

Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Science-Fiction-Film

Aidan Power, Delia González de Reufels, Rasmus Greiner, Winfried Pauleit (Hg.): Die Zukunft ist jetzt: Science-Fiction-Kino als audio-visueller Entwurf von Geschichte(n), Räumen und Klängen

Berlin: Bertz + Fischer 2016, 216 S., ISBN 9783865052469, EUR 19,90

Aidan Power, Delia González de Reufels, Rasmus Greiner, Winfried Pauleit: Reality Unbound: New Departures in Science Fiction Cinema

Berlin: Bertz + Fischer 2017, 187 S., ISBN 9783865052513, EUR 19,90

Kristina Jaspers, Nils Warnecke, Gerlinde Waz, Rüdiger Zill (Hg.): Future Worlds: Science Fiction Film

Berlin: Bertz + Fischer 2017, 144 S., ISBN 9783865052506, EUR 16,90

Rainer Rother, Annika Schaefer: Future Imperfect: Science Fiction Film

Berlin: Bertz + Fischer 2017, 132 S., ISBN 9783865052490, EUR 19,90

Kristina Jaspers, Nils Warnecke, Gerlinde Waz (Hg.): Things to Come: Science · Fiction · Film

Bielefeld: Kerber 2016, 176 S., ISBN 9783735602176, EUR 40,-

Mit technischer Finesse wagt sich das aktuelle Science-Fiction-Kino an philosophische (z.B. *The Philosophers* [2013]), kommunikationstheoretische (z.B. *Arrival*, [2016]) oder astrophysikalische (z.B. *Interstellar* [2014] und *Gravity*, [2016]) Fragen und Phänomene heranwagen. Hinzu kommt, dass etliche Filme mit neuen narra-

tiven Strategien experimentieren– wie etwa *Inception* (2010) oder *Cloud Atlas* (2012). So strömt das Publikum aus guten Gründen mehr denn je in die Blockbuster des Genres. Dieser Boom schlägt sich selbstverständlich auch in der Sach- und Fachliteratur zum Genre nieder, in Monografien ebenso wie Sammelwerken. Fünf der letzteren

Bände zum Science-Fiction-Film gilt es hier zu besprechen, wobei der Inhalt von zwei Publikationen abgesehen von der Sprache, in der sie publiziert wurden, weitgehend identisch ist. Denn der englischsprachige Band *Reality Unbound: New Departures in Science Fiction Cinema* besteht aus elf Übersetzungen der insgesamt sechzehn Beiträge des Buches *Die Zukunft ist jetzt: Science-Fiction-Kino als audio-visueller Entwurf von Geschichte(n), Räumen und Klängen*. Da Titel und Untertitel beider Bände völlig unterschiedlich sind, ist dies auch anhand der Einbände nicht zu erkennen. So fehlt auch im englischsprachigen Band jeder Hinweis darauf, dass sein Inhalt bis hin zum Vorwort dem von zwölf Texten des deutschsprachigen Buchs entspricht. Nur in der Einleitung fällt ein kurzer Satz, der besagt, dass die Publikation auf ein Symposium zurückgeht, das 2015 vom *Kommunalen Kino Bremen* gemeinsam mit der dortigen Universität durchgeführt wurde. Inwieweit diese nicht ganz redliche Verschleierungstaktik dem zunehmend um sich greifenden Trend zu Zweit-, Dritt- und Viertverwertung eigener Texte oder der Geschäftstüchtigkeit des Verlags, in dem beide Bände erschienen sind, anzulasten ist, sei dahingestellt.

Dem Untertitel des deutschsprachigen Bandes entsprechend sind seine Beiträge unter drei Themen rubriziert: „Geschichte“, „Räume“ sowie „Klänge und Ästhetik“. Da der Filmtitel, wie im Vorwort unterstrichen wird, für das Genre der Science-Fiction bislang „noch nicht eigens untersucht“ (S.9) wurde, betreten die drei ihm geltenden

Beiträge *eo ipso* Neuland und bieten alleine schon darum einige innovative Erkenntnisse. Allerdings beleuchtet nur Brian Willems, der „[r]ealweltliche Science-Fiction-Sounds“ und „unerklärliche Filmgeräusche“ (S.152) nebeneinanderstellt, allgemeine Dimensionen der Klangwelten im Science-Fiction-Film und ihrer Erzeugung. Rüdiger Zill und Rasmus Greiner beschränken sich hingegen jeweils auf einen Aspekt eines bestimmten Films. Im Falle Zills ist dies Scarlett Johanssons ‚Stimme des Gefühls‘ in dem Film *Her* (2013) von Spike Jonze (vgl. S.163), während Greiner am Beispiel der Ästhetik des Funks der historischen Audiospur in Alfonso Cuaróns *Gravity* (2013) nachgeht (vgl. S.172).

