

**Aidan Power / Delia González de Reufels / Rasmus Greiner/
Winfried Pauleit / Kommunalkino Bremen e.V. (Hg.)**

Die Zukunft ist jetzt

**Science-Fiction-Kino als audio-visueller Entwurf
von Geschichte(n), Räumen und Klängen**

CITY 46
/ Kommunalkino Bremen
www.city46.de

BERTZ + FISCHER

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert mit Mitteln der nordmedia Fonds GmbH in Niedersachsen und Bremen, der Deutschen
Forschungsgemeinschaft DFG und der Universität Bremen (Zentrale Forschungsförderung /
Zentrum für Medien-, Kommunikations- und Informationsforschung / International Office /
Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik / Geschichte Lateinamerikas /
Institut für Geschichtswissenschaft / Geschichte Lateinamerikas / Institut für Geschichtswissenschaft)

nordmedia
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■



DFG

Redaktion:
Rasmus Greiner

Lektorat:
Tobias Dietrich, Rasmus Greiner

Übersetzungen:
Wilhelm Werthern

Layout:
Maurice Lahde

Fotonachweis:
Marc Bonner (135, 136), Internet (33, 34, 37, 38, 108, 138 unten, 160), Library of Congress Prints and
Photographs (59, 60, 61), Mely Morfin / archdaily.mx (133), Oliver Pron (137), Time Magazine (58), Paul
Virilio / Passagen Verlag (132 rechts), alle anderen Bilder: Screenshots oder Pressestill.
© Photographs: original copyright holders

Alle Rechte vorbehalten
© 2016 by Bertz + Fischer GbR, Berlin
Wrangelstr. 67, 10997 Berlin
Printed in Poland
ISBN 978-3-86505-246-9

Inhalt

Vorwort	7
Die Zukunft ist jetzt Von Aidan Power, Delia González de Reufels, Rasmus Greiner und Winfried Pauleit	
Geschichte	
Abjekte Zeiten	10
Temporalität und der Science-Fiction-Film in Amerika nach dem 11. September 2001 Von Vivian Sobchack	
Unsere marsianische Zukunft	30
Visualisierungen des Roten Planeten zwischen den 1890er und den 1950er Jahren Von David Seed	
Geschichten nach der Geschichte	47
Die zeitlichen Faltungen und Schichtungen des Science-Fiction-Films im Dienst des Staatssozialismus Von Christian Pischel	
Das Ende des American Way of Life	56
Überbevölkerung und ihre Folgen in SOYLENT GREEN und LOGAN'S RUN Von Delia González de Reufels	
Die Zukunft als Geschichte	73
Kontrafaktische Science-Fiction Von Sherryll Vint	
Vom bio-adapter zum Common Sense	85
Regierung und Politik des Lebens in der Science-Fiction Von Karin Harrasser	
Räume	
Science-Fiction-Film und Europa	93
Eine Neubewertung Von Aidan Power	

Spuren der Zukunft	107
Europäisches Science-Fiction-Kino als Rhetorik eines audiovisuellen Diskurses zu Archiv und Museum <i>Von Winfried Pauleit</i>	
Theorie aus dem Süden	120
Postkoloniale Perspektiven und afrikanische Science-Fiction <i>Von Ivo Ritzer</i>	
Rethinking Retrofuturism	130
Die Darstellung der Zukunft in Stadt- und Raumschiffkulissen im Rekurs auf etablierte Architekturstile <i>Von Marc Bonner</i>	
Survival of Spaceship Earth	142
Die Imagination vom Ende nicht-menschlicher Natur <i>Von Matthias Grotkopp</i>	
Klänge und Ästhetik	
Die Klänge des Alls	152
Realweltliche Science-Fiction-Sounds und unerklärliche Filmgeräusche <i>Von Brian Willems</i>	
Den richtigen Ton treffen	163
Die Stimme des Gefühls in Spike Jonzes HER <i>Von Rüdiger Zill</i>	
Ästhetik des Funks	172
Zur historischen Dimension der Audiospur in GRAVITY <i>Von Rasmus Greiner</i>	
Dystopien in Blau, Grau und Weiß	181
Zur Ausformung von Eis und Kälte in Bong Joon-hos SNOWPIERCER <i>Von Tobias Haupts</i>	
In fremder Haut und mit fremdem Blick	192
Jonathan Glazers UNDER THE SKIN <i>Von Simon Spiegel</i>	
Über die Autorinnen und Autoren	202
Index	206

Vorwort

Die Zukunft ist jetzt

Das Science-Fiction-Kino imaginiert bis heute zukünftige Welten, alternative Gesellschaften und fantastische Spektakel. Bereits seit Georges Méliès weckt es die Sehnsucht des Publikums, sinnlich zu erleben, welche Möglichkeiten die wissenschaftliche und die technologische Entwicklung bieten. Auch das zeitgenössische Science-Fiction-Kino spielt als vergnügliche Realitätsflucht, als Hort existenzieller Ängste und als Präsentation wissenschaftlicher und technologischer Entwicklungen eine bedeutende Rolle. Immer wieder stellt es dabei auch die Entwicklung des Films als Medium heraus – aktuell insbesondere die Möglichkeiten der Digitalisierung – oder konturiert Bruchstellen des sozialen und kulturellen Verfalls. Das Genre oszilliert zwischen Plausibilität und Weithergeholtem, unheimlich Bekanntem und verwirrend Fremdem und wird auf diese Weise durch inhärente Paradoxien bestimmt: Es ist einerseits analytisch zu erschließen und entzieht sich andererseits durch seine fantastische Weitschweifigkeit hartnäckig jeder Definition – und genau darin scheint seine besondere Wirkungsmacht zu liegen. Science-Fiction ist im Zwischenraum von Realität und Imagination angesiedelt und wird geprägt von Filmen, die uns laut Vivian Sobchack aus der gewohnten Wahrnehmung und Erfahrung herauslösen und in die Sphäre des Unbekannten entführen wollen, während sie sich der Narration, der Bedeutung und der Sachlichkeit zuliebe bemühen, die fremdartigen Bilder in vertraute Zusammenhänge einzubinden. Der Hang von Science-Fiction zur sozialen Allegorie macht diesen Widerspruch zwischen Vertrautem und Unbekanntem zu einem charakteristischen Merkmal.

