Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 36 (1984)

Heft: 16

Artikel: Die Angst vor der Zukunft und die Lust an den Bildern : zur Spielfilmreihe "Nach uns die Zukunft" mit Science-Fiction-Filmen im Fernsehen DRS

Autor: Seesslen, Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932454

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Angst vor der Zukunft und die Lust an den Bildern

Zur Spielfilmreihe «Nach uns die Zukunft» mit Science-Fiction-Filmen im Fernsehen DRS

1

Was die Filmgeschichte und -kritik anbelangt, so ist der Science-Fiction (SF)-Film immer ein wenig als Stiefkind behandelt worden. Man hat ihn als Gattung angesehen, die es nie schaffte, richtig «erwachsen» zu werden und die periodisch ins Märchen zurückkippte. Stattdessen hat der SF-Film das engagierteste Publikum, die treuesten Freunde, ein «Fandom», das ganz offensichtlich mit anderen Augen sieht, als es vielleicht der gewöhnliche «Filminteressierte» tut. Und auf der anderen Seite hat sich die aufgeschlossenere Seite der Kulturkritik gerade in jüngster Zeit des Genres angenommen und es auf seine politischen, sozialen, kulturgeschichtlichen und psychologischen Dimensionen hin befragt.

In beiden Fällen entstehen nicht nur Vorteile für das Verständnis eines Genres, von dem wir einmal grosszügig annehmen wollen, es wage tatsächlich einen Schritt in die Richtung der Zukunft, bei einem so über die Massen auf Gestriges gerichteten Konkurrenzangebot der Unterhaltung. Denn während das SF-Fandom zum Dialog eine gewisse «Kennerschaft» voraussetzt, die sich nicht allein auf das Wissen, sondern auch auf die Haltung beziehen mag, neigt die Kulturkritik gelegentlich dazu, aus der Untersuchung von Teilgebieten der populären Kultur hauptsächlich Bestätigungen für die eigenen Positionen abzulesen. In gewisser Weise steckt der SF-Film in der Sackgasse eines Gettos. Es gibt starke Berührungsängste, es gibt Verachtung, und es gibt wohlwollende Herablassung gegenüber dem Genre, das in der Tat zur Produktion von unfreiwilliger Komik geradezu herausfordert.

So ist der Versuch, uns den SF-Film einmal in der Zusammenschau zu präsentieren, uns aufmerksam zu machen auf Entwicklungslinien, gemeinsame Merkmale und Strukturen, gewiss ausgesprochen nützlich. Und dies zumal, da wir uns inmitten einer erneuten, diesmal durch Computer vorangetriebenen technischen (und damit auch kulturellen) Revolution befinden. Denn gerade die Sprachlosigkeit, mit der auf diese Revolution reagiert wurde, sei es die Sprachlosigkeit der blinden Begeisterung, sei es die Sprachlosigkeit des ebenso blinden Entsetzens, zeigt, wie notwendig es ist, sich ein Bild von der Beziehung zwischen technischem Fortschritt und menschlicher Kultur zu machen. Ob der Science-Fiction-Film dazu in der Lage ist, kann bezweifelt werden; auch die Reihe des Fernsehens der deutschen und rätoromanischen Schweiz bringt neben forciert sozial- und kulturkritischen Beispielen vor allem solche, die in ihrem «Herzen» eher konservativ sind. Sie bauen viel mehr eine Mythologie um die genannte Beziehung auf, als dass sie versuchten, sie in neuem Licht zu sehen. Aber jede Beschäftigung mit dem Problem einer ästhetischen Reaktion auf den technischen und sozialen Fortschritt, mag es auch einer zum schlechten hin sein, führt zumindest bei Gelegenheit auf das Feld des SF-Films. Von den mannigfaltigen Versuchen, unsere Angst vor der Zukunft zu bewältigen, deckt er nur einen winzigen, aber wichtigen Teil ab. Denn er ist gezwungen, nicht allein in Ideen, sondern auch in Bildern zu denken. Und dies ergibt einen recht spannenden Zusammenhang, denn unsere Technokratie hat sich ja bis zu einem gewissen Grade mit einem «Abbildungsverbot» belegt (auch dieses spiegelt der SF-Film wider). Dabei haben wir uns in einen (wahrscheinlich falschen) Gegensatz von

