

Frederik Lang

Die vegetarische Zukunft und Fassbinder im Leopardenlook. Die Retrospektive Future Imperfect bei der Berlinale 2017

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21548>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lang, Frederik: Die vegetarische Zukunft und Fassbinder im Leopardenlook. Die Retrospektive Future Imperfect bei der Berlinale 2017. In: *Filmblatt*. Filmblatt 61/62, Jg. 21 (2017), Nr. 1, S. 126–130. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21548>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Review Essay

Die vegetarische Zukunft und Fassbinder im Leopardendruck

Die Retrospektive *Future Imperfect* bei der Berlinale 2017

Von Frederik Lang

Im Schatten von Blitzlichtgewitter und Starrummel auf dem roten Teppich war die deutsche Filmgeschichte auch 2017 im Programm der Berlinale mit etlichen Filmen vertreten, unter anderem in der Retrospektive *Future Imperfect. Science Fiction. Film*. Die reichlich und schön illustrierte Begleitpublikation zur Retrospektive erschien erstmalig nur in englischer Sprache – ein deutliches Zeichen dafür, dass die Berlinale, die sich im Hauptprogramm als Publikumsfestival versteht, bei der Retrospektive immer stärker vom Kooperationspartner der Deutschen Kinemathek, dem Museum of Modern Art in New York, dominiert zu werden scheint. Auf jeden Fall wird hier weniger ein deutschsprachiges als ein englischsprachiges Publikum als Zielgruppe angesehen.

Explizit mit dem deutschen Film erbe befassen sich zwei Beiträge des Bandes. Der sehr anregende Text von Tobias Haupts, „The Empty Sky. A Brief History of German Science Fiction Film“, skizziert ein weit größeres Spektrum des deutschen Science-Fiction-Kinos als auf der Berlinale zu sehen war. Angesichts der vielen von Haupts angeführten unbekannteren, selten gezeigten oder abseitigen Titel wie Anton Kutters *WELTRAUMSCHIFF I STARTET* (1940), Kurt Hoffmanns *HERRLICHE ZEITEN IM SPESSART* (1967), Rudolf Thomes *SUPERGIRL* (1971), Helma Sanders-Brahms *DIE LETZTEN TAGE VON GOMORRHA* (1974) und Roland Emmerichs an der HFF-München entstandenen Abschlussfilm *DAS ARCHE NOAH PRINZIP* (1984) wächst der Wunsch nach einer eigenständigen Retrospektive des deutschen Science Fiction-Films. Auch Filme wie Roland Klicks Endzeitwestern *DEADLOCK* (1970) und das Mike-Krüger-Thomas-Gottschalk-Vehikel *DIE EINSTEIGER* (1985) von Sigi Götz finden Erwähnung.

Als einzige DEFA-Produktion der Retrospektive lief der etwas brave, aber angenehm zukunfts- und technikgläubige Weltraumkrimi *ELOMEA* (1972) von Hermann Zschoche in einer visuell spektakulären 70mm-Vorführung im Kino International und damit an jenem Ort, an dem schon die Premiere stattgefunden hatte. Diesen Film wie auch weitere Science Fiction-Filme der DEFA in die Linie des osteuropäischen Kinos zu stellen, wie dies Matthias Schwartz in seinem Beitrag „Archaeologies of a Past Future. Science Fiction Films From Communist Eastern Europe“ tut, leuchtet schon allein deshalb ein, weil viele der besprochenen Filme als Koproduktionen mit anderen sozialistischen Ländern entstanden. Im

Fall von EOLOMEA kooperierte die DEFA mit der Sowjetunion. Dass der bulgarische Schauspieler Iwan Andonow mit der Stimme von Manfred Krug spricht, ist zwar gewöhnungsbedürftig, aber auch erheiternd.

Anstatt auf eine Großproduktion von Fritz Lang aus den 1920er Jahren zurückgreifen, wurde der Science Fiction-Film der Weimarer Republik durch Hans Werckmeisters ALGOL (1920) repräsentiert. Zu sehen war die digital restaurierte Fassung aus dem Filmmuseum München, deren Veröffentlichung auf DVD in der Edition Filmmuseum seit längerem angekündigt ist. ALGOL beginnt im „Vorspiel“ als Sozialstück im Milieu der Bergarbeiter, ist in seiner Narration eher sprunghaft, visuell mitunter skurril und streckenweise ganz expressionistisches Drama. Interessant ist der Film auch als Zeitdokument einer Kritik am Kapitalismus und einer „Führerideologie“ zwischen Umweltkrimi, Kolonialfantasie, Fortschrittsglauben und Technikskepsis; ein wenig sozialistische Utopie und Ideologie von der „eigene Scholle“ fehlte bei der wilden Mischung ebenfalls nicht. Emil Jannings als Minenarbeiter, der von einem Außerirdischen vom Planeten Algol in das Geheimnis einer nie versiegenden Energiequelle eingeweiht wird und damit die Weltherrschaft erringt, ist allemal sehenswert.