Nicht alle der hier vorzustellenden Bände richten sich so dezidiert an ein Fachpublikum wie *Die Zukunft ist jetzt* und sein englischsprachiges Pendant. Die 24, meist nur vier bis fünf Seiten umfassenden Texte des großformatigen Ausstellungskatalogs *Things to Come: Science · Fiction · Film* richten sich auch an die Fangemeinde des Genres. Dementsprechend dienen seine zahlreichen farbigen Illustrationen eher der Auflockerung als der Erhellung der Texte. Das bedeutet allerdings keineswegs, dass der von Kristina Jaspers, Nils Warnecke und Gerlinde Waz anlässlich des 67. Internationalen Filmfestivals in Berlin und der Ausstellung „Things to Come“ der Deutschen Kinemathek zusammengestellte Band für das Fachpublikum gänzlich uninteressant wäre. Dies gilt umso mehr, da der Katalog mit den aus gleichem Anlass erstellten Büchern *Future Imperfect*

und *Future Worlds* korrespondiert, die wissenschaftlichen Kriterien durchaus gerecht werden, wobei letzterer auf ein Symposium zurückgeht, das im Januar 2016 von der *Deutschen Kinemathek* und dem *Einstein Forum in München* in Vorbereitung der Ausstellung veranstaltet wurde.

Die 17 Essays des Ausstellungsbandes *Things to Come* verteilen sich auf die drei Rubriken „Der Weltraum“, „Die Gesellschaft der Zukunft“ und „Das Fremde“. Eingangs wird ein selbst in wissenschaftlichen Kreisen weithin geteilter Irrtum korrigiert: So weist Vera Thomas darauf hin, dass der heute noch vor Raketenstarts gebräuchliche Countdown keineswegs eine Erfindung von Fritz Lang war, der ihn bekanntlich in seinem Stummfilm *Frau im Mond* (1929) zum Einsatz brachte, sondern schon in George Griffiths Kurzgeschichte *The Great Crellin Comet* aus dem Jahr 1897 zu lesen ist (vgl. S.15). Neben den einzelnen Beiträgen finden sich in dem Band sieben Interviews. Die Befragten sind zumeist entweder der Kinematik verbunden, wie etwa der Drehbuchautor Lars Lundström und die Kostümbildnerin Monika Bauert, oder wie der Weltraumpionier Ulrich Walter und der Raumfahrtstechniker Chris Welch der Raumfahrt. Hinzu kommen der im Bereich der Neurorobotik tätige Manfred Hild und mit Jacques Arnould ein Theologe. Ein Verzeichnis der Exponate, Personen- und Filmregister sowie kurze biografische Angaben zu den Beitragenden und den Interviewten beschließen den Band.

Die Aufsätze des stärker auf ein wissenschaftliches Fachpublikum zie-

lenden englischsprachigen Bandes *Future Imperfect* bieten überwiegend Überblicke in die jeweilige Entwicklung und den Stand der cineastischen Science-Fiction in nationalen oder anderen politischen Geografien (z.B. Deutschland, Europa, Osteuropa, Amerika). Nur der Text von Mark Bould behandelt einen thematischen Schwerpunkt – und zwar zum dystopischen Kino: Der Autor macht vier thematische Unterarten des dystopischen Science-Fiction-Kinos aus: totalitäre Regime, unbeabsichtigte Nebeneffekte menschlichen Wirkens etwa auf das Klima oder die Umwelt, mehr oder weniger direkte Reaktionen auf vorgängige Utopien sowie schließlich Utopien, die für andere Menschen Dystopien sind. Die wohl interessanteste Form des letzten Themas hat Elaine Hoffman Baruch bereits Mitte der 1980er Jahre auf den geschlechtsspezifischen Punkt gebracht: „If utopias for men are often dystopias for women, might it be that dystopias for men are utopias for women?“ (Hoffmann Baruch 1984, S.215). Ohne sie zu zitieren, belegt Bould Hoffman Baruchs These anhand der Filme *The Stepford Wives* (1975), *The Handmaid's Tale* (1990) und *Mad Max: Fury Road* (2015). Sherry Vint wiederum konstatiert zu Beginn ihres im gleichen Band erschienenen Beitrags über die zentralen Entwicklungen der US-amerikanischen Science-Fiction seit den 1970er Jahren, dass die kulturellen Vorstellungen der in den USA entstandenen cineastischen Zukunftsentwürfe stark in eine dystopische Richtung tendieren (vgl. S.21), und sie interpretiert beispielhaft einige