Technik und Natur manövrieren lassen, so dass in den Bildern, die wir uns von diesem Problem machen, beides unversöhnt, feindlich gegenübersteht.
Das soll nun natürlich nicht heissen, dass der Science-Fiction-Film nur als mehr oder minder ideologischer «Kommentar» zu verstehen wäre, der fortlaufend zu den Verhältnissen zwischen Natur, Technik, Individuum und Gesellschaft gegeben würde. Erstens hat der SF-Film vorwiegend die Aufgabe, unseren Augen etwas zu bieten, und zwar etwas möglichst Anregendes, und zweitens speist sich natürlich auch dieses Genre von grundlegenden Elementen der Unterhaltung. Auch hier gibt es Kampf, Reise, Verfolgung, Abenteuer, Liebe, Erfolg und so weiter. Dennoch ist der SF-Film ein etwas unzugängliches Gelände für den, der sich nicht ohne weiteres der spezifischen Zeichensprache und Mythologie des Genres zu bedienen weiss. Das hängt zum einen damit zusammen, dass es einen Weg gesucht hat, den im eignen Namen bereits angelegten Widerspruch zu lösen, nämlich den zwischen (exakter) Wissenschaft und Phantasie («wissenschaftliche Phantastik» wird das Genre in den Ostblockstaaten genannt), zwischen dem von heute aus als einmal möglich zu Extrapolierenden und der Welt der puren Fiktion, aus der immer eine Spur zurückführt zum Märchen. Wer in der Lösung des SF-Films nach wissenschaftlicher Logik sucht, wird fast immer enttäuscht; die technische oder soziale Einrichtung ist einfach da – dass sie und wie sie geworden ist, das hat weder in ihr selbst noch in den Menschen Spuren hinterlassen. Kein Wunder also, dass sich Mensch und Apparat im SF-Film so verständnislos gegenüberstehen, sie haben offensichtlich beide (und beide auf ihre Weise) einen Teil ihrer gemeinsamen Geschichte vergessen. In dieses «schwarze Loch» der Science-Fiction (jedenfalls in der Mehrzahl der Filme) plumpst die Erkenntnis, dass auch in den Dingen nicht nur ihre Erscheinung, sondern auch ihre Geschichte liegt.
Notgedrungen werden also technisch-soziale Einrichtungen auf «Phänomene» reduziert. Schon weil sonst der hübsche Überraschungseffekt zum Teufel wäre, aber auch, weil die «Verlängerung» der Geschichte in die Zukunft hinein einen neuerlichen Widerspruch hervorriefe. Und wenn sich der SF-Film auch noch mit diesem beschäftigen müsste, so müsste er endgültig um seine Unterhaltungsqualitäten fürchten. So bevorzugt er fixfertige Bausteine der Katastrophenphantasie: den totalen Staat, die totale Überbevölkerung, die totale Technik, die totale Austauschbarkeit und so weiter. Die Science-Fiction isoliert Probleme, von denen wir wissen, dass sie nicht isoliert vorkommen (so, wie wir wissen, dass auch in der Entwicklung der politischen Herrschaft nicht allein auf das «märchenhafte» Modell von den Tätern auf der einen und den Opfern auf der anderen Seite zurückgegriffen werden kann). Das ist le-

«Nach uns die Zukunft»

In der Spielfilmreihe mit Science-Fiction-Filmen im Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz (DRS) sind noch folgende Werke vorgesehen (Daten unverbindlich):
Ikarie XB I (Iindrich Polak, CSSR 1963) am 14. 9.
Swissmade (Fredi M. Murer, Yves Yersin u. a., Schweiz 1969) am 24. 9.
Aktion Abendsonne (Fernsehspiel) am 18. 10.
Deathwatch/La mort en direct (Bertrand Tavernier, Frankreich/BRD 1979) am 19. 10.
The Bed Sitting Room (Richard Lester, GB 1968) am 5. 11.
Solaris (Andrej Tarkowski, UdSSR 1972) am 26. 11.
The Andromeda Strain (Robert Wise, USA 1971) am 14. 12.
In dieser Reihe bereits gezeigt wurden: Metropolis (Fritz Lang, Deutschland 1926), Zero Population Growth (Michael Campus, USA 1971), Dr Strangelove (Stanley Kubrick, GB 1963), The Forbin Project (Joseph Sargent, USA 1969), Things to Come (William C. Menzies, USA 1936), Time After Time (Nicholas Meyer, USA 1978), On the Beach (Stanley Kramer, USA 1959), Fahrenheit 451 (François Truffaut, Frankreich/GB 1966), La decima vittima (Elio Petri, Italien 1966), The Stepford Wives, (USA 1975), Futureworld (Richard T. Heffron, USA 1975), The Omega Man (Boris Sagal, USA 1971), THX 1138 (George Lucas, USA 1969).

gitim, aber gelegentlich ein bisschen fade. Die negativen Utopien des SF-Films – dafür gibt es in der Spielfilmreihe des Fernsehens DRS eine Reihe von Belegen – wirken allzu oft bloss besserwisserisch, als würde irgendein «Moralschlumpf» uns eine Gefahr beschreiben, die wir alle vor Augen haben, um uns noch ein wenig mehr einzuschüchtern. Und dabei hatten wir es doch auch auf das andere abgesehen. Denn es gibt keine Entwicklung, die nicht zugleich auch ihre neuen Möglichkeiten zum Widerstand, ihre Gegenkräfte hervorriefe.

