren. So würde sichergestellt, dass alle auf einen Zufall wie vorgeschrieben reagierten. Der Zufall wurde zum letzten und ultimativen Beweis höchster Planung. Die Sowjetunion vertrat demnach ideologisch den historischen Determinismus. Zufall konnte es oberflächlich gesehen zwar geben. Doch ein genauerer vom Historischen Materialismus gelenkter Blick ließ sehen, dass in Wirklichkeit auch durch den Zufall hindurch und sogar mit ihm die objektiven Gesetze der Geschichte wirkten. Zufall konnte es im Kommunismus nicht geben, in der Sowjetunion, der Speerspitze der Entwicklung, durfte er nicht existieren. »No accident, comrade!« betitelte Steven Belletto sein Buch über die literarische Behandlung von Zufall und Notwendigkeit im Kalten Krieg treffend.³⁸ Das Bild der Geschichte beruhte ideologisch gesehen auf eindeutig angebbaren Kräften. Freiheit konnte – mit Hegel gesprochen – nur die Einsicht in die Notwendigkeit sein.

Kosínskis Buch wurde in den Vereinigten Staaten enthusiastisch aufgenommen, weil es erlaubte, westliche Freiheit mit dem Zufall zusammen zu denken. Das Reich der Notwendigkeit in der Sowjetunion war diskreditiert. Genauso wie die Notwendigkeit im Kommunismus den Zufall ausschloss, schloss die Freiheit in den Vereinigten Staaten ihn ein. Diese Dichotomie von Notwendigkeit und Zufall entsprach derjenigen von Realismus im Osten und abstrakter Kunst im Westen. Doch schon bald gab es in der Literatur noch komplexere Muster der Beschrei-

36 Castillo 2010; Ladd 2001; Podewin 2014.

37 Kosíński/Levine 1960.

38 Belletto 2012.

bung von Zufall und Notwendigkeit. Wenn man die Blickrichtung nur umkehrte, lebten die sowjetischen Bürger in einer Fiktion, die von ihren eigenen höchsten Stellen geschrieben wurde. Zahlreiche Autoren wie Thomas Pynchon (»V.«), Don DeLillo und andere beschäftigten sich mit der paradoxalen Struktur von Zufall und Notwendigkeit.³⁹ Pynchon arbeitete die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen dem auktorialen Erzählen, das vom Zufall handelte, und modernen politischen Systemen heraus, die den Zufall als Kontrollinstrument für regelkonformes Verhalten benutzen. Das war übergreifend für alle Systeme gemeint. Pynchons Pointe war indessen eher literaturtheoretisch. Andere folgten ihm. Literatur und zumal *Science fiction* nahmen das Konzept des Zufalls auf und gebrauchten es selbstreflexiv bis hin zur Frage, ob es in der Literatur überhaupt eine Möglichkeit gibt, objektive Realität zu erzählen. Wie konnte ein Autor in seinem Schreiben überhaupt einen Bezug zur Realität herstellen, die doch immer vom Zufall durchwirkt war?

Um den Zufall im Verhalten des Gegners besser kennenlernen, voraussagen und in die eigene Planung einbeziehen zu können, simulierten *think tanks* den Atomkrieg. Sie stellten sich den Gegner als rationalen Akteur vor. Man setzte komplexe Situationen voraus, bei denen keine der beiden Seiten das Verhalten der anderen kannte und deshalb auch nicht gemäß den eigenen ideologischen Vorgaben handeln konnte. Schließlich war auch ein Atomschlag auf die Sowjetunion in der Annahme, Moskau hätte seinerseits gerade einen Erstschlag befohlen oder sei dabei ihn auszulösen, für die USA keine ernst zu nehmende Option, weil er die Selbstzerstörung impliziert hätte. Die Sowjetunion hätte den (dann) faktischen Erstschlag der USA beantworten müssen, obwohl die US-Militärs selbst gar nicht der Ansicht waren, einen Erstschlag ausgeführt zu haben. War das alles nur eine Verkettung von Zufällen und widrigen Umständen? Die Folge solcher Furchtszenarien war, dass die Militärs und die Politik die Komplexität solcher Gemengelage reduzieren wollten und sich verlässliche Modelle wünschten, um das Verhalten des Gegners zu antizipieren und entsprechend zu planen.