der einschlägigen Filme. Unter ihnen befindet sich ebenfalls *The Stepford Wives*, anhand dessen sie zeigt, dass die Utopien der einen die Dystopien der anderen sein können (vgl. S.23). Merkwürdigerweise blendet sie dabei den Genderaspekt völlig aus und interpretiert den Film als Roboterdystopie (vgl. S.30).

Überhaupt bleiben Gender-Perspektiven in den fünf hier vorzustellenden Sammelbänden im Unterschied zu anderen einschlägigen Forschungsarbeiten der letzten Zeit (vgl. etwa George 2013; Giselsbrecht/Hafner 2001; Gurr 2015; Kailer 2011; Martig/Pezzoli-Olgati 2008; Noonan 2015; Sennewald 2007) insgesamt eher unterbelichtet. Selbst Zill interessiert sich in seiner Untersuchung des Films *Her* wenig für den Genderaspekt. Neben Bould und Karin Harrasser, die in ihrem Beitrag über „Formen des Regierens des Lebens“ in *Die Zukunft ist jetzt* neben dem Konzept der Gouvernamentalität auch Donna Haraways Cyberfeminismus heranzieht (vgl. S.88ff.), bietet Simon Spiegels Beitrag im gleichen Band eine der wenigen Ausnahmen. Er gilt Jonathan Glazers *Under the Skin* (2013), der Spiegel zufolge ein „regelrechter Katalog Science-Fictionstypischer Verfahren“ (S.192) ist. Somit eigne er sich als „eine Art Lackmustest für die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit Science-Fiction“ (ebd.) überhaupt.

Ignoriert Vint auch den kaum zu übersehenden Genderaspekt in *The Stepford Wives*, so ist ihre Auslegung des Films *Invasion of the Body Snatchers* (1956) dennoch sehr interessant. Denn

sie interpretiert ihn ganz entgegen der in der Medienwissenschaft üblichen Lesart nicht als antikommunistisch, sondern vielmehr als Kritik an der US-amerikanischen Konformität während des zeitgenössischen McCarthyismus (vgl. S.23).

Tobias Haupts bietet – ebenfalls in *future imperfect* – eine kurze Geschichte des deutschen Science-Fiction-Films und kommt dabei auf so kuriose Produkte wie *Herrliche Zeiten im Spessart* (1967) zu sprechen (vgl. S.70). Ungeachtet bemerkenswerter Werke wie Fritz Langs *Metropolis* (1927) oder Rainer Werner Fassbinders zweiteiligem Fernsehfilm *Welt am Draht* (1973) zieht er das Fazit, deutsche Filmschaffende seien nicht sonderlich an Science-Fiction interessiert, so dass das Genre hierzulande nur ein randständiges Dasein führe (vgl. S.81). Power weitet den geographischen Blickwinkel auf (west)europäische Science-Fiction-Filme aus, fokussiert zeitlich aber die 1960er und 1970er Jahre. Matthias Schwarz ergänzt den Untersuchungskorpus um osteuropäische Werke während der Herrschaft des Kommunismus, der das Genre etwa zur Zeit des Wettlaufs zum Mond propagandistisch einspannte. Zwar stellen die Beiträge von *future imperfect* manchen interessanten und bislang wenig beachteten Film vor, hier und da bieten sie auch eine originelle Sichtweise, doch lassen sie innovative oder gar bahnbrechende Thesen meist vermissen.