Die Möglichkeit des Genres, zukünftige Welten zu imaginieren, gestaltet sich zudem häufig als eine Art »history in the making«. Diese Funktion einer populären »Geschichtsschreibung« ist jedoch selten perfekt: Nichts altert im Kino schneller als schlechte Science-Fiction. Andererseits gibt es Filme wie Fritz Langs METROPOLIS (1927), die heute als überragende Meisterwerke betrachtet werden, aber unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg – zum Beispiel von Siegfried Kracauer – abgelehnt wurden, weil sie trotz aller Gesellschaftskritik von den politischen Strömungen ihrer Zeit geprägt waren. Dabei gedeiht Science-Fiction nicht nur in Zeiten sozialer Unruhen und politischer Krisen, wie das jüngste Beispiel 9/11 zeigt, sondern auch in unvermuteten Kontexten wie dem der DDR in den 1970er Jahren. Durch die zeitliche und geografische Neuverortung zeigt Science-Fiction alternative Denkräume auf und lässt Raum für Interpretationen, was sich als nützlicher Kunstgriff für Filmemacher erweist, die in einem restriktiven Umfeld arbeiten. Raum ist in diesem Kontext also nicht nur als Begriff von Bedeutung, sondern eröffnet auch eine geografische und politische Sphäre, in der die unterschiedlichen und mitunter konkurrierenden Ideologien und Geschichtsauffassungen entfaltet und diskutiert werden können. Durch die Imagination anderer Welten macht Science-Fiction zentrale Aussagen über gegenwärtige Realitäten – und zwar nicht nur auf Grundlage dessen, was repräsentiert wird, sondern auch gerade durch das, was nicht dargestellt wird. Das Genre spricht also konkrete gesellschaftliche Aspekte an und trägt daher auch eine besondere Verantwortung, deren es sich nicht immer bewusst ist. So hat sich der Science-Fiction-Film trotz seines marginalisierten Status selten differenziert und dezidiert mit den Kategorien »race« und »gender« auseinandergesetzt, um nur zwei besonders hervorsteckende Beispiele zu nennen.

In jüngster Zeit blüht das Genre schließlich geradezu auf. Mit JURASSIC WORLD (2015; R: Colin Trevorrow), AVATAR (2009; R: James Cameron) und STAR WARS: THE FORCE AWAKENS (Star Wars:

Survival of Spaceship Earth

Die Imagination vom Ende nicht-menschlicher Natur

Von Matthias Grotkopp

Es gehört zur Folklore der Theorie und Geschichte des Science-Fiction-Genres in Film und Literatur, dass man sich mit dem Vorwurf auseinandersetzt, Science-Fiction habe doch letzten Endes wenig mit einer ernsthaften Idee von *Science*, von (Natur-)Wissenschaft im engeren Sinne, zu tun. Unter den unzähligen Positionen, die diesen Verdacht äußern, gehört wahrscheinlich Susan Sontags *The Imagination of Disaster* zu den prominentesten: »In Science-fiction-Filmen geht es nicht um Naturwissenschaft. Es geht in ihnen um die Katastrophe und damit um eines der ältesten Themen der Kunst.«¹

Es geht mir an dieser Stelle allerdings weder darum, diese Diagnose zu bestätigen, noch habe ich vor, sie zu widerlegen.² Ich bringe diesen etwas abgegriffenen Topos ins Spiel, um am Ende meiner Ausführungen zu zeigen, inwiefern die Wissenschaft auf einem ganz anderen Weg in das Genre Einzug halten konnte als dem der dargestellten Akteure und Prozesse. Der oft vorgeschlagene Kompromiss in dieser Angelegenheit lautet, dass Science-Fiction vielleicht nicht von den Prinzipien, Tätigkeiten und Gegenständen (natur-)wissenschaftlicher Praxis handele, dass jedoch das Genre geprägt sei vom Verhältnis – und ich würde hinzufügen: dem affektiven Verhältnis – zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten. Wenn es in Science-Fiction nicht um *Science* geht, dann geht es um das, worum es

auch in der *Science* geht, nämlich um die Grenzen menschlichen Wissens: Da sind auf der einen Seite das Staunen und die Angst vor dem Unbekannten, glückselige Momente kindlicher Neugier und Entdeckerfreude. Auf der anderen Seite ist da die melancholische Einsicht, dass jede Überschreitung beziehungsweise Neuziehung der Grenzen unseres Wissens – so sehr sie auch Erlösung, Glück oder nacktes Überleben für Individuum und Spezies verspricht – schließlich entweder ins Alltägliche und Banale übergeht oder (selbst-)zerstörerisch wirksam wird.

Die entscheidenden Veränderungen in der Geschichte des Genres – und hier möchte ich mich auf die späten 1960er und frühen 1970er Jahre konzentrieren – betreffen daher Verschiebungen innerhalb dessen, was mit den *Grenzen zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten* jeweils gemeint ist. In eben jenem Zeitraum wurde die Frage nach der Leistungsgrenze menschlichen Wissens und menschlicher Technologie als solcher zunehmend verdrängt, und es gerieten die Belastungsgrenzen der Natur in den Vordergrund: Wie viel von unserem Wissen und den daraus hervorgehenden Technologien kann die Natur ertragen? Planet Erde und seine Ressourcen sind nicht unbegrenzt. Wir können die Welt nicht länger als »für uns erschaffen und bereitet« wahrnehmen. Dass wir nun wissen, dass es Grenzen gibt, heißt allerdings nicht, dass wir wissen, wo sie liegen. Dies wäre der Moment für die sokratische Einsicht, dass wir um unser Nicht-Wissen wissen. Es entpuppt sich aber leider in der Praxis als das Gegenteil: Wir wissen nicht, was wir wissen. Wir haben dieses Wissen um die Grenzen der Natur nicht begriffen, nicht realisiert – weder technisch, politisch und sozial noch in unserem Denken und in unserer Vorstellung.