Die Obsession mit dem Zufall, der unter den Bedingungen des Kalten Krieges absolut und in jedem Fall vermieden werden musste, begann auf den Titelseiten der *New York Times* und wurde in den Cartoons von *The New Republic* das erste Mal diskutiert. *Think tanks* blickten auf den Kalten Krieg durch die Brille der Spieltheorie.⁴⁰ Sie bot den Denkraumen, um eine Konfrontation sowohl unter den Bedingungen von rationaler Notwendigkeit wie auch von Zufall zu simulieren und so den Militärs Arbeitsmodelle für den Konfliktfall an die Hand zu geben. Die *RAND Corporation* und das *Hudson Institute* arbeiteten zwischen 1948 und Mitte der 50er Jahre mit dem »Gefangenendilemma«. Das »Gefangenendilemma« erschien für ein Experiment, wie sich der Ernstfall abspielen könnte, geeignet. Das »Gefangenendilemma« oder »2-Personen-Dilemma« setzte voraus, dass zwei Männer einer gemeinsam begangenen Straftat beschuldigt werden. Die Polizei hält sie in getrennten Zellen fest und klärt sie über ihre Lage und die Regeln des

39 Celmer Jr. 1993; Grausam 2008; Greiner 2007; Pynchon 1963.

40 Bessner 2015; Brodie 2011; Erickson 2011.

folgenden Prozesses auf. Wenn der eine von beiden gesteht, der andere aber nicht, erhält der erste eine Belohnung von einem Punkt und der zweite eine Strafe von zwei Punkten. Gestehen beide Gefangenen, erhalten sie jeweils eine Strafe von einem Punkt. Wenn keiner gesteht, werden beide freigelassen.⁴¹ Sowohl die Anzahl der Gefangenen als auch die Belohnungs- beziehungsweise Bestrafungssysteme ließen sich variieren.

Die *RAND Corporation* wollte wissen, wie die beiden Gefangenen, respektive beide Konfliktparteien in einem Atomkrieg reagieren würden. Würden sie eine Kooperationsstrategie an den Tag legen, damit beide freikommen? Oder würden sie eher das geringere Übel, nämlich nur einen Punkt zu verlieren, dem größeren Verlust, zwei Punkte zu verlieren, vorziehen und selbst gestehen? Die Antworten auf diese Fragen sollten in ein Arbeitsmodell einfließen, das der Luftwaffe für den Ernstfall zur Verfügung gestellt werden sollte. Damit wollte die US Luftwaffe ihren sowjetischen Gegner besser verstehen. Das »Gefangenendilemma« beschäftigte Politikwissenschaftler, Mathematiker und Experimentalpsychologen. Alle gingen von einem rationalen Akteur aus. Grundlage für die Lösung des Gefangenendilemmas blieb lange Zeit die sogenannte »Minimax-Strategie«, die darauf aus war, den eigenen Gewinn zu maximieren und den des Gegners zu minimieren. Diese Versuchsanordnung verhinderte, einen Algorithmus zur Berechnung des tatsächlichen Handlungsablaufs aufzustellen. Sowohl die Konfliktvermeidung als auch die Konfliktverschärfung waren rationale Strategien. Weder rationale Logik noch psychologische Experimente vermochten das Dilemma zu lösen. Dass ab Mitte der Fünfzigerjahre keine weiteren theoretischen und praktischen Experimente mehr durchgeführt wurden, lag auch an grundsätzlichen methodischen Problemen, solange man von Nicht-Nullsummenspielen ausging. Im Zweiten Weltkrieg hatte noch das Nullsummenspiel den spieltheoretischen Arbeiten militärnaher Wissenschaftler zugrunde gelegen. Jetzt aber befand man sich offensichtlich in einem Spiel neuer Art. Das Gefangenendilemma bildete mehr die wechselseitige Politik der Abschreckung als den Krieg selbst ab.

Zufall und Notwendigkeit, atomarer Erst- und Zweitschlag und das Gefangenendilemma brachten eine weitere, mehr kognitive Bedeutungsebene der Ikonographie zum Ausdruck. Die Ikonographie beschränkte sich nicht auf Bilder. Bereits der Begriff der Differenz implizierte selbst eine räumliche Vorstellung und damit die Möglichkeit einer Visualisierung. Ikonische Momente spielen in der Metaphertheorie eine genauso große Rolle wie in der modernen Linguistik. Anders ausgedrückt: die Metapher schlägt die Brücke zwischen Linguistik und Kognition.⁴² Wissen zu schaffen und zu transferieren basiert neben logischen Mustern zumeist auf bildlichen Vorstellungen. Wenn bildgebende Verfahren in der Wissenschaft gebraucht werden – man nennt das »imaging« – dann dienen sie der Wissensproduktion, indem sie visualisieren. Es gibt eine Ikonographie der Meta-

41 Erickson 2011; Grausam 2011.

42 Lakoff/Johnson 2003.

phern genauso wie eine Ikonographie der Grammatik. So wie es ein Wissen im Bild gibt, gibt es Bilder im Wissen.⁴³

Im Ergebnis privilegierten bildgebende Theorien des Kalten Krieges, wie man sie in den *think tanks* verwandte, nichtmenschliche Akteure in der Simulation des Konfliktes: Tiere und Computer. Beide ermöglichten es, den Zufall einzubauen. Die schier unglaubliche Zahl der möglichen Szenarien machte die Rechenkapazität des Computers attraktiv. Und: der Computer kam als Akteur der Katastrophe in Frage.

Konnte man mit rationalen Methoden einen tatsächlichen militärisch geführten Krieg vermeiden? Musste man nur vernünftig sein und der Kalte Krieg wäre zu Ende? Oder: würde die größere Vernunft es erlauben, die Auseinandersetzung mit der Sowjetunion sogar militärisch zu gewinnen? Was war rational im Kalten Krieg? Dazu musste man klären, was Rationalität und rationales Handeln war. *Think tanks* und Universitäten, mathematische Logiker und Politikwissenschaftler, Soziologen und Militärs suchten nach dem, was wirklich rational war. Um das zu denken, standen ganz verschiedene Modelle zur Verfügung. War es Abwarten oder war es Eskalieren in der Hoffnung, dass das Gegenüber es nicht wagen würde, ebenfalls zu eskalieren? War wirkliche Rationalität Schadensvermeidung oder die Androhung von Schaden, um das Gegenüber davon abzuhalten abzudrücken? War das nukleare Patt zwischen den Supermächten nicht doch wie das Wagenrennen der Illias, wo Homer im 23. Kapitel beschreibt, wie mit List und Tücke um die Plätze gerungen wird? War der Kalte Krieg vielleicht doch ein Pokerspiel, wo man nicht auf Bluff hereinfallen durfte und Geduld und Nerven haben musste? Kam es also nur auf ein möglichst ausgefeiltes »brinkmanship« an, so weit zu gehen wie irgend möglich, um den größten Gewinn einzufahren? Je nach historischer Analogie ergaben sich andere Differenzsemantiken des Kalten Krieges. Wagenrennen, Poker und Spiel, Würfel und Wissenschaft ergaben als handlungsgenerierende Leitvorstellungen einen je anderen Kalten Krieg.⁴⁴ Aus der Annahme der Rationalität ließen sich entgegengesetzte Strategien ableiten: zusammenzuarbeiten und Koalitionen zu bilden, aber auch konfrontativ aufzutreten.

Mit dem nuklearen Gleichgewicht, das sich um 1960 einstellte, traten in der Ikonographie des Kalten Krieges wieder personalisierte Metaphoriken in den Vordergrund. Gerade der agonale Charakter des nuklearen *stand-offs* war resonant auf Cowboys, Retter, Märtyrer und Bösewichte. Der Ost-West Gegensatz wurde zu einem »Spiel mit dem Feuer«, einem Nervenkrieg, einem Ringkampf am äußersten Rande einer Klippe oder zum Showdown um 12 Uhr mittags im Western-Film, der zu dieser Zeit so populär war.⁴⁵ Western-Filme spiegelten die öffentliche Einbildungskraft der frühen Jahre des Kalten Krieges in den USA. In den 1950er Jahren fühlten sich Politiker, Regisseure und Publizisten in einem Zustand der Belagerung. Innenpolitisch dominierte der Antikommunismus des Senators McCar-

43 Sachs-Hornbach 2009; Wünsche 1991.

44 Erickson et al. 2013, S. 5.

45 Corkin 2004.

thy und des »Red scare«. Melvin Lasky, intellektueller Vordenker des Kalten Krieges und Mit-Initiator des *Kongresses für kulturelle Freiheit* 1950 in West-Berlin, verglich die politische Systemgrenze nach Ostberlin mit einer Siedlerstadt im Wilden Westen in der Mitte des Jahrhunderts: »Indians on the horizon, and you've simply got to have that rifle handy or [if] not your scalp is gone«. ⁴⁶ Der Beginn des Kalten Krieges eröffnete das goldene Zeitalter des Westerns.

