

Future Worlds – Zur Einleitung

Science-Fiction ist ein großes Gedankenexperiment, das es uns ermöglicht, unser Heute ins Morgen zu verlängern und verschiedene Varianten davon spielerisch zu erproben. Was werden wir wissen? Wie wollen wir leben? Was wird der Mensch sein? Sehnsüchte und Befürchtungen zur individuellen wie zur globalen Zukunft werden im Science-Fiction-Film imaginiert. Wobei die *Future Worlds* bewusst in den Plural gesetzt sind: Welche Zukünfte sind für uns vorstellbar, und welche davon wollen wir wählen? Allerdings sind in den letzten 100 Jahren die Utopien gegenüber den Dystopien stark ins Hintertreffen geraten. Warum erwarten wir inzwischen vom Kommenden eher Negatives? Ist das allein den dramaturgischen und narrativen Konventionen des Kinos geschuldet? Oder sind Technik- und Zukunftsoptimismus im Zeitalter von Globalisierung und digitaler Revolution gänzlich erlahmt? Ursprünglich war das Genre durchaus von positiven Zukunftsentwürfen geprägt.

Ausgehend von Thomas Morus' *Utopia* (1516) wurden seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt positive Konzepte zukünftiger Gesellschaften diskutiert: zunächst in Louis-Sébastien Merciers *Das Jahr 2440. Ein Traum aller Träume* (1771), das als erste verzeitlichte Utopie gilt, dann – in Form eines von Leidenschaften befreiten Matriarchats – in Edward Bulwer-Lyttons *Das Geschlecht der Zukunft* (1871), als gleichberechtigte Solidargemeinschaft in Edward Bellamys *Ein Rückblick aus dem Jahr 2000 auf das Jahr 1887* (1888) oder schließlich als Philosophen-Diktatur in Herbert George Wells' *The Shape of Things to Come* (1933). Bereits drei Jahre nach seinem Erscheinen wurde dieser Roman von Regisseur W.C. Menzies als eine der ersten positiven Gesellschaftsutopien auf die Kinoleinwand gebracht. Ebenfalls 1933 hatte der Journalist James Hilton den scheinbar paradiesischen Ort Shangri-La in seinem Roman *Lost Horizon* entworfen, der von Frank Capra 1937 unter demselben Titel mit all seinen Ambivalenzen verfilmt wurde.

Doch nicht nur Hollywood begann das 20. Jahrhundert mit zaghaft optimistischem Blick in die Zukunft. In Russland beziehungsweise der Sowjetunion entstanden mehrere Science-Fiction-Filme aus sozialistischer Perspektive, die durch Romane wie Alexander A. Bogdanows *Der rote Planet* (1908) oder Alexei Nikolajewitsch Tolstois *Aelita* (1923) vorbereitet wurden – dazu ausführlicher der Beitrag von Matthias Schwartz in diesem Band. Doch nach dem Zweiten

Weltkrieg und dem Holocaust richtete sich der Blick zunächst auf die Gegenwart oder eine nostalgisch verklärte Vergangenheit. Konsequente sozialpolitische Entwürfe entstanden erst wieder mit Beginn des »Space Age« Ende der 1950er Jahre, als man in Ost und West eine neue Zukunft der Menschheit im Weltraum propagierte. In STAR TREK (Raumschiff Enterprise; USA 1966–69) wurde die Idee einer friedlich zusammenlebenden Weltgemeinschaft entworfen, wie sie in den »utopischen Filmen« der DEFA aus sozialistischer Perspektive bereits vorbereitet worden war.

Spätestens mit den 1970er Jahren gewannen aber die Dystopien das Übergewicht: Das neu einsetzende Umweltbewusstsein fürchtete um das ökologische Gleichgewicht der Erde und zeichnete die Zukunft, wie Christine Cornea in ihrem Beitrag zeigt, zunehmend als globale Katastrophe. Eine aktuelle Variante dieses Motivs ist Christopher Nolans INTERSTELLAR von 2014, die Josef Früchtel in seinem Beitrag kommentiert. In neuerer Zeit hat das Thema in Gestalt von Tim Fehlbaums HELL (2011) sogar die sonst eher spärlich vertretene deutschsprachige, in dem Fall: schweizerische Science-Fiction erreicht.

