Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 392

Artikel: Der Eiserne Vorhang rostete von beiden Seiten
Autor: Kuratli, Michael
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-976615

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

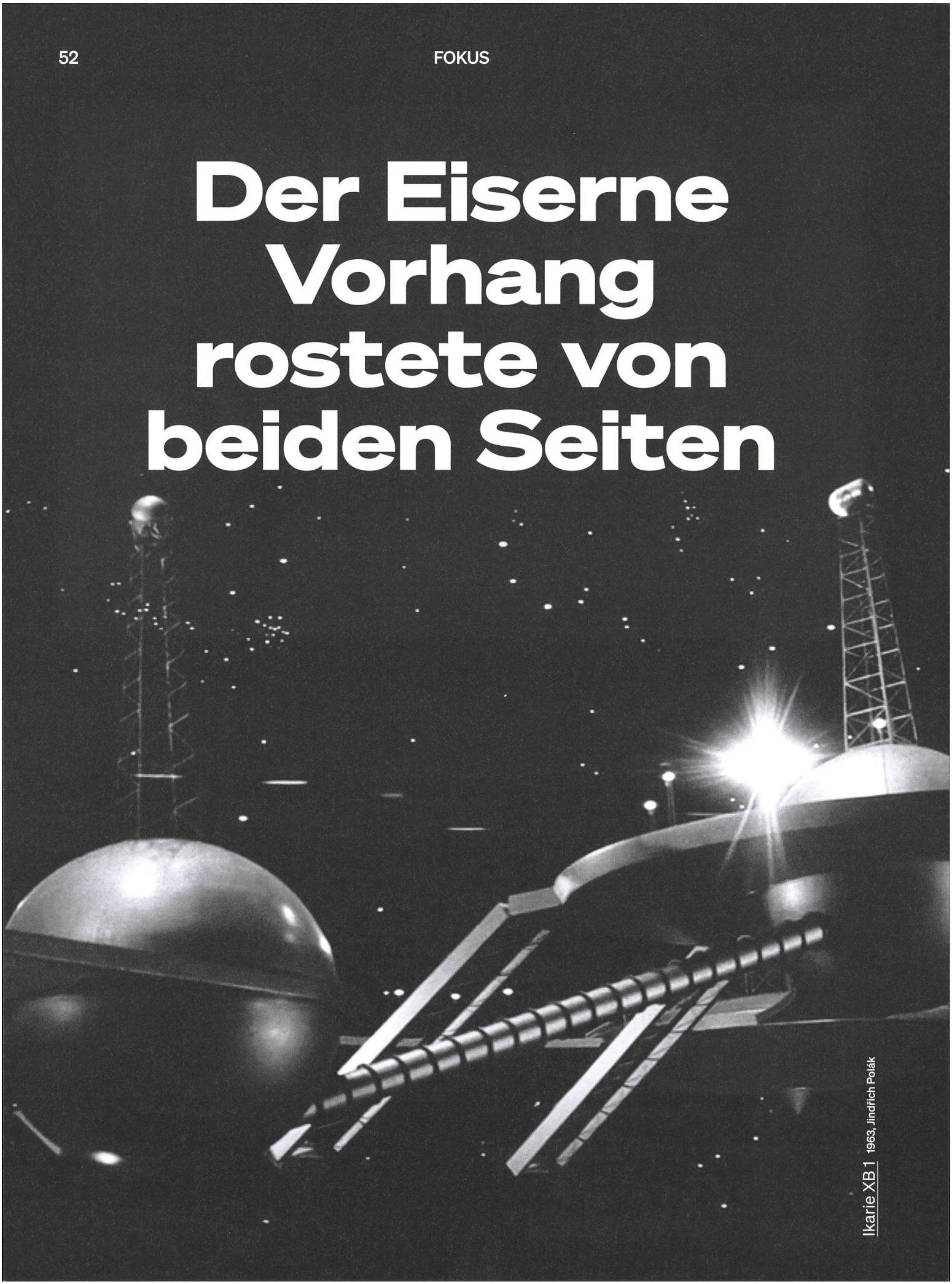
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans 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