2

Die Science-Fiction-Literatur, die im übrigen immer noch die Entwicklung des Genres mehr forciert als der Film, hat für den grundlegenden Diskurs des Genres zwischen Natur und Individuum auf der einen, Technik und Gesellschaft auf der anderen Seite, neben Unmengen mehr oder weniger schwachsinniger, reaktionärer oder phantasieloser Hauruck-Lösungen, ganz komplexe, manchmal sogar ins philosophische Abenteuer führende Wege gesucht und beschritten. Der Versuch, einen anderen Widerspruch innerhalb des Genres zu lösen, nämlich den der Notwendigkeit, eine Welt von morgen in der Sprache und in der Logik von heute zu beschreiben, hat in der Entwicklungslinie der sogenannten «New Wave» sogar dazu geführt, dass die Autoren der spekulativen Phantastik auch ihr Medium, also die Sprache, zu revoltieren versucht haben. Dass dieser Versuch in den Jahren um 1979 schliesslich zugunsten einer restaurativen Schreibweise – abzulesen auch an der Entwicklung begabter Autoren wie Michael Moorcock – zum grossen Teil wieder aufgegeben wurde, hat zum einen sicher als Ursache die oftmals als erstickend empfundene Hegemonie der amerikanischen SF-Literatur. Hier haben Autoren wie Fritz Leiber zum Beispiel einen regelrecht militaristischen Zweig des Genres begründet, der auch heute noch ein Grossteil der Produktion ausmacht, und in dessen grundlegenden Wertvorstellungen ziemlich eindeutig und eindeutig ermüdend der mehr oder weniger «theologisch» fundierte Machtanspruch der «freien Welt» à l'américaine gegenüber dem «monströsen» (Sowjet-)Sozialismus gefeiert wird.

Ein andrer Grund für das Scheitern der «New Wave» ist aber wohl auch darin zu sehen, dass die Umsetzung der neuen Ideen in die visuellen Medien, Film, Comics, Fernsehen zunächst nicht gelang. Eine «New Wave» des SF-Films hat es, trotz herausragender Einzelwerke, nicht gegeben.

Es entstanden überhaupt nur ganz wenige Filme, Kubricks *«2001»* etwa, Tarkowskis *«Solaris»* (ZOOM 8/83) und später *«Stalker»* (ZOOM 21/80), ein wenig vielleicht sogar Truffauts *«Fahrenheit 451»*, die ihr Augenmerk nicht nur auf eine futurische Thematik lenkten, sondern auch darauf, dass sich ihr in einer anderen, mutigeren (Bild-)Sprache anzunähern wäre als in der vertrauten. Die meisten SF-Filme begnügen sich mit der Vorstellung, ihre Helden in veränderten Kulissen agieren zu lassen, ein paar technische «Wunder» zu präsentieren und dann so schnell wie in einem herkömmlichen Krimi zur Abhandlung des Themas (zuviel Technik, zuviel Gesellschaft) und der Geschichte (heldenhafte Bewahrung von eigener oder anderer Natur, Flucht und Verfolgung, Rettung am Ende) zu schreiten.

Irgendwann in naher oder fernerer Zukunft haben sich die *Verhältnisse,* unter denen der Mensch zu leben hat – Gesellschaftsordnung, Technik, Medizin, Kultur, Macht, Sexualität und so weiter – radikal verändert. Wer sich aber anscheinend gar nicht verändert hat, ist das gute alte menschliche Individuum, mag es nun auch Glitzerlamé statt Cowboygewandung oder Strassenanzug tragen. Das macht die Sache nicht nur für die Drehbuchautoren und für die Zuschauer einfach, es liefert zugleich auch die Grundlage fast jeder SF-Filmstory: Das gute alte Individuum kann die Verhältnisse von morgen nicht länger ertragen und will unbedingt raus. Entweder zettelt es eine Rebellion an, oder es flieht diesen Ort des Schreckens. Die Gefahren und Spannungsmomente, die sich daraus ergeben, sind dann nur noch eine Routinesache. Wenn es einen gibt, so ist der Held eines SF-Films offensichtlich notwendig ein «Reaktionär». Statt vom Heute ins Ge-

Science-Fiction-Klassiker «2001: A Space Odyssey» von Stanley Kubrick (USA 1968).