Wenn die Aufgabe daher heißt, dass »wir uns die faktisch existierenden Grenzen der menschlichen Wesen neu vergegenwärtigen«³, und wenn Vergegenwärtigen bedeutet, diese Grenzen in gewisser Weise zu überschreiten, dann kommt es darauf an, dass die Überschreitung nur im Vorstellungsvermögen stattfindet, bevor es sich

in den irreversiblen Prozessen der technisierten Welt ereignet.

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich Science-Fiction nun des dringenden Bedürfnisses annimmt, die Grenzen zu erkennen, das heißt in unserer Imagination zu überschreiten. Es geht um die Ursprungskonstellationen einer neuen »*imagination of disaster*«, die um 1970 einsetzte. Dazu möchte ich drei Filme zueinander in Beziehung setzen: SILENT RUNNING (Lautlos im Weltraum; 1972; R: Douglas Trumbull), ein Film über ein Naturschutzgebiet im Weltall, für dessen Erhalt der Protagonist (Bruce Dern) bereit ist, zu töten und sich schließlich sogar selbst zu opfern; SOYLENT GREEN (Jahr 2022 ... die überleben wollen; 1973; R: Richard Fleischer), in dem Charlton Heston im überfüllten New York einen Mord aufklären will und dabei aufdeckt, dass das titelgebende Nahrungsmittel mangels natürlichen Alternativen aus Menschenfleisch besteht; sowie SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH (1972; R: Dirk Summers), eine Auftragsarbeit für die erste UN-Konferenz über die Umwelt des Menschen in Stockholm 1972.

Der Letztgenannte ist ein durchaus kurioses Gebilde aus didaktischem Gebrauchs- und agitatorischem Propagandafilm. Es wirkten als Talking Heads verschiedene Wissenschaftler und politische Gesandte mit, wobei das stärkste Gewicht dabei die Ökonomin Barbara Ward – auf deren Büchern *Spaceship Earth* von 1966 und *Only one Earth* (mit René Dubos) von 1972 der Film lose basiert – und die Anthropologin Margaret Mead erhalten. Ungeachtet der darin enthaltenen fragwürdigen Geschlechterzuschreibungen⁴ scheint diese weibliche Präsenz der Schlüssel zu der spezifischen Idee von Politik, Umwelt und Technologie zu sein, die diesen Film prägt und die sich als eine Politik der Fürsorge, des *Caring*, beschreiben ließe.

Der Film trägt die Metapher vom Raumschiff Erde nicht nur im Titel, er bringt sie in seiner Anfangssequenz als Idee selbst hervor: Bilder einer startenden Rakete und die Rede von der Eroberung des Weltraums gehen in Bilder der Erde als »still our home« über. Diese Metapher, die von Buckminster Fuller⁵ populär gemacht wurde –

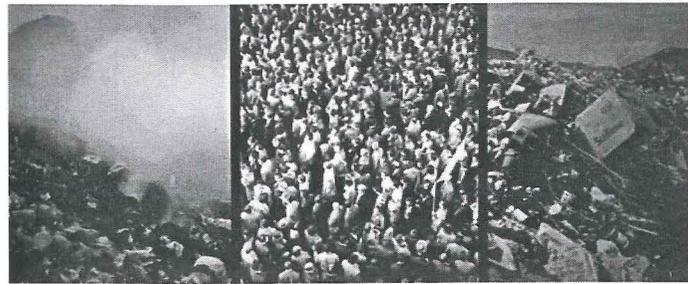
auch wenn die Idee selbst deutlich älter ist –, geriet neben dem neueren Begriff des Anthropozäns⁶ zu den am meist zitierten Versuchen, die Überschreitung der Grenzen der Natur imaginär und konzeptuell zu vollziehen.⁷ Sie steht für einen (weiteren) tiefen Einschnitt im (westlichen) Denken über Natur, Mensch und Geschichte: In der Bibel war die Sintflut eine Sache zwischen Gott und den sündigen Menschen, das Erdbeben von Lissabon 1755 unterbrach diese Verbindung und ersetzte sie durch die sinn- und geschichtsfreie Naturkatastrophe. Heute jedoch ist klar, dass gewisse Naturereignisse wie Wirbelstürme, Dürren und Überschwemmungen als historisch, das heißt zumindest partiell als von Menschen gemacht zu betrachten sind.

So leben wir seit Beginn der Industrialisierung auf einem hybriden Planeten.⁸ Der Natur wurden immer mehr menschengemachte Dinge hinzugefügt, sodass man schließlich eine »Inkongruenz von Sein und Natur«⁹ entdeckte. Die Erde ist keine bloße Naturgröße mehr, sondern sie ist ein Konstrukt, das heißt genauer ein Fahrzeug, das heißt noch genauer ein Raumschiff: ohne Notausgang¹⁰ und ohne Werkstattservice oder Ersatzteillager.

Wie gestalten sich nun die Versuche, die Grenzen dieses Raumschiffs Erde zu vergegenwärtigen und damit etwas evident zu machen, was sich jeder unmittelbaren alltäglichen Erfahrung entzieht?

Wucherungen des Menschlichen

Was Filme wie SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH und SOYLENT GREEN zunächst vor allem gemeinsam haben, ist eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit dessen, was denn das eigentliche Problem sei, mit dem sie die Menschheit konfrontiert sehen. Besonders offensichtlich wird dies an der Split-Screen-Montagesequenz zu Beginn von SOYLENT GREEN – der Diashow zum Untergang der Zivilisation: Eine jazzige, erst gemütlich schwingende und schließlich rhythmisch vorwärtstreibende Musik begleitet Archivfotografien, die zunächst



SOYLENT GREEN (1973): Die Diashow zum Untergang der Zivilisation

gleitend, dann in zunehmend zackigem Wechsel den Übergang in die industrialisierte und automobilisierte Gegenwart illustrieren. Sehr bald jedoch werden Bild und Ton asynchron, die Musik abwechselnd ent- und beschleunigt und der Wechsel der Bilder sprunghafter, unübersichtlicher, während die dargebotenen Ansichten gleichzeitig hässlicher und schmutziger werden. Der Rhythmus des modernen, urbanen Lebens kommt aus dem Tritt, stolpert auf eine Katastrophe zu, die irgendwo im Off wartet. Und dann trudeln Ton und Bild in sepiagetöntem Schmutz und Smog aus.

Was aber genau der Grund dafür ist, dass der geschichtlich-technologische Fortschritt aus dem Takt gerät, bleibt dabei zunächst unklar. Denn es gibt nicht die eine Ursache. Was wir sehen, ist vielmehr die Akkumulation, man möchte beinahe sagen, die Inventur all jener verschiedenen Proteste, Anliegen und Besorgnisse, die sich ab den 1950er und 60er Jahren unter dem Sammelbegriff »Umweltschutz« subsumierten: Schlechte Stadtentwicklungen; die Verschmutzung von

Land, Wasser und Luft; saurer Regen; der Missbrauch von Pestiziden und Herbiziden; aussterbende Spezies; Abholzung der Wälder; Ölkatastrophen; Dürren und Fluten; die nuklearen Risiken. Der größte gemeinsame Nenner dieser Themengebiete ist aber die Überbevölkerung. Der malthusische Schreckgedanke, dass die Grenzen der Natur erreicht würden, indem die Zahl der Menschen eine bestimmte Grenze überschreitet.¹¹ In der Summe ergibt sich die Angst vor einer Verdrängung, einer Auslöschung der nicht-menschlichen Natur durch zu viel menschliche Natur und Technologie. Aber diese Angst ist nur der Ausgangspunkt des Films, sein Telos ist die Erkenntnis, dass mit dem Ende des Planeten Erde

als Lebensspender auch das Ende einer Menschlichkeit des Menschen erreicht wird.

Nicht nur verselbstständigte und abstrahierende Technologien oder außerirdische *Bodysnatcher* sind Agenten einer Dehumanisierung. Wenn Menschen der natürlichen Umgebung beraubt werden, stellt sich der gleiche Effekt ein. Dies ist die genealogische Verbindung innerhalb der Genrepoetik der Science-Fiction zwischen Szenarien der Entlarvung technologischen Fortschritts, dem klassischen Invasions-Paradigma¹² und den ökologischen Dystopien: Ohne die Natur wären wir der menschlichen Natur ausgeliefert. Und zwar gnadenlos ausgeliefert bis zum letzten Tabu, dem organisierten Kannibalismus.¹³ Nicht nur in SOYLENT GREEN, auch in LOGAN'S RUN (Flucht ins 23. Jahrhundert; 1976; R: Michael Anderson) sowie aktuelleren Büchern und Filmen wie THE ROAD (2009; R: John Hillcoat), nach dem Roman von Cormac McCarthy (2006), oder HELL (2011; R: Tim Fehlbaum) ist dies eine zentrale Pointe.

Das Thema des Kannibalismus ist aber dem affektiven Repertoire der Science-Fiction nicht bloß

hinzugefügt, sondern geht aus der Struktur der Frage nach dem Wissen und nach den Grenzen unmittelbar hervor. Es handelt sich um die Erfahrung der Grenzüberschreitung im Modus des Ekels, das heißt des moralischen Ekels.

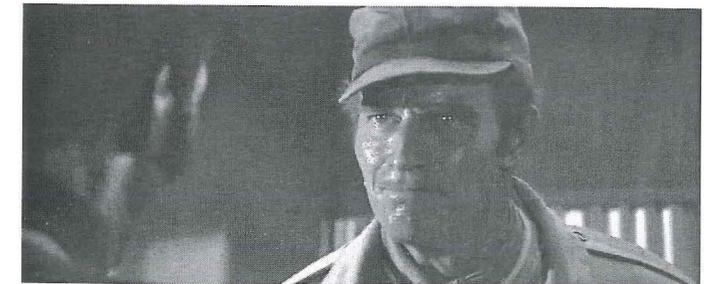
Die gesamte visuelle Konstruktion von SOYLENT GREEN dreht sich um Bilder urbanen Lebens als eines einzigen Schwitzens und Verfaulens.

Menschen werden wortwörtlich wie Abfall behandelt: Die Polizei nimmt sich eines Menschaufbaus an, indem die Massen einfach mit Müllautos aufgeschaufelt und abtransportiert werden. Insgesamt ist der synästhetische Gesamteindruck des Films wie das Gefühl von Sand auf einer schweißverklebten Haut. Die Überbevölkerung wird dargestellt als ein Amorph-Werden.

Interessant an dieser Stelle ist nun, dass diese Form des viszeralen Ekels unmittelbar mit der Erfahrung der Neugier und des Wunderns zusammenhängt, die für Science-Fiction so zentral sind. Denn nach der phänomenologischen Beschreibung Aurel Kolnais ist der Ekel eben eine Mischung aus Abstoßung und einladender Aufforderung: Der Ekel haftet sich an seinen Gegenstand und impliziert sogar eine ambivalente Lust sowie eine somatische Form des Wissens.¹⁴

Aber auf welches Wissen verweist der Ekel? Er deutet auf ein störendes Zuviel an organischer Materie, auf eine exzessive Nähe zwischen biologischen Körpern, die uns zu Vereinnahmungen drohen.