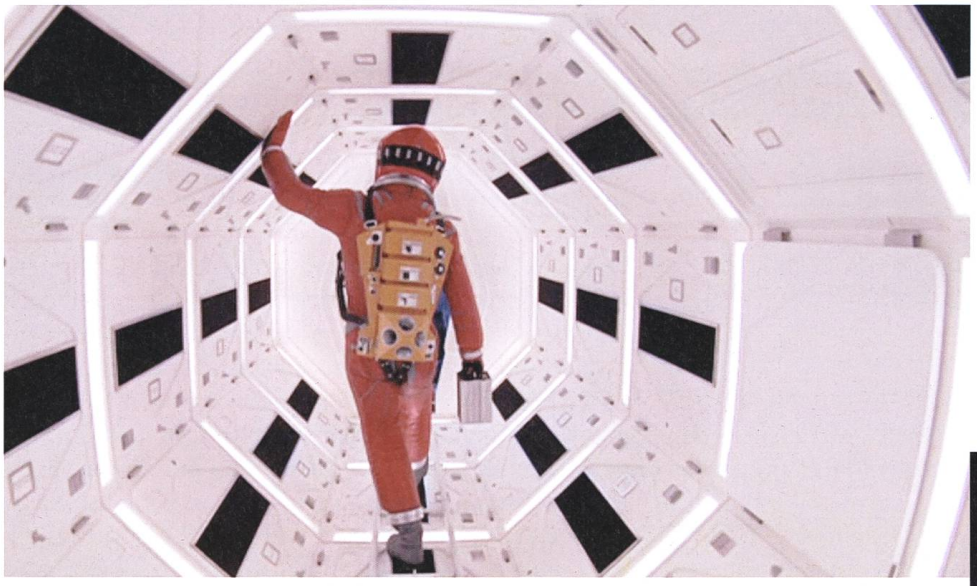
Download PDF: 13.07.2025

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

Der Eiserne Vorhang rostete von beiden Seiten



Ikarie XB 1 1963, Jindřich Polák



2001: A Space Odyssey 1968, Stanley Kubrick

TEXT Michael Kuratli

Schon in den Achtzigerjahren setzten die hochpolierten Visionen des Space Age Staub an. Weshalb sich die Science-Fiction im ausgehenden Kalten Krieg beidseits des Eisernen Vorhangs in die Ästhetik eines kaputten Fiebertraums hineinmanövrierte.

Zeiten ändern sich: Im Jahr 2001 flog man noch mit der Pan Am, der ikonischen amerikanischen Luftfahrtgesellschaft, mit gediegenem Service zum Mond – Flüssignahrung schlürfend und auf Designersesseln in Raumstations-Lounges abhängend. Nur neun Jahre später drängten sich die Astro- und Kosmonaut*innen von West und Ost in funktionalen Blau- beziehungsweise Braunmännern in ein düsteres Raumschiff, das an ein muffiges U-Boot aus dem Kalten Krieg erinnert, um die gescheiterte Mission der Vorgeschichte in der Umlaufbahn des Jupiter zu untersuchen. Was ist passiert?

Kubricks 2001 – A Space Odyssey (1968) und sein etwas in Vergessenheit geratenes Sequel 2010 – The Year We Make Contact (1984) stehen wie kaum zwei andere Werke für den prägnanten Umbruch in der Ästhetik von Science-Fiction-Filmen: Von den technikverliebten, hochpolierten Sechzigern manövrieren sie das Publikum mit Überlichtgeschwindigkeit hinein in die depressiven Achtziger – mit ihrer düsteren Vorahnung vom realpolitischen Umbruch, der auf sie folgen sollte.

Die Sechziger: Technik ist Trumpf

Es ist eine Binsenweisheit, dass Zukunftsfilme mehr über die Gegenwart aussagen, in der sie entstanden sind, als über die tatsächliche Zukunft. Das ist auch der Grund, weshalb Science-Fiction-Filme von einem anthropologischen Standpunkt her betrachtet immer inter-