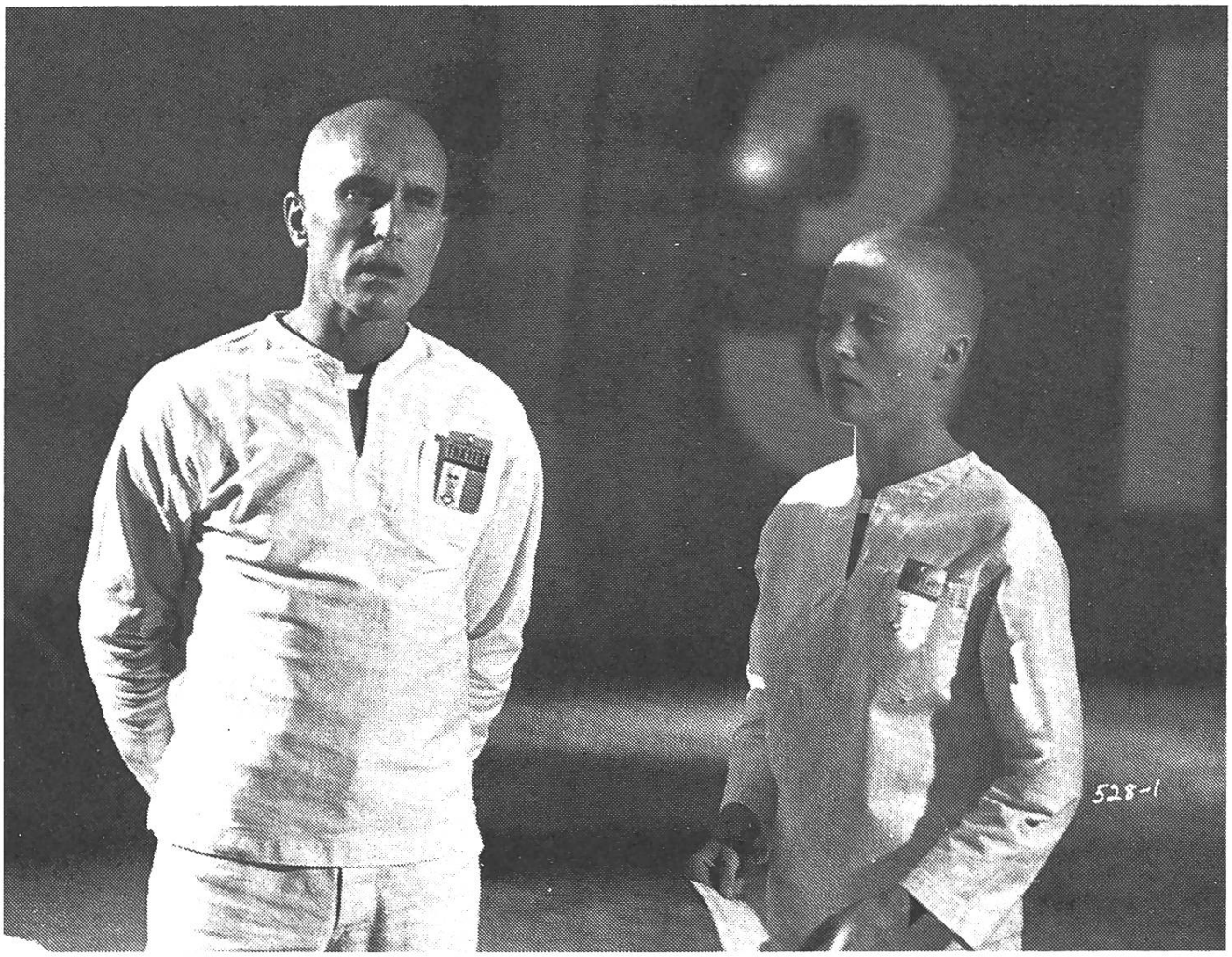
stern will er vom Morgen ins Heute. Natürlich ist die bessere politische und individuelle Moral auf seiner Seite. Aber meistens nur, weil wir uns so listenreich ein falsches Morgen haben aufschwätzen lassen. Mut zur Zukunft ist beileibe nicht die Sache des kritischen SF-Films; er argwöhnt – im allgemeinen – in der Art eines Stammtischbesuchers, dass alles genauso schlimm kommt, wie er befürchtet, weil alle anderen zu dumm sind, es zu sehen und zu verhindern. Von dieser so unlustigen, so mutlosen, dem Weltbild des ewigen *petit bourgeois* huldigenden Zukunftsperspektive möchte ich aus der SF-Reihe des Fernsehens DRS allenfalls drei oder vier freisprechen.

3

Der SF-Film als ganzes gibt so auf zwei Ebenen unsere Angst vor der Zukunft wieder. Er ist zum einen voller negativer Utopien, voller Verzweiflung über Entwicklungen, die er doch zugleich, ganz im Sinne kleinbürgerlicher Ideologie, für unaufhaltbar erklärt. Wenn man dem SF-Film glaubt, ist eine andere als schreckliche Zukunft nicht vorstellbar. Die ganz wenigen Filme mit einer wenigstens im Ansatz positiven Utopie, von *«Things to Come»* (ZOOM 1/84) bis, auf freilich ganz andere Weise, «Close Encounters of the Third Kind», müssen ihr Heil immer wieder in der Verschwommenheit ihrer Phantasien suchen, während die negative Utopie die ihren scharf umreisst. Was kostet es schliesslich, zu sagen, dass alles nur noch schlimmer wird? Das sagt doch sowieso jeder. Und obendrein gilt es als aufgeklärt.

Negative Utopien sind natürlich auch einfach aufregender als postive; es ist mehr los, da können Welten untergehen. Überdies fühlte sich vermutlich unsere Katastrophenphantasie bereits gefoppt, wollte man sie mit einer Hoffnung, einem Abenteuer der Zukunft kitzeln. Aber dahinter steckt vielleicht doch noch etwas anderes.

Noch stärker als in der Literatur zu beobachten, ist nämlich der SF-Film keineswegs ein Genre, das uns auf dem Wege der Spekulation auf ein zukünftiges, neues Gleichgewicht zwischen Technik, Gesellschaft, Staat und Individuum vorbereitete. Der technische Fortschritt ist eigentlich nicht so sehr das Ziel der SF-



Der Held erwacht eines Tages in einer kalten, sterilen Welt: Robert Duval mit Maggie McOmre in «THX 1138» von George Lucas (USA 1969).