Tunnelbauer und Vegetarier. Darüber hinaus lief Kurt Bernhardts deutsch-französische Koproduktion LE TUNNEL / DER TUNNEL (1933) als 35mm-Kopie in der französischen Sprachversion, in der die Hauptdarsteller Jean Gabin und Madeleine Renaud weitaus lebendiger spielen als Paul Hartmann und Olly von Flint in der deutschen Version. Bestechend in beiden Versionen ist Gustaf Gründgens als intriganter Gegenspieler des Ingenieurs Mac Allan (Gabin/Hartmann), der Europa und Amerika mithilfe eines Tunnels unter dem Atlantik verbinden möchte. Bemerkenswert vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit sind an Kurt Bernhardts (im Exil Curtis) letztem deutschen, im Sommer 1933 gedrehten Film vor allem die Massenszenen mit aufgebracht und leicht manipulierbaren Arbeitern, die im Katastrophenfall nur bedingt zur Solidarität neigen – sowie die gekonnt eingefügten, spektakulären Dokumentaraufnahmen von Tunnelbaustellen. Helga Belach hat im Begleitband zur Bernhardt-Retrospektive der Berlinale 1982 darauf hingewiesen, dass die von Gründgens gespielte Figur in Bernhard Kellermanns Romanvorlage von 1913 eindeutig jüdische Züge trägt, im Film davon aber nichts zu sehen ist. Bernhardt, selbst Jude, war schon im Frühjahr 1933 nach Paris emigriert; dort erfuhr er von seinen französischen Produzenten, dass der Film in den Bavaria-Studios gedreht werden sollte, in einer deutschen und einer französischen Version, was durch eine Ausnahmegenehmigung schließlich möglich wurde.

Im Hinblick sowohl auf eine Kinovorführung wie auf die Langzeitarchivierung des Filmerbes ist es wünschenswert, auch digital restaurierte Filme auf 35mm-Film auszubelichten, wie im Fall des vom Dänischen Filminstitut restaurierten HIMMELSKIBET (1918) von Holger-Madsen. Der interessante dänische Stummfilm, der ebenfalls in der Berlinale-Retrospektive lief, erzählt von einer Expedition zum

Mars, wo wider Erwarten vollkommen friedfertige Marsianer leben, die die Menschen die Vorzüge des Pazifismus und Vegetarismus lehren.

Die Retrospektive führt zunehmend die Schwierigkeiten der Kuratoren vor Augen, die gewünschten Filme auf dem Trägermaterial zu zeigen, auf dem sie entstanden sind. Vor allem ein Ereignis wie die Aufführung der 70mm-Kopie von EOLOMEA verdeutlicht den immensen Reiz analoger (historischer) Materialien, trotz oder gerade wegen der Spuren der Zeit, gegenüber der vermeintlich perfekten Digitaltechnik. Tatsächlich zeigen sich vor allem auf großen Leinwänden immer wieder die ganz eigenen Fehler, Artefakte und Unzulänglichkeiten der Digitalisate, die obendrein oft seltsam steril wirken: Im Zusammenhang mit einer Science Fiction-Retrospektive ist das dann eine Dystopie des Kinos. Es fällt auch auf, wie erschreckt und irritiert das vom nahtlosen Ablaufen einer Digitalprojektion verwöhnte Publikum mittlerweile auf Klebestellen und unpräzise Aktwechsel reagiert. Für andere ist das eine Erinnerung daran, dass es ihn *noch* gibt, den Film.