Und genau diese »übermäßige oder am falschen Orte entfaltete Vitalität«¹⁵ ist ein Zug, mit dem sich der physiologische Ekel auf die Dimension des Moralischen überträgt. Ein anderer ist das Vergehen des Vitalen an den Tatsachen und Werten menschlicher Gemeinschaft: Denn was die offenen oder verschleierte Formen



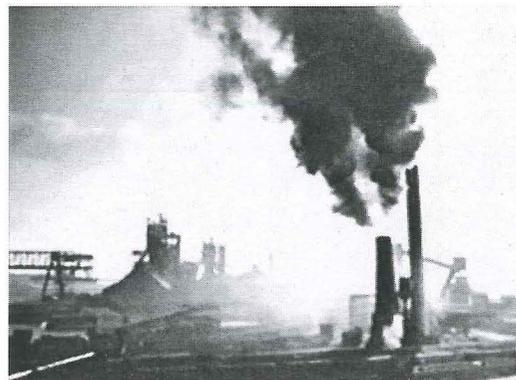
SOYLENT GREEN: Ein stets schweißverklebter Protagonist

des Kannibalismus und ihre teils hoch elaborierten technischen und symbolischen Infrastrukturen in SOYLENT GREEN und LOGAN'S RUN auszeichnet, ist ja weniger eine Überschreitung moralischer Grenzen als vielmehr eine ekelerregende Gleichgültigkeit¹⁶ gegenüber Richtig und Falsch, eine ekelerregende Entwertung der Werte im Namen eines bloßen biologischen Fortbestands.

Im Gegensatz zu Filmen über nukleare Zerstörung und auch zu aktuelleren Filmen über Klimakatastrophen stellt SOYLENT GREEN also nicht im Modus der Angst die Frage des Aussterbens, sondern er formuliert im Modus des Ekels die Frage nach der Lebensqualität und nach politischer und ökonomischer Gerechtigkeit. Und genau hierin zeigt sich seine historische Verortung beziehungsweise die erstaunliche Ähnlichkeit zu der Art und Weise, in der auch SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH unter den Bedingungen eines ganz anderen Formats audiovisueller Bilder sein Publikum adressiert.



SOYLENT GREEN: Zu viel organische Materie



SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH (1972): Ekel, Schmutz und Überbevölkerung

Immer wieder verknüpfen in Letzterem Montagesequenzen die einzelnen Interview-Passagen, die in ihrem Gegenstandsbereich dem Beginn

von SOYLENT GREEN extrem ähnlich sind: verschmutzte und feindselige Städte, Müllhalden, Waldzerstörung, verunreinigte Gewässer, Smog, verwesende Tierleichen. Ebenso vergleichbar ist der Verzicht auf eine schlussfolgernde Verkettung von Ursachen und Wirkungen. Stattdessen präsentiert SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH eine Serie von Schocks, die jeweils im Anschluss von den Talking Heads eingedämmt und zu bewältigen gemacht werden. Auch hier wird der Zusammenhang zwischen den einzelnen Phänomenen durch die Vorstellung hergestellt, dass zu viele Menschen den Planeten bevölkern.

Und der Film fasst dies in verstörender Direktheit: Ein schneller Wechsel aus Bildern einer in die Kamera schießenden Pistole und eines blutigen, frischgeborenen Säuglings schließt eine Montage aus schreienden Babys und aus von Fliegen übersäten Kindern in elenden Umgebungen ab. Es werden zu viele Kinder geboren.

Von dieser verstörenden Art zu kommunizieren abgesehen, haben SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH und SOYLENT GREEN gemeinsam, dass sie die Bedrohung durch das unkontrollierte Wachstum menschlicher Biomasse über die Hintergrundmetapher der Erde als einen zu pflegenden Haushalt behandeln, der von der menschlichen Unordentlichkeit gefährdet wird. Eine oft beschriebene Szene in SOYLENT GREEN zeigt Charlton Heston als Detektiv in totaler Verzauberung angesichts des fließenden Wassers in einem vor Sauberkeit funkelnden Badezimmer.¹⁷ Ein großer Teil dieses Verfremdungseffektes, der sich durch die Erregung der Figur und durch die ausgedehnte Zeitlichkeit der Szene angesichts der für uns alltäglichsten Dinglichkeit eines westlichen Mittelklassehaushalts einstellt, zielt auf den Kontrast zwischen diesen Bildern sauberer Normalität und der Metapher vom Planeten als schmutzigem Heim.

Gleiches gilt auch für die Bilder unberührter Natur, die der Mentorenfigur des Detektivs (Edward G. Robinson) vorgeführt werden, als jener sich selbst der industrialisierten Sterbehilfe ausliefert: Ihre utopische Anziehungskraft erhalten diese Bilder nicht nur aufgrund der spektakulären

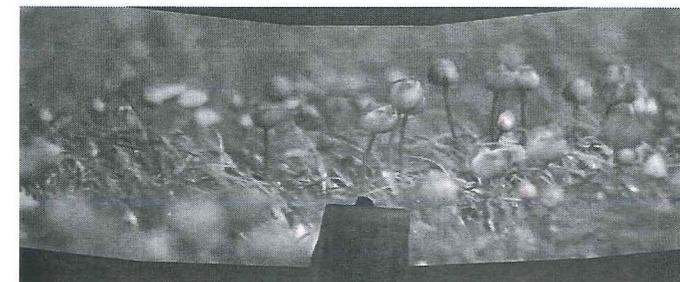
Farben und Formen im Gegensatz zur monotonen und ockerfarbenen-monochromen Außenwelt des Films, sondern vor allem durch die unwirkliche Sauberkeit im Kontrast zu der schmutzigen Stadt und ihrer verschwitzten und verklebten Bevölkerung.

Die Frage nach der Wahrheit und Gerechtigkeit – SOYLENT GREEN ist schließlich auch ein Kriminalfilm und SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH ein Instrument politischer Entscheidungsfindung – wird also über eine ethische Unterscheidung zwischen Reinheit und Unreinheit behandelt. Es geht nicht um Angst und Zerstörung, sondern um das Unangenehme und Störende sowie um ein Gewahr-Werden, das den globalen, das alltägliche Bewusstsein übersteigenden Problembereich auf kognitiv greifbare Weise formuliert: Wie halte ich meinen Planeten sauber?

Was bedeutet es aber, das Raumschiff Erde wie einen Haushalt zu behandeln? Es bedeutet, den Planeten als ein Interieur zu betrachten. In SOYLENT GREEN ist jedes Außen immer auch ein Innen, wir sehen nie auch nur für einen Moment den Himmel.