Filme, die die Dominanz des Zukunftspessimismus entlarven und bekämpfen wollen, wie Brad Birds TOMORROWLAND (A World Beyond; 2015), bleiben – das zeigt Simon Spiegel – inhaltlich wenig überzeugende und ästhetisch eher misslungene Versuche, die unfreiwillig sogar ebenfalls das apokalyptische Fach bedienen – obwohl es zum Beispiel bei Bird die Technik selbst ist, die in Gestalt der Roboterfrau Athena den Weltuntergang verhindert.

Dass der Mensch nicht mehr Meister seiner Produkte ist, wird nirgends so bedrohlich empfunden wie gerade bei den Geschöpfen, die ihm selbst nachgebildet sind: bei den Androiden. Waren Frankenstein und der Golem noch vergleichsweise harmlose erste Versuche, sind ihre technisch avancierten Nachfolger von BLADE RUNNER (1982; R: Ridley Scott) bis zu der erfolgreichen schwedischen Fernsehserie ÄKTA MÄNNISKOR – REAL HUMANS (SE 2012–14) nicht nur physische Bedrohungen für den Menschen, sondern auch metaphysische, denn sie stellen sein Selbstbild als Krone der Schöpfung infrage: Haben auch Roboter Gefühle, haben sie auch »Menschenrechte«? Welche Herausforderungen sich zeigen, wenn man die technischen Menschen durch reale darstellen lässt, erläutert einer der Regisseure der Serie, Harald Hamrell, mit einem Bericht aus der Praxis.

Für solche Gedankenexperimente, die den Anspruch auf Gleichberechtigung zum Thema haben, gibt es natürlich eine große Zahl von Vorbildern. Eines der wichtigsten ist der Kampf der unterdrückten Schwarzen in den USA, der seine Spuren auch in der Science-Fiction hinterlassen hat: Mit Beginn der Bürgerrechtsbewegung und motiviert durch die Bühnenauftritte des Jazzmusikers Sun Ra gewann die Idee des »Afrofuturismus« in den USA an Bedeutung,

ein afroamerikanisches Konzept, das die afrikanischen Wurzeln der Schwarzen mit utopischen Entwürfen zu verbinden sucht – in unserem Band ausführlich vorgestellt von Ytasha Womack. Damit rücken neben den ethischen nicht zuletzt die ästhetischen Aspekte der Science-Fiction in den Vordergrund. Doch wohlgemerkt nicht in Form urbaner Stadtentwürfe, wie sie seit Fritz Langs METROPOLIS (1927) fortgeschrieben wurden, sondern vielmehr als eine Praxis, die Musik, Mode und Lebenshaltung sowie eine spirituelle, kosmische Dimension umfasst. Science-Fiction imaginiert nicht allein zukünftige Realitäten, sie wird vielmehr auch zu einer Ästhetik der Existenz im Sinne Michel Foucaults.

Je länger man sich mit dem Genre beschäftigt, umso deutlicher wird, wie sehr es vom angelsächsischen Kulturraum dominiert ist. Ausnahmen sind – wie schon erwähnt – die Versuche in der Sowjetunion und einige wenige europäische Einzelfälle. Wir haben uns bemüht, auch nach den zaghaften Anfängen in anderen Kulturen zu suchen. Ostasien wird dabei immer bedeutender, wie Mingwei Song exemplarisch an der chinesischen Science-Fiction zeigt, auch wenn hier Romane und Erzählungen bislang erfolgreicher sind als der Film.