Diese Belagerungsmentalität machte Western Filme wie *Fort Apache* (1948), *The Alamo* (1960) oder *The magnificent seven* (1960) zu Kassenschlagern. In jedem dieser Filme ging es darum, dass eine Gruppe oder Stadt, die positiv konnotiert war, zuerst ihren Feind, den gesetzbrechenden Außenseiter, schlug, bevor dieser sie vernichtete. Die frühen Western von John Wayne, allen voran *Fort Apache*, verkörperten dieses agonale Gefühl »we versus them« anschaulich. Sie gehörten in die Kategorie der Belagerungsfilme oder »sieve movies«. Sie verbanden die Frontier-Ideologie (Frederick Jackson Turner) der amerikanischen Siedler-Demokratie mit einer permanenten Bedrohung und waren der Maschinenraum der öffentlichen Mythenproduktion. Auch persönlich beteiligte sich John Wayne an der Kommunismenjagd von Senator McCarthy.

Aber auch dieses uramerikanische Genre des Westernfilms zeigte die Wendungen des Kalten Krieges. Auch hier kehrte sich der Blick auf den Kalten Krieg um. In den sechziger Jahren brachte der Vietnamkrieg erste Risse in das Bild einer geschlossenen Gemeinschaft, die sich gegen alle Feinde verteidigte. Die Helden der Western Filme wurden jetzt dunkler. Dafür stand bereits *Rio Bravo* (1959), vor allem aber *Butch Cassidy and the Sundance kid* (1969) und *The Outlaw Josey Wales* (1976).⁴⁷ Im Mittelpunkt dieser Filme stehen Antihelden oder Gesetzlose, die das Gesetz retten und Außenseiter, die zu Retterfiguren aufsteigen. Immer häufiger waren Rebellen im Mittelpunkt, die in Opposition zur Regierung standen. Der Held in *The Outlaw Josey Wales* stirbt für seine Familie, indem er sie vor den Truppen der Regierung beschützt. Unterstützte der Western-Film in Hollywood ursprünglich die Politik der Regierung gegen den Kommunismus, so standen seit den sechziger Jahren Rebellen, Außenseiter und Nonkonformisten im Mittelpunkt, die gegen die Regierung mit oder ohne Erfolg kämpften. Auch der Westernfilm mit seiner Vorliebe für das Agonale internalisierte schließlich das Bild des Feindes.⁴⁸

5. Differenz und Blickumkehr. Ein kurzes Fazit

Im Ganzen richteten westliche Gesellschaften im Kalten Krieg je länger, je mehr den Blick nach innen und nicht nur auf den kommunistischen Gegner in der Sowjetunion. Warum war die Blickumkehr gerade bei diesem weltpolitischen Großkonflikt so markant? Eine systemische und eine temporale Perspektive auf diese

46 Saunders 1999, S. 28; Hochgeschwender 1998.

47 1976, Regie: Clint Eastwood, Warner Bros.

48 Eichhorn 2011; Aquila 2015; Bronfen 2011; Matheson 2012.

Frage sollen am Ende dieser Überlegungen stehen. Die systemische Perspektive könnte die Blickumkehrung angesichts der Vision unüberbietbarer Differenz mit der Konsequenz der Selbstvernichtung thematisieren. Die Differenzrepräsentation im Kalten Krieg ging ins Extreme: Diktatur versus Demokratie, Unfreiheit gegen Freiheit, Irdische gegen Außerirdische und wie die Dichotomien noch alle lauteten. Im atomaren Konflikt bedeutete diese extreme Bedrohung die permanente Gefahr der Vernichtung und Selbstvernichtung. *Science fiction* und Western-Filme etwa visualisierten zu Beginn der 1950er Jahre die Sowjetunion in kaum mehr überbietbaren Formen der Feindstellung. Die atomare Logik des Kalten Krieges kannte jedoch keinen Unterschied zwischen Sieg und Selbstvernichtung. Um dem zu entgehen, lag es nahe, den Blick vom Gegner Sowjetunion weg auf den Konflikt und die beiden feindlichen Lager selbst zu richten.