Logan's Run 1976, Michael Anderson

essanter werden, je älter sie sind. Also nochmals zurück zum Space Age: 2001, Kubricks Meilenstein der Filmgeschichte, adelte 1968, auf dem Höhepunkt des Wettlaufs zum Mond, das Sci-Fi-Genre im Westen, das zuvor meist ein unterbelichtetes Dasein in der B-Movie-Sparte gefristet hatte. Der Zeitgeist war überreif dafür: Die Ingenieur*innen der Nasa waren drauf und dran, einen Mann auf den Mond zu bringen. Doch auch jenseits des Eisernen Vorhangs war man voller Optimismus, was die Zukunft angeht, und – der Realität entsprechend – dem Westen sogar etwas voraus. 1958, als Sputnik bereits seit einem Jahr als erster menschengemachter Trabant um die Erde fiepte, reiste man im Osten in Небо зовёт (Der Himmel ruft) schon bequem per Passagierrakete zur sowjetischen Raumstation und später Richtung Mars. Auf dem Weg musste man aus Grossmut noch ein paar kopflose Amerikaner retten. 1960 flogen ostdeutsche Genoss*innen in Der schweigende Stern mit einer Crew, die sich in Sachen Diversity auch heute nicht verstecken müsste, in piekfeinem Setting zur Venus. Und visuell nahm die tschechoslowakische Produktion Ikarie XB 1 – wenn auch in Schwarzweiss – Kubricks Meisterwerk bereits 1963 vorweg. Und spätestens mit Solaris (1972) war das Gleichgewicht der Ästhetik zwischen den Supermächten wieder hergestellt.

Die Siebziger: Das Ende der Unendlichkeit

Die Zukunft, so schien es in den Sechzigern beidseits des ideologischen Grabens, würde in technischer Makellosigkeit erstrahlen. Was noch nicht heisst, dass sich diese Filme als unbeschwerte Utopien entfalteten: Die Dramen im Weltall waren so dystopisch wie eh und je; damals einfach in schönen Anzügen. Der ästhetische Zukunfts-Chic ging sogar sehr leicht, so scheint es, mit einer faschistoiden Ordnung einher, die in gewissen Filmen entworfen wurde – wie etwa Fahrenheit 451 (1966) oder Logan's Run (1976) blendend vorführen.

Der Glanz des Space Age währte indes nicht lange. Zu schnell wurde der Traum vom Weltall wieder auf den Boden der Realität geholt. 1972 schrieb der «Club of Rome», ein Verbund von Wissenschaftler*innen, der sich für eine nachhaltige Zukunft einsetzt, mit seinem Bericht über die Grenzen des Wachstums seine eigene Dystopie, die Ölkrise knickte die letzten unverbesserlichen Futurist*innen. Umweltbewegungen, ungelöste soziale Krisen und der desaströse Vietnamkrieg zwangen den Optimismus der Nachkriegszeit im Westen in die Knie. Das färbte aufs hiesige Kino ab: 1979 zeigte Ridley Scotts Alien, was mit einem Raumschiff passiert, wenn es lange im Weltraum unterwegs ist – es wird staubig. Die Protagonist*innen sind hier nicht einfach schmucke Offizier*innen, sondern auch Mechaniker*innen, die sich mit den Rohren und Ventilen im Bauch ihres Gefährts auskennen müssen; schliesslich geht Technik irgendwann auch mal kaputt. Scott zeigte damit vielleicht zum ersten Mal eine Vision einer Zukunft, die bereits einen Retro-Charakter hatte. Schliesslich machte auch das, was die Crew im Verlauf des Films an Bord entdecken muss, wenig Lust auf die Erkundung der Galaxie. Drei Jahre später doppelte Scott mit Blade Runner nach, der – zumindest in Sachen dystopischer Zukunftsvision – im gleichen erzählerischen Universum hätte angesiedelt sein können: Die Erde ist im Ölzeitalter erstickt, die futuristische Zukunft von einst ist nun eine Müllhalde, die fantastische Errungenschaft von künstlichen Wesen in Form von Androiden ist zur Bedrohung geworden. Die Zukunft, die noch gar nicht begonnen hatte, war in diesen Filmen schon wieder alt und gebrochen.

Das angelsächsische Kino der Achtzigerjahre kostete diese gebrochene Zukunft fortan genüsslich aus. Wie konnte man auch anders, gab die Politik doch derart tolle Steilvorlagen: Ronald Reagan regte mit Plänen zu einem satellitenbasierten Verteidigungssystem sein eigenes, düsteres Sequel zu Star Wars an, und