Die Beiträge in *Future Worlds* verstehen Science Fiction dem Vorwort zufolge als ‚Gedankenexperiment‘, das die Gegenwart in die Zukunft verlän-

gert, um „verschiedene Varianten davon spielerisch zu erproben“ (S.7). Die von der Science-Fiction dabei zu beantwortende Fragentrias „Was werden wir wissen? Wie wollen wir leben? Was wird der Mensch sein?“ (ebd.) ist offenbar an die berühmte Kantische Quadriga ‚Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen? Was ist der Mensch?‘ angelehnt. Zill, dem Science Fiction überhaupt als „genuin philosophisches Genre“ (S.163) gilt, greift sie in seinem Beitrag für *Die Zukunft ist jetzt* noch einmal auf.

Wie *Future Imperfect* und *Die Zukunft ist jetzt* deckt auch *Future Worlds* ein breites Spektrum von Werken rund um den Globus ab. Mingwei Song etwa spürt dem chinesischen Science-Fiction-Kino nach, und Christine Cornea beleuchtet „[d]ie Zerstörung der Umwelt und Visionen einer postapokalyptischen Zukunft im amerikanischen Science-Fiction-Kino“ (S.39f.), womit sie allerdings nur das US-amerikanische meint. Anders als *Die Zukunft ist jetzt* beschränken *Future Imperfect* und insbesondere *Future Worlds* den Untersuchungskorpus dabei nicht auf fiktionale Kinofilme, sondern das Spektrum wird um Fernsehproduktionen erweitert. So analysiert Klaudia Wick in *Future Worlds* etwa „Science-Fiction als Bildungsprogramm im Fernsehen der Bundesrepublik“ (S.71ff.).

Joseph Früchtel interessiert sich für das ‚cineastische Raum-Zeit-Kontinuum‘ anhand des Films *Interstellar* (2014), während sich Ytasha L. Womack auf „eine Reise in die Kunst und den Film“ (S.108) afrikanischer

und afroamerikanischer Provenienz begibt. In ihrem erhellenden Beitrag streift sie von der Literatur Octavia Butlers über die Musik Sun Ras bis zum Film diverse Medien, um die ganz originäre künstlerische Kraft des Afrofuturismus herauszuarbeiten. Dabei wird deutlich, wie sehr die an der „Schnittstelle von Fantasietätigkeit, Befreiung, Technik und Mystik“ (S.109) angesiedelte Kunstrichtung „von der etablierten westlichen Science-Fiction ab[weicht]“ (S.111). Leider versäumt Womack es, das eigentlich von der Science Fiction zu unterscheidende Genre des Afrofuturismus in ein Verhältnis etwa zur fernöstlichen Fantastik oder zum Magischen Realismus Lateinamerikas zu setzen. Auch auf die Verwandtschaft der afrofuturistischen Werke Nnedi Okorafor und von Octavia Butler zur feministischen Science-Fiction geht sie nicht näher ein, sondern beschränkt sich auf die Feststellung, Afrofuturismus würde im Unterschied zur „herkömmlichen westlichen Science Fiction [...] weibliche Aspekte des Menschseins wertschätz[en]“ und „die Kraft der Weiblichkeit“ (S.112) feiern.

Auch Ivo Ritzer wendet sich in seinem Beitrag zu *Die Zukunft ist jetzt* dem aufstrebenden Genre des Afrofuturismus zu und beklagt, dass „afrikanische Science-Fiction [bis dato] als großes Anderes der genrewissenschaftlichen Forschung gelten“ (S.120) müsse. Allerdings ist weder der Afrofuturismus ein rein afrikanisches, sondern auch ein afro-amerikanisches Phänomen, noch sind die vielfältigen Kulturen des afrikanischen Kontinents einschließlich seiner Theorien, Litera-

turen, cineastischen Werke und seiner Science-Fiction als homogen zu denken, wie dies bei Ritzer immer wieder anklingt. So wäre eine differenziertere Perspektive angezeigt gewesen, wenn Ritzer etwa von einer Theorie aus einer „afrikanischen Perspektive“ (S.128) oder dem „Phänomen afrikanischer Science-Fiction“ (S.122) spricht, das er am Beispiel des südafrikanischen Films *District 9* (2009) des afrofuturistischen Regisseurs Neill Blomkamp „auf seine theoretischen Implikationen hin [...] befragen“ (ebd.) möchte. Gerade dieser Film aber „verärgerte“ (Okorafor 2016, S.409) beispielsweise die ebenfalls afrofuturistische Schriftstellerin Nnedi Okorafor derart, dass sie ihm mit dem Roman *Lagoon* (2014) antwortete, in dem Außerirdische nicht über Johannesburg niedergehen, sondern in der Lagune vor der nigerianischen Hauptstadt landen. Das allerdings ist noch der geringste Unterschied zwischen beiden Werken. Ritzer neigt aber zu einer Negierung aller Unterschiede und behauptet, „stets geht es“ (S.121) in der afrikanischen Science-Fiction und namentlich im Afrofuturismus „um eine Überwindung jener (post-)kolonialen Relationen zwischen Globalem Süden und Globalem Norden“ (ebd.). David Seeds Interesse gilt ebenfalls in Die Zukunft ist jetzt dem Mars. Er geht seiner literarischen und cineastischen Visualisierung zwischen den 1890er und den 1950er Jahren nach und behandelt überwiegend englischsprachige Werke. Ins Auge sticht dennoch, dass ein so zentraler Roman wie Kurd Laßwitz' *Auf zwei Planeten* (1897) keine

Berücksichtigung findet. Hingegen beschränkt sich Seeds Aufsatz nicht, wie der Titel ankündigt, darauf, die Visualisierungen des Himmelskörpers zu erörtern, sondern beleuchtet auch die in den fiktionalen Werken auf dem Planeten heimischen Intelligenzwesen, wobei er eher deskriptiv als analytisch vorgeht.

Zwar legen die Beiträge aller hier vorgestellten Sammelbände ihren Überlegungen und Untersuchungen einen denkbar weiten Begriff von Science-Fiction zugrunde, der sogar auf verwandte Genres ausgedehnt wird, hingegen werden aber eigentliche Subgenres der Science-Fiction wie etwa Zeitreisefilm oder Cyberpunk als solche nicht berücksichtigt, obwohl sie Klassiker und Kultfilme wie *The Time Machine* (1960 und 2002) oder die Reihe *Back to the Future* (1985-1990) und die *Matrix-Trilogie* (1999-2003) hervorgebracht haben. Auch fehlt ein Blick auf die vielen japanischen *Godzilla*- und die seit einigen Jahren so überaus erfolgreichen Superhelden-Filme, die ebenfalls als Subgenres der Science-Fiction gelten können. Dennoch spiegeln die vielfältigen Zugangsweisen der vorliegenden Aufsatzsammlungen insgesamt doch sehr viel des höchst lebendigen Genres wider, dessen jüngste Erzeugnisse wie *Blade Runner 2049* (2017) vermuten lassen, dass sich Themen, Bildsprache und Tonverfahren des Genres auch künftig als ebenso innovativ erweisen werden wie seit Beginn des neuen Jahrhunderts.

Rolf Löchel (Marburg)

Literatur

George, Susan A.: *Gendering Science Fiction Films: Invaders from the Suburbs*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Giselbrecht, Karin/Hafner, Michaela (Hg.): *Data | Body | Sex | Machine: Technologies und Sciencefiction aus feministischer Sicht*. Wien: Turia + Kant, 2001.

Gurr, Barbara (Hg.): *Race, Gender, and Sexuality in Post-Apocalyptic TV and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

Hoffman Baruch, Elaine: „Women in Men's Utopias.“ In: dies./Rohmilch, Ruby (Hg.): *Women in Search of Utopia: Mavericks and Mythmakers*. New York: Shocken, 1984, S.209-218.

Kailer, Katja: *Science Fiction: Gen- und Reproduktionstechnologien in populären Spielfilmen*. Berlin: Logos, 2011.

Martig, Charles/Pezzoli-Olgiati, Daria (Hg.): *Outer Space: Reisen in Gegenwelten*. Marburg: Schüren, 2008.

Noonan, Bonnie: *Gender in Science Fiction Films, 1964-1979: A Critical Study*. Jefferson: McFarland, 2015.

Okorafor, Nnedi: „Danksagungen.“ In: dies.: *Lagune*. Ludwigsburg: Cross Cult, 2016, S.409-410.

Sennewald, Nadja: *Alien Gender: Die Inszenierung von Geschlecht in der Science Fiction*. Bielefeld: transcript, 2007.