Die Schreiber der TV Serie *Mad Men*, die die US-Gesellschaft am Beginn der 1960er Jahre zeigt, legten dem Hauptdarsteller Don Draper am Beginn der dritten Staffel ein Zitat in den Mund, das sie Honoré de Balzac zuschrieben: »Unsere ärgsten Ängste liegen in unseren Erwartungen«. Im englischen Original heißt es: »Our greatest fears lie in anticipation« (*Mad Men* 3,1).⁴⁹ Hier könnte ein temporales Argument ansetzen, um den Wandel in der Differenzikonographie zu erklären. *Mad men* spielt zu Beginn der 1960er Jahre auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges. Die Erwartungsrichtung kehrte sich zu dieser Zeit um. Kaum etwas hatte die Erwartung an die Zukunft so sehr befeuert wie der Gegensatz zwischen Ost und West und der nukleare Krieg. Liest man dieses Zitat auf den Kalten Krieg hin, dann verdeutlicht es den Zusammenhang zwischen den Ängsten des Einzelnen, aber auch ganzer Gesellschaften und ihren agonal-finalen Erwartungen an die Zukunft. Mehr als alles andere spielte das agonale Ende der Geschichte mit den Emotionen des Zuschauers, die ihrer eigenen Zukunft ikonisch ausgesetzt wurden. Die Ikonographie des Agonalen hatte indessen eine distanzierende Wirkung. Sie erlaubte dem Betrachter eine dritte Position. Wird die agonale Erwartung auf die Spitze getrieben, dann steigen die Ängste – und werden zum Thema in Bildern und Filmen.

Filmographie

- Butch Cassidy and the Sundance kid, George Roy Hill, Campanile Productions, 1969.
 Dr. No., Terence Young, Eon Productions, 1962.
 Fort Apache, John Ford, Argosy Pictures, 1948.
 Invaders from Mars, William Cameron Menzies, National Pictures Corp., 1953.
 It came from outer space, Jack Arnold, Universal Pictures, 1953.
 Mad Men, Fernsehserie Matthew Weiner, AMC, 2007-2015.
 Rio Bravo, Howard Hawks, Warner Bros., 1959.
 The Alamo, John Sturges, Alpha Productions, 1960.
 The day the earth stood still, Robert Wise, 20th Century Fox, 1951.
 The Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, Walter Wagner Productions, 1956.
 The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, United Artists, 1962.
 The Outlaw Josey Wales, Clint Eastwood, Warner Bros., 1976.
 The war of the worlds, Byron Haskins, Paramount, 1953.

49 Für dieses Zitat findet sich kein Beleg bei Balzac.

Literaturverzeichnis

- Åman, Anders 1992. *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era: an aspect of Cold War history*. New York, Cambridge, Mass.: Architectural History Foundation, MIT Press.
- Aquila, Richard 2015. *The sagebrush trail: western movies and twentieth-century America*. Tucson: Arizona UP.
- Baber, Zaheer 2001. »Modernization theory and the Cold War«, in *Journal of Contemporary Asia* 31, 1, S. 71-85.
- Belletto, Steven 2012. *No accident, comrade chance and design in Cold War American narratives*. Oxford u.a.: Oxford UP.
- Belletto, Steven 2015. »The Korean War, the Cold War, and the American Novel«, in *American Literature* 87, 1, S. 51-77.
- Belletto, Steven; Grausam, Daniel 2012. *American literature and culture in an age of cold war. A critical reassessment*. Iowa City: Iowa UP.
- Berding, Helmut 1996. *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität*, 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bessner, Daniel 2015. »Organizing complexity: The hopeful dreams and harsh realities of interdisciplinary collaboration at the RAND Corporation in the early cold war«, in *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 51, 1, S. 31-53.
- Black, James Eric Jay 2015. »The Emergence of Atomodoxo: in Cold War Rhetoric and Science Fiction Narratives: Fear, Threats, and the Duties of Citizenship in an Atomic Age«, in: *International Handbook of Semiotics*, hrsg. v. Trifonas, Peter Pericles, S. 265-279. Dordrecht: Springer.
- Bohn, Cornelia 2008. »Inklusion und Exklusion: Theorien und Befunde. Von der Ausgrenzung aus der Gemeinschaft zur inkludierenden Exklusion«, in *Soziale Systeme* 14, 2, S. 171-190.
- Booker, M. Keith 2001. *Monsters, mushroom clouds, and the Cold War: American science fiction and the roots of postmodernism, 1946-1964*. Westport, Conn.: Greenwood Publishing Group.
- Bredenkamp, Horst 2015. *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Neufassung. Berlin: Wagenbach.
- Brodie, Janet Farrell 2011. »Learning Secrecy in the Early Cold War: The RAND Corporation«, in *Diplomatic History* 35, 4, S. 643-670.
- Broggi, Alessandro 2011. *Confronting America. The Cold War between the United States and the Communists in France and Italy*. Chapel Hill: North Carolina UP.
- Bronfen, Elisabeth 2006. »Reality check: Image affects and cultural memory«, in *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 17, 1, S. 20-46.
- Bronfen, Elisabeth 2011. »The Day after Battle. Much Ado about Nothing and the Continuation of War with other Means«, in *Poetica-Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 43, 1-2, S. 63-80.
- Bronfen, Elisabeth 2017. *Internal Enmity: Hollywood's Fragile Home Stories in the 1950s and 1960s*.
- Bruce, Jean 1951. *Trahison roman* [O.S.S. 117]. Paris: Éd. Fleuve noir.
- Bruce, Jean 1959. *O.S.S. 117 n'est pas aveugle*. Paris: Presses de la Cité.
- Burri, Regula Valérie 2008. »Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen«, in *Zeitschrift für Soziologie* 37, 4, S. 342-358.
- Castillo, Greg 2010. *Cold War on the home front: the soft power of midcentury design*. Minneapolis: Minnesota UP.
- Celmer Jr., Paul W. 1993. »Pynchon's V. and the Rhetoric of the Cold War«, in *Pynchon Notes* (32-33), S. 5-32.
- Cockroft, Eva 1983. »Abstract Expressionism: weapon of the Cold War, Artforum, June 1974«, in *How New York Stole the Idea of Modern Art*, hrsg. v. Cockroft, Eva; Guilbaut, Serge, S. 39-41. Chicago: Chicago UP.
- Cockroft, Eva 2013. »Abstract expressionism, weapon of the Cold War«, in *Pollock and after. The critical debate*, hrsg. v. Frascina, Francis, S. 125-133. London: Harper & Row.
- Corkin, Stanley 2004. *Cowboys as cold warriors. The Western and U.S. history*. Philadelphia, Pa.: Temple UP.