Welche Spuren die deutsche Filmgeschichte nicht auf der Leinwand, sondern in anderen Filmen hinterlassen hat, zeigte in der Retrospektive beispielhaft der amerikanisch-australische Science-Fiction-Noir DARK CITY (1998) von Alex Proyas. Ausgiebig bedient er sich bei der Kulissen- und Lichtgestaltung des Weimarer Kinos, vom CABINET DES DR. CALIGARI (1920) über METROPOLIS (1927) bis M (1931), und vermischt dies mit Gestaltungselementen des amerikanischen Film Noir, der ja ebenfalls in vielerlei Hinsicht durch Einflüsse aus der deutschen Filmgeschichte vor 1933 und das Zutun der Exilkünstler geprägt ist. Allerdings bleibt es bei DARK CITY weitgehend bei der visuell faszinierenden Gestaltungsoberfläche mit für die Entstehungszeit revolutionären digitalen Effekten. Sie bilden die Folie für eine eher konventionelle Geschichte über Außerirdische, die herausfinden wollen, was den Kern des Menschen ausmacht und ihn deshalb versklaven. Was sich Hollywood in Form der simulierten Welt in der MATRIX-Trilogie (1999–2003) möglicherweise von einem deutschen Vorbild abgeschaut haben, wird von Tobias Haupts in seinem Aufsatz im Begleitband mit Blick auf Rainer Werner Fassbinders WELT AM DRAHT (1973) ausgeführt.

Fernsehfilm auf die Leinwand! Fassbinders schon 2010 restaurierter und damals auf der Berlinale aufgeführter WDR-Zweiteiler WELT AM DRAHT ist einer der besten deutschen Science Fiction-Filme überhaupt: eine Fernsehproduktion, die auf die Leinwand gehört. Fassbinders Dystopie von einer computersimulierten Welt, die der Gegenwart der 1970er Jahre weitgehend gleicht, besteht mühe-los neben den gezeigten kanonisierten Dystopien wie SECONDS (1966) von John Frankenheimer, THX 1138 (1971) von George Lucas und SOYLENT GREEN (1973) von Richard Fleischer. Sie alle sind beklemmender, aktueller und besser gealtert als viele Alien-Filme, Space Operas und sonstige Filme voller Spezialeffekte, die in der Retrospektive zu sehen waren.

Überhaupt zog sich ein kleines Fassbinder-Special durch die diesjährige Berlinale. In der Retrospektive konnte man ihn als Schauspieler im Leopardenfell-

anzug durch Wolf Gremms Sci-Fi-Krimi **KAMIKAZE** 1989 (1982) keuchen sehen, frisch restauriert von der Produktionsfirma Ziegler Film – ein Tribut an den 2015 verstorbenen Gremm, der mit der Produzentin Regina Ziegler verheiratet war. Als Sonderprogramm lief zudem Fassbinders ebenfalls gerade restaurierte Fernsehserie **ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG** (1972/73), die auch auf DVD und Blu-ray erschienen ist. Trotz der Länge von knapp acht Stunden ist dieses Werk als Zeitdokument eines westdeutschen Arbeiterfilms auch am Stück und im Kino sehr sehenswert und unterhaltsam. Mitunter wirkt die Serie aber auch viel biederer und in ihrer Zeit verhaftet als die beiden anderen großen Fernseharbeiten von Fassbinder, **WELT AM DRAHT** und **BERLIN ALEXANDERPLATZ** (1980). Alle drei Produktionen zeigen aber, wie kinotauglich solche Filme sind und wie haltlos häufig die Abgrenzung zum (Kino-) Filmerbe ist. Weitere Restaurierungen von Fernsehproduktionen sind also ausdrücklich erwünscht. Umso lauter sind die Initiativen privater Stiftungen wie der Fassbinder Foundation oder auch dem Harun Farocki Institut zu begrüßen. Hoffentlich sind sie Ansporn für Fernsehsender und Filmarchive.

Kann, soll, darf man ein Remake eines perfekt erscheinenden Films von Rainer Werner Fassbinder drehen? Diese Frage wird mit Blick auf **DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT** (1972) von Nicolas Wackerbarths Spielfilm **CASTING** (2017) aufgeworfen. Der Drehbeginn eines Fernseh-Remakes von Fassbinders Klassiker rückt näher, die Hauptrolle ist noch immer nicht besetzt. Fünf so großartige wie unterschiedliche Schauspielerinnen (Ursina Lardi, Marie-Lou Sellem, Corinna Kirchhoff, Andrea Sawatzki und Victoria Trauttmansdorff) versuchen, die Nachfolge von Margit Carstensen anzutreten. Dabei verlagert sich die Auseinandersetzung um Macht- und Abhängigkeitsstrukturen, die in Fassbinders Original im Mittelpunkt steht, auf die Ebene der Castingsituation. Unausgesprochen schwingen in Fragen von Geschlechterrollen und sexueller Macht Kontinuitäten und gesellschaftliche Verschiebungen seit den 1970er Jahren mit. Fassbinders kanonisches Werk bleibt zwar immer präsent, dominiert den aktuellen Film aber nicht. Beiläufig thematisiert wird auch die Abhängigkeit des deutschen Films vom Fernsehen – zu Fassbinders Zeit, wie auch heute: Wackerbarths Film, eine reine SWR-Produktion, in den Studios in Baden-Baden ohne festes Drehbuch erarbeitet, streut dazu immer wieder selbstironische, bissige Seitenhiebe ein.