Natur als Interieur

Diese Verwandlung des scheinbar unbegrenzten Außen der Natur in ein endliches Innen ist auch die Pointe der Eingangs- und Titelsequenz in SILENT RUNNING: Eine arkadische Landschaft – aufgelöst in Nah- und Detailaufnahmen von Flora und Fauna in weichgezeichneten, sanft gleitenden Fahrten: Tautropfen auf Blütenblättern, ein Hirte beim Bade – verwandelt sich mit einem langsamen Zoom hinaus in ein Gewächshaus, indem die Wabenstruktur einer Kuppel im Hintergrund offenbart wird, von der wir schließlich er-



SOYLENT GREEN: Unwirkliche, alltägliche Sauberkeit

fahren, dass es sich um ein durchs All gleitendes Raumschiff handelt. Was sich aber diegetisch als ein Raumschiff benennen lässt, ist nicht weniger als eine Bildform, um die Erde selber als einen eingekapselten Raum in der schwarzen Unendlichkeit und Einsamkeit des Weltalls verstehbar zu machen.

Dieses Innen hat, so groß es auch auf den ersten Blick scheinen mag, ein ausgeprägtes Gedächtnis und gibt auf jede Handlung und auf jedes Ereignis eine Rückkopplung. In diesen Rückkopplungsschleifen vermengen sich dann zunehmend natürliche – physikalische, chemische, biologische – Prozesse und menschliche Tätigkeiten sowie technische Artefakte. Der Schlusspunkt ist die Freisetzung der Gewächshauskuppel mit ihren Pflanzen und Tieren in die leere Weite des Alls – ohne den Menschen, aber mit einer menschengemachten Vorrichtung, einem Roboter, als Bewahrer. So stellt der Film ein Bild von der Hybridisierung des Planeten Erde her, ein Bild der Kreuzung von Biosphäre und Technologie, dem ein extrem ambivalentes Verhältnis zur Techno-



SILENT RUNNING (1972): Arkadien als Interieur

logie zugrunde liegt, das der Öko-Rhetorik und der ökologischen Science-Fiction generell zu eigen sein scheint:

Einerseits – und das trifft auch auf die Rhetorik in SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH zu – setzen viele Positionen zum Umweltschutz sehr viel Vertrauen in die Unterscheidung von schmutziger und sauberer Technologie. Als Freeman Lowell (Bruce Dern), der arkadische Hirte, künstlichen Ersatz für das Sonnenlicht installiert und dem Roboter beibringt, die Logik natürlicher Kreislaufsysteme zu simulieren, generiert dies eine Vorstellung davon, was es heißt, eine hybride, post-natürliche Erde durch das Weltall zu navigieren: nämlich eine Idee von Technologie zu verfolgen, die »natürliche Produktionsprinzipien auf artifizierender Ebene«¹⁸ fortführt. Damit wäre die Menschheit übrigens, Ironie der Geschichte, beim Technikbegriff des Aristoteles wieder angekommen, wonach man sich jedes »künstliche Gebilde als Naturprodukt vorstellen«¹⁹ muss – nur dass dies jetzt auf Gegenseitigkeit beruht.

Andererseits steht jedes technologische Artefakt und somit die Präsenz des Menschen selbst immer unter dem Verdacht des Parasitären. Die technologische Simulation oder Substitution der Natur – man denke an Filme wie LOGAN'S RUN und THE ISLAND (Die Insel; 2005; R: Michael Bay) – erscheint dabei stets als äquivalent zu einer Dehumanisierung menschlicher Körper und Sozialität. Wenn der Mensch beginnt, sich und seine Technologien als Eingriff in die Natur zu denken, dann steht er vor der Forderung, sich entweder



selbst zu beseitigen (Krankheit und Arzt in Personalunion) oder in einen unschuldigen Zustand zurückzukehren.

Hieraus speist sich der nostalgische Wunsch nach einer Wiederherstellung eines authentischen Verhältnisses von Mensch und Natur – auch das asketische Gewand Bruce Dernas als Eremit erinnert daran –, während man gleichzeitig gerade auf die Technologie als Lösung aller Probleme hofft.

Spätestens an diesem Punkt gilt es allerdings zu fragen, von welcher Natur hier die Rede ist. Und ein flüchtiger Blick auf die Landschaften, Pflanzen und Tiere, die sowohl SILENT RUNNING als auch SOYLENT GREEN und SURVIVAL OF SPACESHIP EARTH als »die Natur« zeigen, macht deutlich, dass es nicht um den Regenwald, die Polarkappen oder die Desertifizierung der afrikanischen Steppe geht, sondern um die ganz spezifische Natur gemäßiger Breiten der westlichen Hemisphäre. Dass damit nicht die sogenannten *Tipping Points* der Destabilisierung des Planeten, sondern gerade die am wenigsten volatilen Subsysteme als die bedrohte oder verlorene Normalnatur präsentiert werden, hat aus heutiger Sicht natürlich eine gewisse Ironie, ist aber vor allen Dingen eine Frage der Politik und der Geopolitik.

Aus der Logik der dystopischen Warnung heraus betrachtet, ist diese begrenzte Vorstellung von der Natur allerdings gar nicht mehr so lächerlich. Gilt es doch die Katastrophen der Zukunft als Potenzialitäten in unserer westlich-hegemonialen Normalität zu verankern. Die Gefahr muss als etwas gezeigt werden, das

in der uns bekannten Gegenwart als Unerkanntes präsent ist.

In SILENT RUNNING gibt es zu Beginn mehrere solcher »Naturzeugträger«, die alle nach US-amerikanischen Nationalparks wie dem *Sequoia National Park* und der *Mojave National Reserve* benannt sind. Das Raumschiff, auf dem der Film spielt, schließlich heißt allerdings *Valley Forge* und verweist somit nicht auf ein Naturschutzgebiet, sondern auf einen historischen Marker des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges – auf das Winterlager der Truppen des Generals George Washington 1777/78: Das Schicksal der Natur ist eine historische Frage.

Wie kommt die Science in die Fiction? Durch die Politik!