Phantasie (wie meinethalben das Eldorado, die Farm in den Bergen das Ziel einer Western-Phantasie sein kann, wie eine – endlich! – gerettete und Stabilität versprechende Beziehung in einem Melodram), er ist vielmehr ihr *Problem.* Die meisten Filme des Genres wären als Anti-SF-Filme besser beschrieben. Sie ahnen voraus, dass die Computer die Herrschaft über unsere Geschichte (oder eben Nicht-Geschichte) erringen, wie in *«The Forbin Project»,* oder dass unsere Fahrt ins All wie der Wurf eines Bumerangs wird, neue Seuchen in die Heimat Erde transportierend, wie jeder kolonialistische Beutezug mit neuen Schätzen auch neue Krankheiten bringt, wie etwa in *«The Andromeda Strain»;* sie halten uns vor, dass unser Unterhaltungsbedürfnis, von dem sie selber sich speisen, aus den kontrollier-, aber nicht überwindbaren Quellen unserer grenzenlosen Wünsche nach Gewalt zu immer perverseren Formen getrieben wird (*«Rollerball», «Westworld»*).
Der SF-Film ist kein Genre, das den technischen Fortschritt verständlicher machte; er ist vielmehr mit dem Entwurf einer technisch-sozialen Dämonologie für unsere Zeit befasst, wobei die futurische Technologie ebenso Anlass zur Panik ist wie die «Rache der Natur» in Gestalt unzähliger Monstren, mutierter Wesen und sonderbar «gezielter» Katastrophen. Die Science-Fiction scheint «blinded by science»; ganz im Sinne des überkommenen Kulturpessimismus ersetzt sie die dialektische Beziehung zwischen Mensch und Technik, Mensch und Gesellschaft etc. durch eine quasi-theologische, ja, eine alttestamentarische.
Die Sintflut ist das eigentliche Lieblingsthema des Genres, möglich als das Gottesurteil, das aus selbstgeschaffenen Vernichtungssystemen entsteht,

wie in *«On the Beach»,* und – sehr viel sarkastischer – als notwendige Folge der einander bedingenden Grössen von Paranoia, Organisation und Technik in *«Dr Strangelove»,* als die Tragikomödie der menschlichen Ersetzbarkeit durch Zombies, durch Roboter, durch Illusionen, durch Datenschatten usw., wie zum Beispiel in *«The Stepford Wives»* oder *«Futureworld»,* oder aber auch als das Verbot, sich zu lieben, wie in *«1984»* oder *«Zero Population Growth».* Auch die neueren Filme des Genres – abgesehen vielleicht von den Fantasy-Märchen im *«Star Wars»*-Gefolge – handeln bevorzugt von Bestrafungen; *«Alien»* (ZOOM 22/79) und *«Blade Runner»* ebenso wie *«Das Arche Noah Prinzip»,* und fast immer ist mit der technischen eine ebenso pessimistische, ja panische Vorstellung von Erotik verbunden: In allen diesen erwähnten Filmen sind es Frauen, die die eigentliche Katastrophe auslösen oder zumindest als «Botinnen» des Unheils fungieren. Und dieser thematische Komplex, den ich mir «frauenfeindlich» zu nennen versage, weil ich fürchte, die Probleme werden etwas tiefer gehen, als sich in einem Schlagwort festhalten zu lassen, geht zurück bis auf Filme wie *«Metropolis».* Dort war die Frau und der böse Roboter in einer Persona verschmolzen.

4

Die Zukunft im SF-Film scheint einerseits schrecklich, weil es in ihr immer noch Frauen gibt. Technik und Frau, so scheint es, sind aber miteinander nicht zu versöhnen. So kommen denn auch in forcierteren Versuchen über eine zukünftige Beziehung zwischen Mensch und Technik (*«2001»*) Frauen nicht vor. Andrerseits ist die schreckliche Zukunft auch nur durch Frauen zu überwinden. Sie stehen zwar am Ausgangspunkt der Katastrophen – sie machen den Zukunftsmann «untreu» gegenüber seinem System, seiner Welt der glänzenden Technik und glänzenden Rüstung – sie sind es aber auch, die durch sie hindurch geleiten.

Es ist die Frau, etwa in einem so reflexiven Film wie Marco Ferreris *«Ciao, Maschio» (Affentraum;* ZOOM 13/78) oder in der erotischen Metapher wie *«Alien»,* die

Erwachen in der schmutzigen Zukunft: «Blade Runner» von Ridley Scott (USA 1982).

dem Schrecken der Zukunft entkommt. Und auch für die Helden der mehr an Spannung und Action orientierten Filme macht ihr Aufstand gegen die Verhältnisse der Zukunft, beziehungsweise ihre Flucht daraus (und in kaum einem SF-Film geht es um etwas anderes) nur Sinn durch die («natürliche») Frau an ihrer Seite.

Ein eher bescheidener Film trägt den Titel *«Flucht aus der Zukunft»,* und möglicherweise ist dies die Formel fast aller SF-Film-Erzählungen: Der Mann erwacht eines Tages in einer kalten, entweder über die Massen «sauberen» (*«THX 1138»;* ZOOM 6/78) oder in einer über die Massen «schmutzigen» Welt (*«Soylent*

Wer sich anscheinend nicht verändert hat, ist das gute alte menschliche Individuum: Richard Dreyfuss in Steven Spielbergs «Close Encounters of the Third Kind» (USA 1977).

Green»; ZOOM 14/75), die er selber entsprechend seinem Bedürfnis nach Sicherheit, Kontrolle und Macht bis zu dieser schrecklichen Parodie geschaffen hat. Seit der Begegnung mit der Frau ist er gezwungen, sich mit diesen Verhältnissen auseinanderzusetzen, was zuerst einmal zur Katastrophe zwischen dem Mann und «seiner» Technik führt (oder «seiner» Gesellschaft, also der Diktatur).
Was nun folgt, ist die «Flucht aus der Zukunft», der Wettlauf um die Chance für einen neuen Anfang, ausserhalb der Zukunftswelt, die sich der SF-Film als klaustrophobische architektonische und soziale Einheit vorstellt. Kurzum: Die Zukunft ist ein Gefängnis, in das sich der Held auch bis zu einem Grad selber eingeschlossen hat, während ihn nun die Sehnsucht in Gestalt einer (oder seiner) Frau dazu verleitet, Gitterstäbe zu verbiegen, Schlüssel zu stehlen, Wärter zu töten und was auch immer zu tun, um die Flucht anzutreten, die Flucht zurück: zur Liebe, zur Natur, zur Frau. Selbst das Raumschiff, das von aussen so glänzend und stark erscheint, birgt im Inneren nichts anderes als ein Gefängnis, eines mit mehr «Mütterlichkeit», je weiter es von der Erde entfernt ist. Auch aus diesem Gefängnis muss der Mensch des SF-Films immer wieder entkommen; er versucht, aus der Enge seiner Welt noch einmal «geboren» zu werden.
Kein Wunder also, dass Science-Fiction ein Genre für ein vorwiegend jugendliches Publikum ist. Sie entwirft ein Bild von einer durch die Begegnung mit (zuviel) Technik und (zuviel) Gesellschaft geprägten Pubertät. Die ist es zugleich, die dem SF-Film seine andere Dimension gibt: die Lust am phantastischen Bild, an der kühnen Konstruktion, an der Grenzüberschreitung. So verknüpft sich die

Angst vor der Zukunft mit der Suche nach dem phantastischen Notausgang.
Die Angst vor der Zukunft widerspiegelt der SF-Film aber auch durch seinen formalen Konservatismus. Das phantastische Genre hat zwar enorme Beiträge zur Fortentwicklung von Filmtechnik, *special effects* und Computereinsatz beim Film geleistet, die Fortentwicklung der «Bildsprache» ist jedoch kaum forciert worden, obschon das Genre geradezu prädestiniert dazu schiene. Man hat beinahe den Eindruck, als würde dieser Herausforderung mehr oder weniger bewusst in Gigantomanie, Perfektionismus und Überstilisierung ausgewichen.
Dabei stehen dem Film mittlerweile in neuen Formen von SF-Illustrationen und phantastischen Comics schier unerschöpfliche Quellen zur Verfügung, und zumindest Regisseure wie George Lucas und Ridley Scott haben sich ihrer bedient. (Freilich führt diese Inspiration auch in die Gefahr eines Nebenwegs von Design- und Drogenfilmen, wie er in Ken Russells Trips seinen Endpunkt findet.) Der SF-Film hat gerade in den letzten Jahren für sich «das Bild» entdeckt; man begnügt sich nicht mehr mit der eindrucksvollen Konstruktion von Monstren und Modellen, sondern entwirft Bildfolgen, deren Komposition das «Dagewesene», ganz wie es sich für eine Zukunftsvision gehört, überschreitet. Auf der anderen Seite stehen, gerade dort, wo es um die Reflexion der Macht von Medium und Unterhaltung, von Information, Illusion und Lust an der Gewalt geht, eher «Ideenfilme» (z. B. *«Deathwatch»,* ZOOM 8/80; *«La decima vittima»* – nicht, dass hier keine Bildgestaltung wäre), denen es um eine politisch-moralische Botschaft geht, die einen «Umweg» über die Zukunft zum Herzen des Zuschauers suchen.
Kurzum, der bildmächtige, bildverändernde Phantasie- (nicht: Fantasy-)Film und der SF-Ideenfilm sind noch nicht so recht zu einer neuen Einheit verschmolzen, und ich wage nicht zu prophezeien, ob es in diesem Zusammenhang je eine wirkliche Lösung des Widerspruchs zwischen Idee und Bild geben wird. (Andrerseits: Wo, wenn nicht hier, sollte sie gelingen?) Vielleicht wissen wir noch nicht so recht, ob wir in einem Film des Genres das «ganz andere», das Niegesehene, das bildgewordene Wunder erhoffen oder eine extrapolierende «Warnung» aus dem Bekannten, phantastische gefilmte Sozialdemokratie, die Bestätigung unseres alltäglichen, mürrischen Kulturpessimismus.