Alien 1979, Ridley Scott

Ga-ga: Glory to the Heroes 1986, Piotr Szulkin

Der schweigende Stern 1960, Kurt Maetzig

Kin-dsa-dsa! 1986, Giorgi Danelia

Brazil 1985, Terry Gilliam

die Gefahr eines Atomkriegs mit der in Repression und wirtschaftlicher Stagnation festgefahrenen Sowjetunion schien so real wie zuletzt bei der Kubakrise 1962. Im Schatten dieser Grosswetterlage stand schliesslich auch 2010 von Peter Hyams. Am Film, der die Fäden um die künstliche Intelligenz HAL 9000 und den schwarzen Monolithen im Weltall aus 2001 als Sequel weiterspinnt, hatte Stanley Kubrick nichts zu schaffen. Das dürfte einer der triftigsten Gründe sein, weshalb er ästhetisch nicht annähernd so glänzt wie das Original. Doch die ganze Machart des Films steht schon in seinen Grundfesten unter einem anderen Stern: Bei Kubrick gab es noch weissleuchtende Raumschiffe zu sehen, die im Walzertakt über die Leinwand tanzen. Und Protagonisten, die die Entdeckungslust der Menschheit an ihr Limit treiben. In 2010 sind sie ersetzt durch ein dunkles Fluggeschwür (natürlich sowjetischer Bauart), das, untermalt mit den düsteren, synthetischen Klängen von David Shire, bedrohlich durchs Bild fährt; besetzt mit einer Crew, die sich vor allem mit dem heiss gewordenen Kalten Krieg auf der Erde auseinandersetzen muss.

Die Achtziger: Das real existierende Chaos

Auch im Osten war die feinsäuberliche Zukunft der Sechzigerjahre spätestens in den Achtzigern passé. Mit seiner Sci-Fi-Tetralogie – Golem; Wojna światów – Następne stulecie (The War of the Worlds: Next Century); O-bi, o-ba: Koniec cywilizacji (O-Bi, O-Ba: The End of Civilization); Ga, ga – Chwala bohaterom (Ga-ga: Glory to the Heroes) – inszenierte der vergessene polnische Regisseur Piotr Szulkin ab 1979 grotesk-noire Zukunftsszenarien, sozusagen als expressionistisches Pendant zu Scott. Die Zensur seines Heimatlandes trieb Szulkin zur kreativen Umschiffung der grössten Konfliktlinien mittels Science-Fiction an, denn in Zukunftsvisionen liess sich bewältigen, was in realitätsnäheren Settings längst die Alarmglocken des Politbüros hätte schrillen lassen (was ihn freilich nicht vor Vorführverboten bewahrte). In Ga, ga – Chwala bohaterom (1986) zeigt sich die zynische Umkehrung des einstigen Menschheits- in einen Albtraum am ausdrucksstärksten: Weil die Menschen im 21. Jahrhundert so glücklich auf der Erde zusammenleben, müssen Sträflinge die Aufgabe übernehmen, als Kosmonauten fremde Planeten zu kolonisieren. Als «Scheisskerle!» spricht der Leiter des Gefängnisses seine Insassen während der Zeremonie verächtlich an, in der Häftling Scope zum Raumfahrer gekürt und in einen Schrotthaufen von Rakete gesetzt wird. Nichts mit «Genosse», nichts mit High-Tech-Flüssignahrung. Der Planet, auf dem Scope landet, Australia 458, ist alles Andere als unbewohnt und hat die Sitte, die neu angekommenen «Helden» hoch verehrt mit Prostituierten und geschenkten Waffen zu empfangen. Die Gefeierten sind dann aber dazu verdammt, auf dem neuen Planeten ein Verbrechen zu begehen, damit man sie in einem Stadion, in dem übergross und auf Deutsch «Ordnung muss sein» prangt, öffentlich auf einen Pfahl spiessen kann – ein gesellschaftlich reinigendes Ereignis auf Australia 458. Getränkt in bitterschwarzen Humor, kommt man kaum umhin, Parallelen zwischen Ga, ga und dem serbelnden kommunistischen Regime auf der heimatlichen Erde zu ziehen.

Vergleichen lässt sich Szulkins Werk westlich des Vorhangs eigentlich nur mit dem Stil Terry Gilliams. Dessen bürokratische Dystopie Brazil (1985) erscheint ebenfalls in der Mitte eines Jahrzehnts, das die Hoffnung auf eine glorreiche, technisch erhabene Zukunft zugunsten eines verbrauchten Durcheinanders aufgegeben hat. Auch in Brazil ist die Technik, die auf ihre Weise futuristisch ist, bereits veraltet. Mit eigentümlichen Schreibmaschinen-Computern gar so veraltet, dass man hier eine ästhetische Verzweigung dessen verorten kann, was man in der Literatur der Zeit schon als «Steampunk» kennt.