- Dannenberg, Hilary 2010. »Invasion: Narratives and the Cold War in the 1950s American Science Fiction Film«, in *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War*, hrsg. v. Starck, Kathleen, S. 39-65. Newcastle: Cambridge Scholars Publ.
- Eichhorn, Mathias 2011. »Die Abwicklung des Helden im amerikanischen Western«, in *Ideenpolitik: geschichtliche Konstellationen und gegenwärtige Konflikte*, hrsg. v. Bluhm, Harald et al., S. 317-336. Berlin: Walter de Gruyter.
- Ekbladh, David 2010. *The great American mission: modernization and the construction of an American world order*. Princeton, NJ u.a.: Princeton UP.
- Engerman, David C. 2009. *Know your enemy. The rise and fall of America's Soviet experts*. Oxford u.a.: Oxford UP.
- Erickson, Paul 2011. »Eine Neubewertung der Spieltheorie«, in *Macht und Geist im Kalten Krieg*, hrsg. v. Greiner, Bernd et al., S. 258-275. Hamburg: Hamburger Edition.
- Erickson, Paul et al. 2013. *How reason almost lost its mind. The strange career of Cold War rationality*. Chicago u.a.: Chicago UP.
- Fainsod, Merle 1958. *Smolensk under Soviet rule*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Flower, John 2009. »The American Dream—or Nightmare. Views from the French Left, 1945-1965«, in *French Cultural Studies* 20, 1, S. 47-64.
- Genter, Robert 2010. *Late modernism: art, culture, and politics in Cold War America*. Philadelphia, PA. u.a.: Pennsylvania UP.
- Giesen, Bernhard 1996. *Nationale und kulturelle Identität*, 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gilman, Nils 2003. *Mandarins of the future. Modernization theory in Cold War America*. Baltimore u.a.: Johns Hopkins UP.
- Grausam, Daniel 2008. »The ›Crying of Lot 49‹, circa 1642; or, Pynchon and the writing of World War Three (Thomas Pynchon)«, in *Clio-a Journal of Literature History and the Philosophy of History* 37, 2, S. 219-238.
- Grausam, Daniel 2011. »Games people play: metafiction, defense strategy, and the cultures of simulation«, in *English Literary History* 78, 3, S. 507-532.
- Greiner, Bernd 2007. »Die dritte Linie. Der Schriftsteller Don DeLillo als Historiker«, in *Kulturpolitik und Politik der Kultur*, hrsg. v. Fehervary, Helen; Stephan, Alexander Stephan, S. 113-122. Oxford [u.a.]: Lang.
- Greiner, Bernd 2016. »Der Kalte Krieg im Spiegel seiner Bilder« (Vortrag im Rahmen des Begleitprogramms zur Ausstellung »Relikte des Kalten Krieges. Fotografien von Martin Roemers« im Deutschen Historischen Museum, Berlin; 16. März 2016).
- Haefele, Mark H. 2003. »Walt Rostow's Stages of Economic Growth: Ideas and Action«, in *Staging Growth: Modernization, Development, and the Global Cold War*, Engerman, David, S. 81-105. Amherst: Massachusetts UP.
- Heidegger, Martin 2006. *Identität und Differenz*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Hochgeschwender, Michael 1998. *Freiheit in der Offensive? Der Kongress für Kulturelle Freiheit und die Deutschen*. München: Oldenbourg.
- Hofstadter, Richard 1965. *The paranoid style in American politics and other essays*. New York: Vintage Books.
- Jacobson, Matthew Frye; González, Gaspar 2006. *What have they built you to do? ›The Manchurian candidate‹ and Cold War America*. Minneapolis, Minn.: Minnesota UP.
- Klein, Christina 2000. »Family ties and political obligation: The discourse of adoption and the Cold War commitment to Asia«, in *Cold War constructions: The political culture of United States imperialism 1945-1964*, hrsg. v. Appy, Christian, S. 35-66. Amherst: Massachusetts UP.
- Klein, Christina 2003. *Cold War orientalism. Asia in the middlebrow imagination, 1945-1961*. Berkeley u.a.: California UP.
- Klein, Christina 2004. »Crouching tiger, hidden dragon: A diasporic reading«, in *Cinema Journal* 43(4), S. 18-42.
- Kosinski, Joseph; Levine, Irving R. 1960. *The future is ours comrade conversations with the russians*. London: The Bodley Head.
- Kuisel, Richard F. 1990. »L'américanisation de la France (1945-1970)«, in *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives* 5, S. 53-60.