5

Bei SF-Filmen geht es nicht nur um Bilder und Ideen, es geht natürlich auch um den Spass. Einen utopischen Fluchtpunkt sehe ich, wo es um den Spass an Ideen und Bildern geht. Dahin führt (vielleicht) ein Weg durch die Geschichte des Genres, den die Reihe des Fernsehens DRS entdecken helfen kann.
Es wäre allzu beckmesserisch, an der Auswahl der Filme zu dieser Reihe herumzumäkeln; die wichtigsten Aspekte sind gewiss repräsentiert, und die Zusammenstellung zeugt von Verständnis für dieses schwierige Genre. Leider sind auch ein paar interessante Filme wie Woody Allens *«Sleeper»* (ZOOM 1/75), Douglas Trumbulls *«Silent Running»* und Fassbinders *«Welt am Draht»* nicht für die TV-Ausstrahlung zu erhalten gewesen. Ganz zu schweigen natürlich von *«2001»* oder *«Stalker»,* die am Fernsehen ohnehin nur noch als ferne Erinnerungen überleben würden.
Das ist natürlich auch das Problem einer solchen Serie. Das Pantoffelkino gibt vielleicht gut die Probleme wieder, von denen ein Film handelt. Es gibt aber kaum etwas von den Problemen wieder, die sich bei ihrer Darstellung ergeben. In dieser Reduktion wird der SF-Film leicht zum fernsehtypischen «Problemfilm», was tödlich für ihn ist. Dass der SF-Film ein Film der Bilder und nicht der Worte ist, und dass er umso mehr zu sagen hat, je mehr er auf die Bilder und je weniger er auf die Worte vertraut, das kommt allenfalls ansatzweise über den Bildschirm. Wenn es ein Genre gibt, das nicht nur die grosse Leinwand, sondern das Kino braucht, dann ist es der SF-Film.
Das freilich schmälert keinesfalls den Verdienst einer solchen Reihe, denn, wie gesagt, es gilt auch, Versäumtes nachzuholen, den SF-Film in grösserem Zusammenhang verständlich zu machen.

Schliesslich offenbaren sich erst durch die Zusammenschau die Grundlagen eines Genres, insbesondre hier, wo jeder Film darauf angelegt ist, die anderen an thematischer, phantastischer oder technisch-ästhetischer Attraktion zu übertrumpfen. Mit *«Dr Strangelove»* und *«Time After Time»* wurde auch belegt, dass die SF sehr wohl offen ist sowohl für «harte» Satire als auch für sanftere Ironie.
Was mir persönlich fehlt, das wären allenfalls ein paar «schlechte Filme». Ich meine nicht so danebengeratene wie *«Zero Population Growth»,* sondern wirklich «schlechte», die nie in den Verdacht geraten könnten, so etwas Langweiliges wie eine «Botschaft» zu haben. (Und wenn, dann wäre sie so geschickt verborgen wie in Mario Bavas klassischem *«Planet der Vampire».*) Durch die Auswahl entsteht ein wenig der Verdacht, SF-Filme seien immer ambitioniert, wollten immer etwas mehr als Unterhaltung sein. Das ist mitnichten der Fall. 90 Prozent aller SF-Filme sind Kinderfilme. Lustig, bunt und spannend wie ein Comic-Heft. Und doch auch auf mehr oder weniger geheimnisvolle Weise verbunden mit den Dingen, die uns den Weg in die Zukunft erschweren, und um die es im SF-Film geht. Georg Seesslen

«Special Effects»: King Kong, Orphée und die Reise zum Mond

ffb. Für das Jubiläumsfest der 35. Berlinale wird seit Monaten eine der umfangreichsten und spektakulärsten Retrospektiven in der Geschichte der Filmfestspiele vorbereitet: «Special Effects», Spezialeffekte in der Filmgeschichte. Die Retrospektive wird ergänzt durch eine Ausstellung und eine Publikation.
King Kong und Godzilla, Orphée und E. T., Mecki und der mysteriöse Dr. Lao werden Gäste der nächsten Berlinale sein. Sie sollen nicht nur auf der Leinwand, sondern auch «real» zu sehen sein. Als ein Höhepunkt der 35. Internationalen Filmfestspiele Berlin (15. bis 26. Februar 1985) wird jetzt ein populäres und filmhistorisch spannendes Projekt vorbereitet: Unter dem Titel «Special Effects» sollen eine Ausstellung und eine umfangreiche Retrospektive die Geschichte der filmtechnischen Effekte von ihren ersten Erfindungen (1896 durch den Franzosen Georges Méliès) bis in die Gegenwart (in den Filmen von George Lucas und Steven Spielberg) erzählen.
Viele berühmte Filme früherer Jahrzehnte – von «Metropolis» bis «Citizen Kane», vom «Dieb von Bagdad» bis zum «Spukschloss im Spessart» – wären undenkbar ohne die filmtechnischen Pionierarbeiten von Kameraleuten, Trickspezialisten und spielbesessenen Regisseuren. Aber erst die spektakulären amerikanischen Science-Fiction-Filme seit «2001 – Odyssee im Weltraum» haben die Aufmerksamkeit des Kinopublikums auf die «Special Effects» gerichtet, die in Filmen wie «Star Wars» und «E. T.» zu äusserster Perfektion gebracht wurden.
Die Retrospektive wird rund 60 Filme, beziehungsweise Filmprogramme (mit Kurzfilmen, Ausschnitten, Trailern und Werkstattberichten) umfassen. Bei der Auswahl der Filme spielen der Anteil der Special Effects und ihre Originalität die wichtigste Rolle. Im Mittelpunkt des Programms stehen Filme aus den Genres Science-Fiction, Fantasy und Desaster. Es werden unter anderem Filme von Georges Méliès, Fritz Lang, Willis O'Brien, George Pal, Ray Harryhausen, Karel Zeman, Jack Arnold, Inoshiro Honda, Stanley Kubrick, Douglas Trumbull, George Lucas, Steven Spielberg und auch von Jean Cocteau und Orson Welles zu sehen sein.
Die Ausstellung «Special Effects» findet vom 1. bis 27. Februar 1985 im Kaufhaus Wertheim am Kurfürstendamm statt. Grossmodelle und Miniaturen, Stop-Motion-Puppen und Monsterkostüme, Produktionsentwürfe, Plakate und Fotos werden auf einer grossen Ausstellungsfläche im obersten Stockwerk und auf verschiedenen Dekorationsinseln des Kaufhauses zu sehen sein. So unter anderem auch die wichtigsten Creatures aus der «Unendlichen Geschichte» und das Original-«Boot» aus der Bavaria-Produktion. Trickaufbauten werden einen Blick hinter die Kulissen möglich machen, das Publikum soll in die Illusionsfabrik spiele-