Der Weg führt aber nicht nur von der Literatur zum Kino: Science-Fiction ist längst ein multimediales Projekt geworden. Die Universen der inzwischen zahlreiche Sequels, Prequels, Spin-offs und intermediale Transformationen umfassenden STAR WARS-Saga (1977 ff.) wie des bereits eine 50-jährige Produktionsgeschichte umfassenden Franchise STAR TREK mögen dabei, wie Andreas Rauscher herausarbeitet, die persönliche Lebensführung mancher Fans so sehr beeinflussen, dass sie ihrerseits eine ganz eigene Ästhetik der Existenz ausbilden.

Der Ursprung der Intermedialität mag im Comic zu finden sein, aber auch in dem lebensweltlich lange Zeit einflussreichsten Medium: dem Fernsehen. Noch heute zeigt sich, wie sehr Science-Fiction als lebensumfassendes Phänomen die Gegenwart abbilden kann. Das Fernsehen neigt eher dazu, von Einzelphänomenen ausgehend mögliche zukünftige Entwicklungen zu prognostizieren, sowohl im dokumentarischen als auch im fiktionalen Bereich. Dabei werden – dokumentarisch – komplizierte wissenschaftliche Zusammenhänge allgemeinverständlich erklärt und sinnlich dargestellt. Von der Mondlandung bis zur Klimaerwärmung hat das Fernsehen bisher jedes komplexe Phänomen in bunt-bewegte Animationen übersetzt, in nachvollziehbaren Experimenten veranschaulicht oder von Experten kommentieren lassen: Klaudia Wick hat das in ihrem Beitrag detailliert nachgezeichnet. Das Fernsehen ist dem Alltag der Zuschauer näher als das Kino und kommt meist ohne große Spezialeffekte aus. Es kann daher auch als besonders sensibler Seismograf für aktuelle Befindlichkeiten und gesellschaftliche Diskurse dienen. Auch im fiktionalen Bereich hat es seit STAR TREK und RAUMPATROUILLE – DIE PHANTASTISCHEN ABENTEUER DES RAUMSCHIF-

FES ORION (BRD 1966) immer wieder Maßstäbe gesetzt. Die verschiedensten ethischen und sozialen Implikationen, die sich aus der Weiterentwicklung von künstlicher Intelligenz und Robotik ergeben, hat beispielsweise die schwedische Fernsehserie ÄKTA MÄNNISKOR so multiperspektivisch und beängstigend real formuliert, wie das bisher kaum einem Spielfilm gelang.

Daran zeigt sich einmal mehr, was Hannah Arendt schon 1960 festgestellt hat, dass das Denken »von Jedermann« den wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen weit voraus ist; die Wissenschaft habe »nur verwirklicht, was Menschen geträumt haben«: »Ein Blick in die Literatur der Science Fiction, um deren seltsame Verrücktheit sich leider noch niemand ernsthaft gekümmert hat, dürfte lehren, wie sehr die moderne Entwicklung gerade den Wünschen und heimlichen Sehnsüchten der Massen entgegenkommt.«¹ Inzwischen – das hat Arendt noch nicht geahnt – sind diese »seltsamen Verrücktheiten« oft nicht mehr so seltsam, und aus den Träumen sind, wie gesagt, zum Teil Alpträume, aus den Sehnsüchten Zukunftsängste geworden. Das zeigt sich an der gesamten Bandbreite von Themen, die wir, soweit es uns möglich war, zu repräsentieren versucht haben: Die Gesellschaftsutopien sind Szenarien des Überwachungsstaates und eines Kampfs ums Überleben in einer zerstörten Welt geworden. Der Ausbruch aus dem »Gefängnis Erde« und der damit verbundene Aufbruch in die unendlichen Weiten des Raums scheitern manchmal schon an den zerstörerischen Kräften des Weltraummülls im Orbit unseres Globus (wie in GRAVITY; 2013; R: Alfonso Cuarón). Und die Zeitreisen führen uns nicht nur zu unangenehmen Begegnungen mit uns selbst, sondern auch in logische Paradoxa. Mit solchen Themen weist die Science-Fiction über die reine Prognostik hinaus und entwickelt auch – wie kaum ein anderes populäres Genre – ihr philosophisches Potenzial, wie es von Josef Früchtl am Fall von INTERSTELLAR überzeugend gezeigt wird.

Aber das Verlangen nach Hoffnung und Zuversicht ist doch noch nicht ganz erloschen. Das zeigt sich nicht nur in einem optimistischen Zukunftsentwurf wie STAR TREK, sondern vor allem auch da, wo die Science-Fiction zum Instrument des politischen Kampfs um Gleichberechtigung wird, oder wie Ytasha Womack schreibt: »Bilder von der Zukunft zu entwerfen kann ein revolutionärer Akt sein.«

Diese möglichst breite Darstellung von Themen in ihren internationalen und intermedialen Varianten war nur möglich, indem wir uns auf die neusten Entwicklungen des Genres konzentriert haben und nur dort in die jüngere Geschichte zurückgegangen sind, wo uns das – wie in den Beiträgen von Cornea und Schwartz – für das Verständnis des Gegenwärtigen unumgänglich schien. Uns interessierten also besonders Science-Fiction-Filme, die nach 2000 produziert worden sind. Und dafür gibt es auch gute Gründe. Denn obwohl Sci-

ence-Fiction viel über ihre jeweilige Gegenwart erzählt, über die Zeit, in der sie entstanden ist, hat doch nicht jedes Jahrzehnt gleichermaßen lebhaft von der Zukunft geträumt. Dass das Genre, einer Wellenbewegung folgend, seit einigen Jahren zum wiederholten Male eine auffällige Konjunktur aufweist, bietet die Gelegenheit, von unserer heutigen filmischen Zukunft auf die Zeitdiagnose des beginnenden dritten Jahrtausends zu schließen. Von unseren Autoren und Autorinnen forderte das die Bereitschaft, einen theoretisch noch wenig erschlossenen Filmkorpus zu erkunden.

Die Beiträge dieses Bandes gehen zurück auf ein Symposium, das die Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen und das Einstein Forum vom 21. bis 23. Januar 2016 gemeinsam veranstaltet haben. Bei diesem Symposium, das zur Vorbereitung der Ausstellung *Things to Come. Science • Fiction • Film* durchgeführt wurde, haben wir versucht, filmtheoretische Analysen mit Prognosen aus den verschiedenen Natur- und Sozialwissenschaften zu kombinieren. Dieser Band muss sich aus pragmatischen Gründen auf den filmtheoretischen Aspekt beschränken.

Für die Unterstützung beim Symposium danken wir ganz herzlich unseren Kollegen: bei der Deutschen Kinemathek allen voran ihrem künstlerischen Direktor Rainer Rother, dem Verwaltungsdirektor Maximilian Müllner und dem Sammlungs- und Ausstellungsleiter Peter Mänz, beim Einstein Forum seiner Direktorin Susan Neiman und dem stellvertretenden Direktor Martin Schaad. Für den reibungslosen organisatorischen Ablauf der Tagung möchten wir außerdem Antonia Angold, Anna Bitter, Gabriele Karl, Matthias Kroß, Tim Lindemann, Andreas Schulz, Georg Simbeni und Goor Zankl danken. Unverzichtbar für die Arbeit am Tagungsband waren die hervorragend erstellte Filmografie von Annika Schaefer und die Screenshots von Max Weinberg. Ohne die großzügige Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes, namentlich der künstlerischen Direktorin Hortensia Völckers und des Verwaltungsdirektors Alexander Farenholtz, wären das Symposium und dieser Band nicht zustande gekommen. Dafür einen ganz besonderen Dank. Und last, but not least sind wir unserem Lektor Maurice Lahde sehr dankbar. Er hat uns wieder einmal sachkundig und wortmächtig durch die Untiefen der deutschen Sprache gelotet und hatte dabei auch immer die Stringenz der Argumentation im Blick.

Kristina Jaspers, Nils Warnecke, Gerlinde Waz, Rüdiger Zill

Anmerkung

1 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München, Zürich 1981, S. 8.