- Kuisel, Richard F. 1991. »Coca-Cola and the Cold War: The French Face Americanization, 1948-1953«, in *French Historical Studies* 17, 1, S. 96-116.
- Kuisel, Richard F. 1993. *Seducing the French the dilemma of Americanization*. Berkeley: California UP.
- Ladd, Brian 2001. »Socialist planning and the rediscovery of the old city in the German Democratic Republic«, in *Journal of Urban History* 27, 5, S. 584-603.
- Lakoff, George; Johnson, Mark 2003. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago UP.
- Langewiesche, Dieter 1994. *Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert: zwischen Partizipation und Aggression*. Bonn: Forschungsinst. der Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Latham, Michael E. 1998. »Ideology, Social Science, and Destiny: Modernization in the Kennedy Era«, in *Diplomatic History* 22, 2, S. 199-229.
- Latham, Michael E. 2000. *Modernization as ideology. American social science and nation building: in the Kennedy era*. Chapel Hill u.a.: North Carolina UP.
- Lazar, Marc 1990. »Damné de la terre et homme de marbre. L'ouvrier dans l'imaginaire du PCF du milieu des années trente à la fin des années cinquante«, in *Annales* 45, 5, S. 1071-1096.
- Leffler, Melvyn P.; Westad, Odd Arne 2010. *The Cambridge History of the Cold War Volume 1: Origins, 1945-1962*. Cambridge: Cambridge UP.
- Luhmann, Niklas 2007. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luke, Timothy 1991. »The discourse of development: A genealogy of ›developing nations‹ and the discipline of modernity«, in *Current Perspectives in Social Theory* 11, S. 271-293.
- Matheson, Sue 2012. »John Ford on the Cold War: Stetsons and Cast Shadows in ›The Man Who Shot Liberty Valance‹ (1962)«, in *Journal of Popular Culture* 45, 2, S. 357-369.
- Montebello, Fabrice 1993. »Joseph Staline et Humphrey Bogart: l'hommage des ouvriers. Essai sur la construction sociale de la figure du ›heros‹ en milieu ouvrier«, in *Politix* 6, 24, S. 115-133.
- Müller, Tim B. 2012. »Innenansichten des Kalten Krieges. Über ein glückliches Zeitalter«, in *Zeitschrift für Ideengeschichte* 6, 3, S. 26-40.
- Müller-Dohm, Stefan 1997. »Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse«, in *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, hrsg. v. Hitzler, Ronald; Honer, Anne, S. 81-109. Opladen: VS.
- Müller-Dohm, Stefan 1993. »Visuelles Verstehen. Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik«, in *Wirklichkeit im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. Jung, Thomas; Müller-Dohm, Stefan, S. 438-457. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Podewin, Norbert. 2014. *Stalinallee und Hansaviertel. Berliner Baugeschehen im Kalten Krieg*. Berlin: Verlag am Park.
- Pynchon, Thomas. 1963. *V. a novel*. Philadelphia u.a.: Lippincott.
- Ritzenhoff, Karen A.; Krewani, Angela 2016. *The apocalypse in film. Dystopias, disasters, and other visions about the end of the world*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Rogin, Michael 1984. »Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies«, in *Representations* 6, S. 1-36.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) 2009. *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Saunders, Frances Stonor 1999. *Who paid the piper? The CIA and the cultural Cold War*. London: Granta Books.
- Schildt, Axel; Siegfried, Detlef 2009. *Deutsche Kulturgeschichte: die Bundesrepublik, 1945 bis zur Gegenwart*. München: Hanser.
- Scholz, Nathalie; Veenis, Milena 2012. »Cold War Modernism and Post-War German Homes. An East-West Comparison«, in *Divided Dreamworlds. The cultural cold war in East and West*, hrsg. v. Romijn, Peter; Scott-Smith, Giles, S. 155-180. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Seed, David 1999. *American science fiction and the Cold War: literature and film*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Sontag, Susan 1965. »The imagination of disaster«, in *Commentary* 40, 4, S. 42-48.
- Turner, Victor 1987. »Betwixt and between: The liminal period in rites of passage«, in *Betwixt and between: Patterns of masculine and feminine initiation*, hrsg. v. Mahdi, Louise Carus; Foster, Steven; Little, Meredith, S. 3-19. La Salle, IL: Open Court.