Die Geschichte der dystopischen Science-Fiction ist auch eine Geschichte der katastrophalen Potenzialitäten ihrer jeweiligen Gegenwarten. Einerseits handelt es sich zwar auf den ersten Blick um verschiedene Erscheinungsformen eines einzigen historischen Traumas, in dem sich die Gewissheit der Sterblichkeit des Einzelnen mit der Möglichkeit der Auslöschung der Menschheit verbindet.²⁰ Andererseits beinhalten diese verschiedenen Erscheinungsformen zugleich extrem unterschiedliche Verhältnisse von Raum, Zeit und menschlichem Handeln, extrem unterschiedliche Beziehungen zu Wissenschaft und Technologie!

So unschön die Aussicht auch ist, als Szenario ist die nukleare Zerstörung nicht sehr komplex: Rote Knöpfe werden gedrückt, Bomben gehen hoch, alle sterben in den Explosionen oder im darauf folgenden nuklearen Winter. Die Gegenmaßnahme ist daher denkbar einfach: Man drücke keine roten Knöpfe. Wenn doch, suche man schnellstmöglich den nächsten Atomschutzbunker auf.

Anders sieht es im Falle ökologischer Katastrophen aus, vom schleichenden Ende nicht-menschlicher Natur durch zu viel menschliche Natur und zu viel menschengemachte Technologien, Abfälle und Nebenprodukte bis hin zum Klimawandel. Denn in diesen Fällen handelt es sich

nicht mehr um Katastrophen im eigentlichen Sinne, das heißt ereignishaftige Momente, nach denen nichts mehr so ist wie vorher²¹, denn es handelt sich um ganz andere zeitliche Aggregatzustände, um zum Zustand verlangsamte Prozesse, die sich der alltäglichen Wahrnehmung und den Dimensionen menschlicher Handlungsräume entziehen.²² Es gibt in dieser Form der Katastrophe ohne Ereignis nicht den Punkt der Zerstörung, sondern eine diffuse, schleichende Erosion der Stabilität komplexer Systeme, die auf notwendigerweise tragische, das heißt unversöhnliche Entscheidungen hinausläuft: Welches Leben ist lebenswert? Welche Maßnahmen sind akzeptabel, um das menschliche und das nicht-menschliche Leben – im schlimmsten Falle: das menschliche oder das nicht-menschliche Leben – aufrechtzuerhalten?

Die Frage nach diesen Entscheidungen und Maßnahmen ist nun schließlich nicht allein eine wissenschaftlich-technologische, sondern eine politische. Und damit kehren wir nun endlich zum Ausgangspunkt meines Beitrags zurück: Science-Fiction handelt nicht von *Science*? Doch, das tut sie – nur in einem ganz spezifischen Sinne. Während die Sphäre des Politischen mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts allmählich durch die Bereiche des Sozialen und Ökonomischen erobert wurde²³, so wird die politische Historie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht zu schreiben sein, ohne Folgendes zu bemerken: Mit den Umweltbewegungen – und dies meint gar nicht unbedingt in erster Linie die Gründung von Grünen Parteien – begegnet uns zum ersten Mal eine Form politischer Bewegungen, die ihre Wurzeln im Bereich der Naturwissenschaften hat.²⁴

Man kann diese Verschiebung in ihrer potenziellen Auswirkung auf historische Prozesse politischen Handelns – die heute noch keineswegs voll realisiert ist – gar nicht wichtig genug schätzen. Und es ist genau im Sinne dieser Verschiebungen innerhalb der Sphäre des Politischen, dass die im Naturwissenschaftlichen gegründeten Sorgen und Ängste ihren Platz im Science-Fiction-Genre behaupten. Wie sehr dabei die Metaphern und



INTERSTELLAR (2014): Das Raumschiff Erde als Interieur und verschmutzter Haushalt

Bildstrukturen fortwirken, die sich in dem ausgebildet haben, was ich hier als Ursprungskonstellation der »*imagination of ecological disaster*« versucht habe zu skizzieren, lässt sich etwa an INTERSTELLAR (2014; R: Christopher Nolan) nachverfolgen. Der Film baut zwar auf einer durchaus älteren Vorstellung vom Raumschiff als Arche Noah auf, wie sie zum Beispiel in WHEN WORLDS COLLIDE (Der jüngste Tag; 1951; R: Rudolph Maté) vorkommt, aber er verknüpft sie mit der Metapher des Raumschiffs Erde und einem Bild für die Natur als endliches Interieur ebenso wie mit dem Bild der Erde als eines dreckigen, verschwitzten und sandverklebten Haushalts.

Er fügt aber eine Wendung hinzu, die sich nicht ohne eine raumzeitliche Standardfigurati- on der neueren Filme zum Klimawandel wie etwa AN INCONVENIENT TRUTH (Eine unbequeme Wahr- heit; 2006; R: Davis R. Guggenheim) oder THE AGE OF STUPID (2009, R: Franny Armstrong) begreifen lässt. Denn INTERSTELLAR handelt letzten Endes weniger von der Raumfahrt und der Reise in fer-

ne Galaxien als vielmehr davon, eine Botschaft aus der Zukunft zu senden, zu empfangen und zu entschlüsseln. Genau als eine solche Fiktion zirkulärer Zeit²⁵ formuliert Al Gore in AN INCONVENIENT TRUTH sein mahndendes Schlusswort an die Zuschauer:

»Künftige Generationen haben durchaus Grund sich die Frage zu stellen: ›Was haben sich unsere Eltern gedacht? Warum sind sie nicht aufgewacht, als sie die Möglichkeit dazu hatten?‹ Es ist wichtig, dass sie uns diese Frage jetzt stellen.«

Die historische, kulturelle und politische Bedeutung der diversen audiovisuellen Metaphern, Tropen und Figuren von Natur, Umwelt und Erde, von Mensch und Technologie sowie der Adres-

sierung von Ängsten und moralischem Ekel liegt darin, eine solche Ungleichgültigkeit gegenüber der Zukunft und der Natur hervorzubringen. Auch wenn es noch keine etablierten Register für das Anthropozän als eine neue Form der Geschichte gibt, in der sich Biologie, Physik und Chemie mit Technologie, Wissen und nicht zuletzt Kapital²⁶ verweben, so steht doch zweifelsohne fest, dass dies nicht ohne jene moralischen Rigorismen und imaginären Folien vonstatten gehen wird, wie sie unter anderem von den Science-Fiction-Filmen, um die es hier ging, als Denk- und Wahrnehmungsfiktionen hergestellt wurden: Hal- tet den Planeten sauber!