Nekes und Käutner. Ulrike Pfeiffer – in ihrem sonstigen Werk eigentlich dem Experimentalfilm zuzuordnen – stellte in einer Tribute-Veranstaltung ihr eher klassisches Künstlerporträt **WERNER NEKES – DAS LEBEN ZWISCHEN DEN BILDERN** (2017) über den Sammler und Experimentalfilmer Werner Nekes vor, der am 22. Januar 2017 verstorben ist. Zu Wort kommen Weggefährten wie Bazon Brock oder Helge Schneider, den Nekes als Johnny Flash im gleichnamigen Film 1987 erstmals auf die Leinwand gebracht hatte; und natürlich auch Nekes selbst, in Gesprächen mit Alexander Kluge und seinem langjährigen Kameramann Bernd Upnmoor. Nekes' viel zu selten gezeigte Filme, aus denen zahlreiche Ausschnitte zu sehen sind,

waren immer von der Faszination für die Technik und Gestaltungsweisen des frühen Kinos durchzogen. Objekte aus seiner umfangreichen Sammlung von vor-kinematographischen Geräten werden vorgeführt – in Nekes' eigenen Arbeiten wie auch in Pfeiffers Film (Mehr zu Nekes und seinem Spielfilm ULIISSES von 1982 in Klaus Kreimeiers Beitrag in *Filmblatt* 52, Herbst 2013).

55 Jahre nach seiner Uraufführung hat die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung Helmut Käutners *SCHWARZER KIES* (1961) restauriert und im Rahmen der Reihe Berlinale Classics vorgestellt. Käutners kühner, harter und zum Zeitpunkt seiner Uraufführung in beinahe jeglicher Hinsicht missverständener Gegenwartsfilm war kurz nach der Premiere um einige vom Zentralrat der Juden beklagte, angeblich antisemitische Stellen gekürzt und mit einem neuen Ende versehen worden. Die Premierenfassung dieses Films, der die Anschuldigungen der Oberhausener gegenüber Papas Kino ebenso in Frage stellt wie die behauptete Modernität von zahlreichen Werken der Jungfilmer, war über Jahrzehnte nicht mehr zu sehen, hat sich aber in einer Archivkopie erhalten, wie Jeanpaul Goergen bereits 2009 recherchiert hatte (zu den Anschuldigungen und Änderungen siehe Goergens Text in *Filmblatt* 45, Sommer 2011). Auf sein Betreiben fertigte das Bundesarchiv-Filmarchiv eine DigiBeta an und machte eine Vorführung wieder möglich. Nun liegt endlich auch ein kinotaugliches 2K-DCP vor. Dafür wurde das Kameranegativ der gekürzten Fassung in 3K-Auflösung digitalisiert und anhand der Archivkopie der Premierenfassung um die entfernten Teile und das ursprüngliche Ende ergänzt; das Ende der Verleihfassung wird zum Vergleich nach Ende des rekonstruierten Films ebenfalls gezeigt. Im Gegensatz zu vielen DCPs „digital restaurierter“ Fassungen und mit Ausnahme einiger dunkler Sequenzen, ist die Bildqualität vergleichsweise gut und auch nicht zu clean. Es ist erstaunlich, wie viel filmischer eine digitale Projektion wirkt, wenn ein paar Staubkörner, leichte Laufstreifen und analoge Artefakte aus dem Originalmaterial erhalten bleiben; zu bevorzugen wäre aber auch hier eine zusätzliche Ausbelichtung auf 35mm-Filmmaterial.

■ Rainer Rother, Annika Schaefer (Hg.): **Future Imperfect. Science. Fiction. Film.** Berlin: Bertz + Fischer 2017, 132 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-86505-249-0, € 19,90