- Wulf, Andrew James 2015. *U.S. international exhibitions during the Cold War. Winning hearts and minds through cultural diplomacy*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Wünsche, Konrad 1991. »Das Wissen im Bild. Zur Ikonographie des Pädagogischen«, in *Zeitschrift für Pädagogik* (Beiheft 27), S. 273-290.

AutorInnenverzeichnis

- Vincent August, M. A., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Sozialwissenschaften, Universitätsstr. 3b, D-10117 Berlin, Email: vincent.august@hu-berlin.de
- Lisa Bogerts, M. A., Goethe Universität Frankfurt am Main, Exzellenzcluster »Die Herausbildung Normativer Ordnungen«, Max-Planck-Strasse 2, D-60629 Frankfurt a. M., Email: bogerts@soz.uni-frankfurt.de
- Anna Chwialkowska, M. A., Europa-Universität Viadrina, Kulturwissenschaftliche Fakultät, Große Scharrnstr. 59, D-15230 Frankfurt a.d. O., Email: annachwial@gmail.com
- Prof. Dr. Iris Därmann, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft, Georgenstr. 47, D-10117 Berlin, Email: daermann@culture.hu-berlin.de
- PD Dr. Paula Diehl, Universität Bielefeld, Abteilung für Geschichtswissenschaft, Postfach 10 01 31, D-33501 Bielefeld, Email: paula.diehl@uni-bielefeld.de
- Dr. Elisabeth Haas, Universität Freiburg, Philosophische Fakultät, Av. de l'Europe 20, CH-1700 Freiburg, Email: elisabeth.haas2@unifr.ch
- Dr. Eva Marlene Hausteiner, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn, Institut für Politische Wissenschaft und Soziologie, Lennéstr. 25, D-53113 Bonn, Email: evahausteiner@uni-bonn.de
- Dr. Sebastian Huhnholz, Leibniz-Universität Hannover, Institut für Politische Wissenschaft, Schneiderberg 50, D-30167 Hannover, Email: s.huhnholz@ipw.uni-hannover.de
- Dr. Maria Jakob, Universität Leipzig, Institut für Kulturwissenschaften, Beethovenstr. 15, D-04107 Leipzig, Email: maria.jakob@uni-leipzig.de
- Prof. Dr. Marcus Llanque, Universität Augsburg, Lehrstuhl für Politikwissenschaft, Universitätsstrasse 10, D-86159 Augsburg, Email: marcus.llanque@phil.uni-augsburg.de
- Prof. Dr. Philip Manow, Universität Bremen, Bremen International Graduate School of Social Sciences (BIGSSS), Postfach 33 04 40, D-28334 Bremen, Email: manow@uni-bremen.de
- Prof. Dr. Michael Minkenbergh, Europa-Universität Viadrina, Kulturwissenschaftliche Fakultät, Große Scharrnstr. 59, D-15230 Frankfurt a.d. O., Email: minkenbergh@europa-uni.de

Sebastian Huhnholz
Eva Marlene Hausteiner [Hrsg.]

Politische Ikonographie und Differenzrepräsentation

Leviathan Sonderband 34 | 2018