Anmerkungen

- 1 Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie. In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München, Wien 2003, S. 283.
- 2 Sontags Aussage sollte man auch eher auf ihren konkreten Gegenstand – den Science-Fiction-Film der 1950er und frühen 1960er Jahre – bezogen und weniger

als eine Verallgemeinerung verstehen. Siehe zu dieser Frage als Unterscheidung zwischen Science-Fiction und Horror Vivian Sobchack: The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film 1950–75. Cranbury, NJ, London 1980, S. 11–63. Siehe als aktuelle und sehr rigorose Position hierzu Quentin Meillassoux: Science Fiction and Extro-Science Fiction. Minneapolis, MN, 2015.

- 3 Hannah Arendt: Der archimedische Punkt. In: H.A.: In der Gegenwart. Übungen zum politischen Denken II [1969]. München 2000, S. 401.
- 4 Diese Zuschreibung wird noch dadurch übertroffen, dass in der VHS-Ausgabe des Films (Kit Parker Video: Monterey 1992), die anlässlich der Nachfolgekonferenz in Rio de Janeiro erschien, ein Vorwort eingefügt wurde, in dem wir von Rue McClanahan, einem der *Golden Girls*, aus der Kulisse einer Küche heraus adressiert werden.
- 5 Buckminster Fuller: Operating Manual for Spaceship Earth. Carbondale, Edwardsville 1969.
- 6 Vgl. Paul J. Crutzen / Eugene F. Stoermer: The »Anthropocene«. In: IGBP Newsletter, 41, 2000, S. 17f.
- 7 Siehe Paul J. Crutzen / Mike Davis / Michael Mastrandrea u.a.: Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang. Frankfurt a.M. 2011.
- 8 Vgl. Peter Sloterdijk: Wie groß ist »groß«? In: Crutzen u.a. 2011, a.a.O., S. 109.
- 9 Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: H.B.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 1981, S. 83; dabei verändert sich mit dem Naturbegriff auch das Zeitverständnis: je unendlicher die Natur, desto schicksalhafter und zirkulärer die Zeit. Die Begrenzung der Natur schafft den Raum für eine Vorstellung von Zeit als Kontingenz, Freiheit und Geschichtlichkeit. Dass zu dieser Freiheit auch die Freiheit zur Selbstzerstörung gehört, ist nun die dringend nachzutragende Erkenntnis, um die es hier geht (vgl. Sloterdijk 2011, a.a.O., S. 97).
- 10 Vgl. ebenda, S. 94.
- 11 Der Ökonom Malthus veröffentlichte 1798 seine Theorie, dass unkontrolliertes Bevölkerungswachstum notwendig an objektive Grenzen, das heißt insbesondere in der Produktion von Nahrungsmitteln, stoßen müsste; siehe Thomas Robert Malthus: An Essay On the Principle of Population. Or a View of Its Past and Present Effects On Human Happiness [1798]. Cambridge 1992 (Hg. von Donald Winch); in den späten 1960er Jah-

ren wurde dies immer wieder aktualisiert (siehe Paul Ehrlich: The Population-Bomb. New York 1968). Neu ist nun allerdings, dass die Korrektur dieses Konflikts eben nicht allein am Menschen – Kriege, Krankheiten, Hungersnöte etc. –, sondern eben auch an der Natur selbst ansetzt.

- 12 Vgl. Susan Sontag: The Imagination of Disaster. In: S.S.: Against Interpretation and Other Essays, New York 1966, S. 222 und Sobchack 1980, a.a.O., S. 120–136.
- 13 Vgl. Eva Horn: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt a.M. 2014, S. 30f.
- 14 Vgl. Aurel Kolnai: Der Ekel. In: A.K.: Ekel, Hochmut, Hass. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle [1929]. Frankfurt a.M. 2007, S. 7–65.
- 15 Ebenda, S. 41.
- 16 Vgl. ebenda, S. 44ff.
- 17 Vgl. Sobchack 1980, a.a.O., S. 132.
- 18 Sloterdijk 2011, a.a.O., S. 109.
- 19 Blumenberg 1981, a.a.O., S. 85 (Herv. im Orig.).
- 20 Vgl. Sontag 1966, a.a.O., S. 223f.
- 21 Vgl. Olaf Briese / Timo Günther: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: Archiv für Begriffsgeschichte. Bd.51. Hamburg 2009, S. 161.
- 22 Vgl. Horn 2014, a.a.O., S. 12ff; genau dies ist der Erkenntniswert und die Gefahr zugleich, die etwa dem zeitlichen Zusammenschnurren des Klimawandels in Roland Emmerichs THE DAY AFTER TOMORROW (2004) innewohnt: Denn zum einen macht es den Klimawandel als eine Katastrophe sichtbar und benennbar, zum anderen leugnet es aber die veränderten raumzeitlichen Koordinaten und die damit einhergehende notwendige Veränderung unserer Vorstellungen von politischem und alltäglichem Handeln.
- 23 Vgl. Hannah Arendt: The Human Condition. Chicago 1958. In: H.A.: On Revolution. New York 1963; als Science-Fiction-Szenario ausgedrückt: Es kam im »body politic« zu einer »invasion of the body snatchers«.
- 24 Siehe Joachim Radkau: Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte. München 2011; Radkau spricht insbesondere in den USA von einer »ökologischen Revolution« um 1970 (ebenda, S. 124–164). Siehe auch Philip Shabecoff: A Fierce Green Fire. The American Environmental Movement. New York 1993.
- 25 Vgl. den Beitrag von Vivian Sobchack in diesem Band.
- 26 Vgl. Dipesh Chakrabarty: The Climate of History. In: Critical Inquiry, 35:2, 2009, S. 197–222.