risch einbezogen werden. Die Illusion wird erklärt, aber nicht zerstört.
Ausstellung und Retrospektive werden fachlich von dem Filmwissenschaftler Dr. Rolf Giesen und der Firma Futureffects betreut. Eine Publikation wird vorbereitet. Verschiedene – zum Teil sehr prominente – Gäste aus den USA, aus England, der Tschechoslowakei und der Bundesrepublik Deutschland werden eingeladen. Die Internationalen Filmfestspiele Berlin in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek organisieren das Gesamtprogramm, das zu einem Glanzpunkt der nächsten Berlinale werden soll.

Wir sind zwar arm, aber wir sind Menschen

Der neue venezuelische Film ist in Locarno vertreten

Ohne viele und grosse Worte versucht das Internationale Filmfestival von Locarno mit ein paar Filmen aus der sogenannten Dritten Welt jedes Jahr auch einen Beitrag zur Bildung eines wachen oder erwachenden interkulturellen Bewusstseins zu leisten. Die Auswahl der Filme folgt zur Zeit nach eher pragmatischen Möglichkeiten. Immerhin stehen diesmal drei Filme aus Lateinamerika im Wettbewerb (zwei aus Brasilien und einer aus Venezuela), und drei andere (aus Brasilien, Kuba und Indien) werden in der FIPRESCI-Woche gezeigt.

Abgesehen von Venezuela, das zwar seit Jahren ein paar wenige Filme produzierte, aber erst 1983 mit «Foncine» (Fondo de Fomento Cinematopographico) die Grenze von einem vorindustriellen Film-Stadium zu einer nationalen Filmindustrie überschreiten konnte, verfügen die anderen Länder bereits über eine langjährige gut funktionierende kinematografische Infrastruktur. Schon deshalb ist das Beispiel aus der (einstmals reichen) «lateinamerikanischen Schweiz» einer besonderen Erwähnung wert. Allerdings handelt der für Locarno ausgewählte Film nicht über dunkle Staats- und Geldgeschäfte (zum Beispiel die verschwundenen Millionen der «Cemento Andino»). Dargestellt werden im Gegenteil am Beispiel des Indiodorfes Tiznao in den Anden jene, die den Preis des «Fortschritts» (der andern) mit Emigration, Entfremdung und Entwurzelung zu bezahlen haben.
Die Autoren von *«Tiznao»*, Dominique Cassuto de Bonet (geboren 1953) und Salvador Bonet (geboren 1959), haben sich beruflich als Angestellte der gleichen Produktionsfirma bei der Montage des Spielfilms *«Simplicio»* (von Franco Rubartelli, 1978) kennengelernt. Durch die Entdeckung gemeinsamer Neigungen, zu denen – neben dem «wachsenden Überdruss am Advertising und an der Produktion von Werbespots» – auch die «jugendlichen Träume und Illusionen, eigene Filme drehen zu können,» gehörten, ist dann die Voaussetzung für ihr glückliches Familien- und Eheleben geschaffen worden.
Mit *«Tiznao»* ist einer dieser Träume bereits in Erfüllung gegangen. Nicht schlecht, denn der Erstling wurde in Berlin bemerkt und mit dem Forumspreis des Internationalen katholischen Filmbüros, der OCIC, belohnt. Überdies hat er sich am nationalen Festival des venezuelischen Films in Merida (Venezuela) einen «Prix Kondor» geholt. Mit Dominique und Salvador Bonet hat sich in Berlin Ambros Eichenberger unterhalten.

*

Bedenkt man, dass einer von vier Venezuelern in Caracas wohnt und diese Hauptstadt vor wenigen Jahren zum Symbol des Ölbooms mit den dazu gehörigen Korruptionsskandalen geworden ist, mag es erstaunen, dass junge Cineasten ihr Interesse einem «gottverlassenen» Nest (Tiznao) im Innern des Landes zuwenden (Bundesstaat Guarico), das in