1986 setzte noch ein weiteres, vergessenes östliches Meisterwerk der Groteske einen bitteren Kommentar kurz vor das Ende einer Ära, die in das Ende der Geschichte, oder halt doch nur in die Neunzigerjahre, mündete: In Кин-дза-дза! (Kin-dsa-dsa!) des

Russen Giorgi Danelia verirren sich zwei ungleiche Genossen, die eigentlich einen verirrten Sternreisenden bei der Polizei verpfeifen wollten, unverhofft auf einen Wüstenplaneten. Dort werden die Neuankömmlinge in die absurden lokalen Gepflogenheiten gezwungen: Leute von anderen Planeten müssen als Kennzeichen ein kleines Glöckchen an der Nase tragen, Einheimische müssen von diesen «Aliens» mit einer Kniebeuge, einem Schlag auf die Backen, ausgebreiteten Armen und dem Ruf «Koo!» begrüsst werden. Leuten mit gelben Hosen gebührt diese Begrüssung gleich zwei Mal. Die ahnungslosen Russen schliessen sich zwei armen Wanderkünstlern an, die zwar telepathisch Russisch lernen und mit ihrem rostigen Gefährt theoretisch interstellar reisen könnten, wenn sie nur mit genügend Streichholzbrennstoff ein «Gravitsapa» kaufen könnten. Einstweilen sind sie aber auf die Almosen der Einwohner*innen angewiesen, für die sie Katzenmusik aus einem Käfig heraus vorführen.

Klingt absurd? Ist auch so. Und doch empfindlich nahe am Endstadium des real existierenden Sozialismus, wo Prekarität, Korruption und eine undurchschaubare Bürokratie den Alltag der Menschen bestimmten. Und selbst wenn mit Kin-dsa-dsa! nicht direkt eine Zukunftsvision der Menschheit präsentiert wird, kommt man nicht umhin, die retrofuturistischen Gerätschaften auf dem Planeten Pluke zu bestaunen, die man einem fantastischen Dieselpunk zuordnen könnte und die visuell der postapokalyptischen Mad-Max-Reihe nahe kommen. Genau, die australische Filmreihe einer *loca* Zukunft war ja auch schon gross in den Eighties.

Ab und an produzierte das Kino bis knapp in die Achtzigerjahre auch noch schön gebügelte Zukunftssagen, in der UdSSR etwa Петля Ориона (The Orion Loop) (1982) von Vasily Levin. Im Westen sucht man allerdings nach Disneys The Black Hole (1979) ergebnislos nach der makellosen Ästhetik des Künftigen, und vom innerstädtischen Zerfall (Escape from New York, 1981) bis zum Low-Budget-Space-Western (Space Rage, 1985) unterwarfen sich in den kapitalistischen Ländern die Sci-Fi-Szenarien durchgehend der neuen Ästhetik des Verbrauchten.

Eine neue Ära erbricht sich

In knapp einem Jahrzehnt hat sich die Science-Fiction im Film ästhetisch von technikgläubigen Traumwelten zu mit Schrott gefüllten Fieberträumen entwickelt. Faszinierenderweise in beiden dominierenden Machtsphären fast zeitgleich – allen blinden Flecken, was die Gegenseite angeht, zum Trotz. Die Dominanz des Grotesken im Sci-Fi der Achtziger verweist aber nicht nur ästhetisch auf eine gebrochene Zukunft und eine empfundene Aussichtslosigkeit der eigenen, korrumpierten Gegenwart. Auch die erratischen Erzählstränge mit oft verwirrenden und widersprüchlichen Verweisen in Werken wie Brazil, Ga-ga, Kin-dsa-dsa! oder Mad Max können als zynische Ausgeburt der Postmoderne, die auf ein komplexes, selbstreferenzielles Recyclingsystem aufbaut, gelesen werden.

Wenn heute in Serien wie Maniac ästhetisch auf die Achtzigerjahre als retrofuturistisches Gadget zurückgegriffen wird, sollte man zumindest nicht vergessen, dass schon damals die Filmemacher*innen des Sci-Fi-Genres ihre eigene Epoche im Rückblick – und aus einem gebrochenen Zukunftstraum heraus – betrachtet haben.

Nicht nur in Sachen Atomwaffen schaute man im Kalten Krieg aufs Gleichgewicht. Auch auf der Leinwand wurde Ost wie West ständig nachgerüstet: