



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The future is a thing of the past“

Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films

Verfasserin

Katharina Franck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. – Prof. Dr. Christian Schulte

Dank

Ein aufrichtiger Dank gilt meinen Freunden und meiner Familie für all ihre Unterstützung; vor allem meiner Mutter Beate und meinen Großeltern.

Außerdem möchte ich mich bei Prof. Dr. Christian Schulte für die fachliche Betreuung und die freundliche Unterstützung bei dieser Arbeit sehr herzlich bedanken.

„The future is a thing of the past“-

Untersuchungen zur Geschichte des dystopischen Films

Gliederung

1. Einleitung	S. 4
2. Dystopie in Literatur und Film	S. 6
2.1. Begriffsdefinitionen	S. 6
2.1.1. Dystopie und kritische Dystopie	S. 6
2.1.2. Utopie und Anti-Utopie	S. 7
2.1.3. Heterotopien	S. 8
2.2. Utopie und Dystopie in der englischen Literatur	S. 9
2.3. Dystopie im Film	S. 12
2.4. Filmische Dystopien und die Verortung im Science Fiction Genre..	S. 15
3. Filmische Dystopien bis zum Jahr 2000	S. 18
3.1. METROPOLIS	S. 18
3.2. Die 1950er Jahre	S. 20
3.2.1. NINETEEN EIGHTY-FOUR	S. 20
3.2.2. ON THE BEACH	S. 22
3.3. Die 1960er Jahre	S. 23
3.3.1. LA JETÉE	S. 24
3.3.2. ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION	S. 26
3.4. Die 1970er Jahre	S. 27
3.4.1. SOYLENT GREEN	S. 30
3.4.2. LOGAN'S RUN	S. 31
3.5. Die 1980er Jahre	S. 33
3.5.1. NINETEEN EIGHTY-FOUR	S. 34
3.5.2. BLADE RUNNER	S. 36
3.6. Die 1990er Jahre	S. 38
3.6.1. STRANGE DAYS	S. 41
3.6.2. GATTACA	S. 43

4. Der dystopische Film seit dem Jahr 2001	S. 45
4.1. Überblick	S. 45
4.1.1. Unterdrückung und Überwachung	S. 46
4.1.2. (Über)leben und Sterben	S. 50
4.1.3. Spiel und Konsum	S. 54
4.2. CODE 46	S. 57
4.2.1. Staat und Gesellschaft	S. 58
4.2.2. Umwelt und Technik	S. 62
4.2.3. Intertextuelle Verweise	S. 63
4.2.4. Fazit	S. 64
4.3. CHILDREN OF MEN.....	S. 65
4.3.1. Staat und Gesellschaft	S. 66
4.3.2. Umwelt und Technik	S. 69
4.3.3. Intertextuelle Verweise	S. 70
4.3.4. Fazit	S. 71
4.4. Der Dystopiebegriff in CODE 46 und CHILDREN OF MEN	S. 73
5. Abschlussbetrachtung	S. 74
6. Filmographie	S. 78
7. Bibliographie	S. 81

1. Einleitung

The future's a thing of the past

Mit diesem hintergründigen Satz wirbt der Film CHILDREN OF MEN aus dem Jahr 2006.¹ Er spielt im Jahr 2027, in dem die Welt von Terrorismus, Kriegen, staatlicher Willkür, Umweltzerstörung und dem allgemeinen gesellschaftlichen Zusammenbruch dominiert wird. Das längerfristige Überleben der Menschen scheint unter diesen Umständen mehr als fraglich, die bloße Vision von einer Zukunft für die Menschheit ein Konzept zu sein, das der Vergangenheit angehört.

Dabei werden im Film zahlreiche Schreckensszenarien dargestellt, die bereits dem zeitgenössischen Rezipienten² des Jahres 2006 bekannt waren. Denn die beängstigende Zukunftsvision zitiert lediglich existierende Problematiken und spitzt die daraus resultierenden Konsequenzen zu. Die zukünftige Welt, die in CHILDREN OF MEN entworfen wird, ist also in erster Linie ein mögliches Produkt der Gegenwart des Rezipienten.

Damit vereint der Doppelsinn der Tagline die grundlegenden Eigenschaften einer filmischen Dystopie: Es handelt sich um einen Film, in dem es in der Diegese für die Menschen keine Zukunft mehr zu geben scheint, resultierend aus dem vorhergehenden Fehlverhalten der Menschen in der realen Welt des Rezipienten.

CHILDREN OF MEN reiht sich damit in eine lange Tradition von Filmen ein, die bis zu Fritz Langs Klassiker METROPOLIS aus dem Jahr 1927 zurückreicht. Über die Jahrzehnte hinweg gab es dabei parallel zur jeweiligen aktuellen geopolitischen und soziokulturellen Lage immer wieder neue inhaltliche Strömungen und Motive.

In der folgenden Arbeit werde ich nun untersuchen, inwiefern sich zeitgeschichtliche Entwicklungen in filmischen Dystopien widerspiegeln, welche Subgenres sich dadurch gebildet haben und inwiefern sich Brüche innerhalb des Genres aufweisen lassen. Dabei werde ich ein besonderes Augenmerk auf Unterschiede in den Filmen vor und nach der Jahrtausendwende legen.

Ausgehen werde ich in erster Linie vom Inhalt der jeweiligen Filme und diesen in Bezug zu ihrer Entstehungszeit setzen. So möchte ich in meiner Diplomarbeit

¹ Siehe <http://www.imdb.com/title/tt0206634/taglines> (Zugriff: 22. 04. 2009).

² Zugunsten der leichteren Lesbarkeit werde ich in dieser Arbeit auf geschlechtsspezifische Unterscheidungen verzichten, die weibliche Form sei aber stets mitgedacht.

erarbeiten, wie geopolitische Probleme und zeitgenössische Ängste in dystopischen Filmen Ausdruck finden und verarbeitet werden.

Im folgenden Kapitel werde ich zunächst die Definition des Begriffs *Dystopie* vornehmen und dessen Entstehung und Prägung nachzeichnen. Dabei werde ich diese Bezeichnung in Bezug zu linguistisch verwandten und bedeutungsähnlichen Begriffen setzen und die Problematik aufzeigen, auf die man bei der Klärung der Definition schnell stößt.

Im dritten Kapitel widme ich mich der Geschichte des dystopischen Films im Laufe der Jahrzehnte bis zum Jahr 2000. Dabei werde ich auf Klassiker des Genres und die verschiedenen inhaltlichen Strömungen eingehen, wobei ich diese im Vergleich zur sich abzeichnenden geopolitischen Realität untersuchen will. Nachdem ich zunächst einen Überblick über die entsprechende Dekade gegeben habe, werden jeweils zwei Filme ausführlicher analysiert.

Im vierten Kapitel werde ich mich dann auf die filmischen Dystopien im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts konzentrieren. Es soll herausgearbeitet werden, inwiefern die sich zu dieser Zeit verändernde soziopolitische Lage Einfluss auf Entstehung und Inhalt der Filme hatte. Auch hier werde ich zunächst einen längeren Überblick über die Jahre 2001 bis 2009 geben und mich anschließend der ausführlichen Analyse der Filme *CODE 46* und *CHILDREN OF MEN* widmen.

Auch wenn diese Arbeit einen gewissen lexikalen Charakter besitzt, soll darauf hingewiesen werden, dass sie keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Aufgrund des großen inhaltlichen Konfliktpotentials dystopischer Stoffe gibt es eine unüberschaubare Vielzahl von Filmen, vor allem action-orientierter B-Movies oder japanischer *Animes*, die sich kaum alle aufzählen lassen. In meiner Arbeit habe ich mich daher auf größere europäische und nordamerikanische Produktionen konzentriert, da diese für die kontextualisierte Analyse besonders lohnend sind.

2. Dystopie in Literatur und Film

2.1. Begriffsdefinitionen

Eine genaue Definition von *Dystopie* oder des dystopischen Films lässt sich aus mehreren Gründen zunächst nur schwer treffen. Zum einen fehlt der Begriff *Dystopie* in vielen deutschen Wörterbüchern und Lexika, oder er wird dort nur unter seiner medizinischen Definition („Fehllagerung von Organen“)³ geführt. Andererseits wird das Wort wie selbstverständlich in Fachliteratur und Presse, vor allem in Bezug auf Literatur und Film verwendet.⁴

Was eine genaue Definition zusätzlich erschwert, ist außerdem die Tatsache, dass es eine große Anzahl an verwandten Begriffen gibt, die entweder als Synonym für *Dystopie* gebraucht, oder mit nur geringer Bedeutungsverschiebung verwendet werden. Ich möchte daher zum besseren Verständnis zunächst kurze Definitionen verschiedener wichtiger Begriffe aus dem linguistischen Umfeld der *Dystopie* voranstellen, bevor ich mich der Herkunft und Entwicklung der *Dystopie* in Literatur und Film widme. Dies werde ich unter Bezugnahme auf wichtige Werke der englischen Literaturgeschichte vornehmen, da die *Dystopie* als Motiv in der Kunst dort ihren Ursprung hat.

2.1.1. Dystopie und kritische Dystopie

Etymologisch lässt sich *Dystopie* als Zusammensetzung des altgriechischen *dys-* und *tópos* herleiten. Das Präfix *dys-* steht für „abweichend von der Norm, übel, schlecht, krankhaft“⁵ und *tópos* für „Ort, Platz“⁶.

Dystopie bedeutet also zunächst einmal: der schlechte Ort.

Im Zusammenhang mit Literatur und Film steht *Dystopie* für die fiktive Schilderung einer Gesellschaft, in der sich gegenwärtige soziopolitische Tendenzen auf erschreckende Weise und mit fatalen Konsequenzen weiter entwickelt haben.⁷ Die *Dystopie* stellt dadurch eine Kritik am aktuellen Geschehen dar und fordert den

³ Duden. Das große Fremdwörterbuch. Hg. Dudenredaktion. Mannheim [u.a.]: Bibliographisches Institut & F.A. 2007. 9. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage. S. 258.

⁴ Siehe z. B. Schwan, Ben: Die Google-Dystopie. In: Technology Review, 19. 10. 2007. <http://www.heise.de/tr/artikel/Die-Google-Dystopie-280365.html> (Zugriff 10. 01. 2010).

⁵ Duden. Das große Fremdwörterbuch. 9. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage. S. 256.

⁶ Ebd. S. 1044.

⁷ Vgl. Baccolini, Raffaella/ Moylan, Thomas: Dystopia and Hystories. In: Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination. Hg. Ders. New York [u.a.]: Routledge 2003. S. 1f.

Rezipienten indirekt auf, die Verwirklichung derartig negativer Entwicklungen abzuwenden.⁸

Bei der näheren Klärung kann außerdem zwischen *Dystopie* und der so bezeichneten *kritischen Dystopie* unterschieden werden. Die kritische Dystopie zeichnet sich dadurch aus, dass sie mit einem offenen Ende und einem positiven Ausblick oder Hoffnungsschimmer schließt, während die klassische *Dystopie* selbst diesen intradiegetisch verwehrt. Es liegt am Rezipienten, die in der *Dystopie* geschilderten Schrecken in der Realität zu verhindern. Die erzählte Geschichte selbst bietet dabei keinen Ausweg an.⁹

2.1.2. Utopie und Anti-Utopie

Die Dystopie wird oft als direkter Gegensatz zu *Utopie* verstanden und dementsprechend verwendet. Dabei besteht das Problem, dass es bei der Definition von Utopie selbst keinen Konsens gibt.

Die eigentliche Bedeutung geht auf „Ausprägungen kollektiver Wunsch- und Phantasiebilder (ideale Stadt, Garten Eden, Goldenes Zeitalter, Schlaraffenland, Insel der Seligen)“¹⁰ zurück. Heute steht *Utopie* jedoch vor allem umgangssprachlich für eine unrealistische und realitätsfremde Idee.

Eine Erklärung für diese Diskrepanz lässt sich durch eine weitergehende Differenzierung in der englischen Literaturwissenschaft finden. Dabei wird der Begriff *Utopie* in seine sprachlichen Wurzeln zerlegt und dabei sowohl auf *ou-tópos* (von griech. „Nicht- Ort“), als auch auf das, auf Englisch ausgesprochen gleich klingende, *eu-tópos* (von griech. „guter Ort“) zurück verfolgt.¹¹

Häufig wird die Dystopie auch mit *Anti-Utopie* gleichgesetzt.¹² Dabei unterscheiden sich diese Untersuchungen, die Dystopie und Anti-Utopie als Begriffspaar mit gleicher Bedeutung verstehen aber von anderen, nach denen es sich bei Anti-Utopien in erster Linie um utopie-kritische Werke handelt, die also nicht negative Zukunftsvisionen beinhalten, sondern explizite Kritik an jeglicher Art von utopischem Denken üben.

⁸ Critical Dictionary of Film and Television Theory. Hg. Roberta E. Pearson/ Philip Simson. London[u.a.]: Routledge 2001. S. 458.

⁹ Vgl. ebd. S. 7.

¹⁰ Vosskamp, Wilhelm: Einleitung. In: Hg. Ders.: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Band I. Stuttgart: Metzler 1982. S. 4.

¹¹ Vgl. Sargent, Lyman Tower: British and American Utopian Literature 1516-1975. An Annotated Bibliography. Boston: G.K. Hall & Co. 1979. S. 10.

¹² Siehe z.B.: Brockhaus. Enzyklopädie. Leipzig [u.a.]: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus 2006. 21. Auflage. S. 410.

2.1.3. Heterotopien

Michel Foucault hat sich ebenfalls mit Utopien beschäftigt. Für ihn sind diese durchaus existent und auch schon seit jeher in allen Gesellschaften vorzufinden, er bezeichnet sie als *Heterotopien*.¹³

Unter Heterotopie fällt jeder Ort, dem es gelingt, eine derartige Illusion zu erzeugen, die die Realität selbst in Frage stellt und „als Illusion entlarvt“, oder im Vergleich zur Unordnung der Realität eine „vollkommene Ordnung aufweist“.

Als Beispiele nennt Foucault u.a. Friedhöfe, Gefängnisse, Bade- und Freudenhäuser, aber auch Bibliotheken, Museen oder das Kino und schließlich den Garten, als die wohl älteste Heterotopie.

Als in sich geschlossene, nach außen hin abgeschirmte Orte, die von Küste zu Küste, von einem Freudenhaus zum nächsten fahren, um die Ernte der Gärten zu transportieren, sind Schiffe für Foucault der Inbegriff der Heterotopie:

Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bepitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die hässliche Polizei.¹⁴

Für Foucault sind Heterotopien also tatsächlich Freiräume der Phantasie und nötig, um das gesellschaftliche Gleichgewicht zu erhalten. Wo diese fehlen verliert die Gesellschaft das Menschliche.

¹³ Foucault, Michel: Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Zwei Radioverträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 9.

¹⁴ Ebd. S. 21 f.

2.2. Utopie und Dystopie in der englischen Literatur

Die erste Erwähnung von „dystopia“ wird dem britischen Philosophen John Stuart Mill am 12. März 1868 zugeschrieben. Während einer Rede zur Situation des Staates Irland vor dem britischen Parlament greift Mill seine Gegner mit folgenden Worten an:

I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians or caco-topians. What is commonly called Utopia is something to good to be practicable; but what they appear to favour is to bad to be practicable.¹⁵

Mill führt die Bezeichnung „dystopians“ also als Antonym für „Utopian“ ein und verweist damit nicht nur auf die aktuelle Debatte um das Verhältnis von England und Irland, sondern auch auf den Ursprung des Wortes „Utopian“ als Titel eines Romans.

Utopia, 1516 vom britischen Humanisten Thomas More veröffentlicht, spielt mit der Vorstellung eines nahezu perfekten Staats- und Gesellschaftswesens.

Obwohl sich diese Idee schon seit der Antike und Platons *Politeia* (370 v. Chr.) oder Ciceros *De Re Publica* (54-51 v. Chr.) in philosophischen und politischen Schriften finden lässt, ist es Mores wegweisender Roman, der dieses Thema erstmals literarisch umsetzt.¹⁶

In dem fiktiven Reisebericht trifft More selbst auf einen weitgereisten Begleiter Amerigo Vespuccis, der ihm von seinen Fahrten berichtet und schildert, wie er auf einer seiner Reisen auf die Insel Utopia gestoßen ist, auf der „alle aktuellen Probleme der Insel Britannien schon gelöst scheinen“.¹⁷

Seit Mores Werk beschäftigten sich Schriftsteller in jedem Jahrhundert mit den Entwürfen eines politischen wie gesellschaftlichen Idealzustandes. So z.B. Tommaso Campanella in *Der Sonnenstaat* (1623), Jonathan Swift in *Gulliver's Travels* (1726) und Edward Bellamy in *Looking Backward* (1887).¹⁸

¹⁵ Mill, John Stuart: *Public and Parliamentary Speeches*. November 1850- November 1868. Hg. John M. Robson/ Bruce L. Kinzer. London[u.a.]: Routledge 1996. S. 248.

¹⁶ Vgl. Baker-Smith, Dominic: *The Escape from the Cave*. Thomas More and the Vision of Utopia. In: Hg. Ders. [u.a.]. *Between Dream and Nature*. Essays on Utopia and Dystopia. Amsterdam: Rodopi 1987. S. 9.

¹⁷ Zirstein, Chloé: *Zwischen Fakt und Fiktion*. Die politische Utopie im Film. München: Herbert Utz 2006. S. 27.

¹⁸ Vgl. Donnelly, John P.: *Utopia and the Utopian Literary Tradition*. In: More, Thomas: *Utopia*. Milwaukee: Marquette University Press 1982. S. 12.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es jedoch vermehrt zu literarischen Gegenbewegungen. Die vollständige Erschließung der Erde bestätigte nun, was seit Jahrhunderten allen Autoren wie More bewusst gewesen war: Ein vollkommener Staat ist auf unserem Planeten nur als Fiktion in den Köpfen und Werken von Philosophen und Schriftstellern zu finden.¹⁹ Die Insel Utopia hat keine Entsprechung in der Wirklichkeit, sondern wird immer *ou-*topisch bleiben: ein „Nichtort, Nirgendwo“.²⁰ Die Hoffnung auf eine bessere Welt als die jetzige, die sich in allen Werken ausdrückte, die im Zuge von Mores Roman entstanden sind, wurde also auf das zurückgeworfen, was wir heute in erster Linie unter Utopie verstehen: eine phantastische Träumerei einer nicht umsetzbaren Idee.²¹

Durch diese Erkenntnis, unter dem Eindruck neuer technischer Entwicklungen, vorangetrieben durch die Industrialisierung, und durch die Schrecken der in wenigen Jahren aufeinander folgenden Weltkriege bedingt, machte sich ein Pessimismus breit, der seinen literarischen Ausdruck nun nicht mehr in Vorstellungen einer besseren Welt fand, sondern in Warnungen vor einer (noch) schlechteren. Sogenannte Dystopien stellten nun das negative Gegenbild zur literarischen Utopie dar.²² Sie setzten sich jetzt also nicht mehr mit dem idealen nicht-existenten Ort auseinander, sondern explizit mit dem üblen und schlechten. Sie entwarfen Visionen von (zukünftigen) staatlichen Systemen, die nun keinen Anlass mehr zur Hoffnung gaben, sondern ein abschreckendes Beispiel evozieren sollten.

Die hierbei geäußerte Kritik an aktuellen Zuständen, an Politik und Gesellschaft der Gegenwart äußerte sich, indem der Autor eine Zukunft beschrieb, in der alle besorgniserregenden gegenwärtigen Entwicklungen konsequent radikalisiert zu Ende gedacht waren.

Während Utopien dem Leser eine perfekte Welt vor Augen führen, die ihn auf die Mängel seiner eigenen aufmerksam machen soll, versucht die Dystopie den Rezipienten

¹⁹ Vgl. Mohr, Dunja: The Classical Vision. Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: Ders.: Worlds apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias. Jefferson [u.a.]: McFarland 2005. S. 19.

²⁰ Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung von Fremdwörtern. 4. akt. Auflage, (Hg.) Dudenredaktion. Mannheim [u.a.]: Bibliographisches Institut & F.A. 2007. S. 712.

²¹ Vgl. Hölscher, Lucian: Der Begriff der Utopie als historische Kategorie. In: Hg. Wilhelm Voßkamp: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Band 1. Stuttgart: Metzler 1982. S. 402.

²² Vgl. Böker, Uwe: Nineteen Eighty-Four. In: Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literaturlexikon. Band 12. München: Kindler 1991. S. 784.

mit dem Bild einer Zukunft aufzuschrecken, in der sich die negativen Tendenzen seiner Zeit auf unerträgliche Weise verschlimmert haben.²³

Dabei entstanden Klassiker dieses Genres wie „das Dreigestirn (...) der Dystopie“²⁴ *My* (dt. Titel: *Wir*, 1924) von Evgenij Zamjatsins, *Brave New World* (1932) von Aldous Huxley und *Nineteen Eighty-Four* (1949) von George Orwell.

Orwells *Nineteen Eighty-Four* ist dabei wohl der bekannteste Roman der drei und gleichzeitig der einzige, der, abgesehen von einer Fernsehfassung von WIR in den 1980er Jahren, bis dato verfilmt wurde und dies auch mehrere Male.

Er entwirft im London der nicht allzu weit entfernten Zukunft eine alpträumhafte oligarche Herrschaft der *Inner Party* unter Führung des sprichwörtlich gewordenen *Big Brother*. Kritik oder Auflehnung gegen die Regierung sind nicht einmal in Gedanken möglich, da diese im totalitären Überwachungsstaat *Oceania* sofort erkannt und mit schrecklicher Folter und Gehirnwäsche geahndet werden.

Orwell selbst schrieb den Roman aus der Angst heraus, „die englischen Intellektuellen könnten, wie sich angesichts der unkritischen Haltung gegenüber Stalin Ende der dreißiger Jahre bereits angedeutet hatte, endgültig den Lockungen totalitären Machtdenkens erliegen“.²⁵

Auch die im Roman angesprochenen Themen wie Militarismus, Sprachverfall und –missbrauch zu Propagandazwecken oder Güterrationalisierung waren Dinge, die zur Entstehungszeit des Romans während des Zweiten Weltkriegs zum Alltag gehörten.²⁶

Die eben erwähnten Themen stellen dabei jedoch nur eine Auswahl dystopischer Muster dar. Eine endgültige Auflistung sämtlicher Kennzeichen einer Dystopie wird sich auf Grund ihrer Vielfältigkeit zwar kaum erstellen lassen, Dunja Mohr fasst aber eine größere Auswahl zusammen:

Nationalism, militarism, slavery, exploitation, class antagonism, racism, barbarism, enforced and controlled gender relations, rape, overpopulation, drug dependence, sexual perversion, pogroms, degeneration, nuclear devastation, and increasingly also catastrophes such as (terminal) ecological pollution, and authoritarian/totalitarian regimes that oppress the masses. Monotonous conformity, surveillance, denunciation, and the degradation of humans according to selective generic criteria (...) and to use medication to manipulate and tranquillize the citizens' emotions (...) for maximum control. Media

²³ Vgl. Mohr (2005), S. 27.

²⁴ Hanck, Svantje: *Brave New World*. In: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literaturlexikon*. Band 8. München: Kindler 1991. S. 230.

²⁵ Böker (1991), S. 784.

²⁶ Siehe dazu: Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter des totalen Krieges*. In: Ders.: *Das Zeitalter der Extreme*. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München [u.a.]: Hanser 1994. S. 37-77.

technology is employed as a propaganda tool, for manipulating and rewriting history, and brain-washing and stupefying the willing populace of a leisure-oriented consumerist society into intellectual numbness (...). Access to information, knowledge and literacy is hierarchized and restricted, just as language in general as an instrument of power is manipulated (...).²⁷

2.3. Dystopie im Film

In einer Kritik zu CHILDREN OF MEN definiert Ernesto Perez Morán filmische Dystopien als die Darstellung einer fiktiven Gesellschaft, die meist in der nahen Zukunft angesiedelt ist und deren Zustand sich so weit zum Schlechten hin verändert hat, dass er sich einem apokalyptischen Ende annähert.²⁸

Die Offenheit dieser Definition lässt viele Auslegungsmöglichkeiten zu.

Nach ihr fallen alle Filme in den Bereich der Dystopie, die eine Gesellschaft zeigen, in der einer oder mehrere Faktoren ein menschenwürdiges (Über)leben in Frage stellen.

Dies kann so unterschiedliche Gründe wie Kriege, Umweltzerstörung, Krankheiten oder auch staatliche oder soziale Gewalt haben, so dass die Bezeichnung *Dystopie* bei den verschiedensten Filmen unterschiedlichster Qualität Verwendung findet.

Der Anti-Kriegsfilm ON THE BEACH, in dem Australien als letzter noch unverstrahlter Kontinent nach dem Dritten Weltkrieg auf die Ankunft der atomaren Wolke wartet, würde also genauso in diese Definition fallen, wie GATTACA, in dem sich aufgrund von Fortschritten in der Gentechnik eine eugenistisch orientierte Klassengesellschaft entwickelt hat, oder GAMER, in dem Sträflinge im Rahmen eines medialen Großereignisses gezwungen werden, als reale Spielfiguren in einem tödlichen Computerspiel zu kämpfen. Wichtig ist dabei jedoch stets die Konzentration auf die soziopolitische Lage und wie Regierung und Bevölkerung mit dieser umgehen.

Die Handlung der Dystopie setzt daher an dem Teil der Geschichte ein, an dem sich die Gesellschaft im Vergleich zur Gegenwart des Rezipienten bereits verschlechtert hat.²⁹

Dies ist auch der Unterschied zum Katastrophenfilm, in dem es um den plötzlichen Einbruch der Katastrophe in den Alltag geht und der in erster Linie die Schauwerte der Zerstörung illustriert.³⁰

²⁷ Mohr (2005), S. 33.

²⁸ Vgl. Morán, Ernesto Pérez: Hijos de los Hombres. In: Hg. Equipo Reseña: Cine para leer. Bilbao: Mensajero 2007. S. 192.

²⁹ Vgl. Baccolini/ Moylan (2003), S. 5.

³⁰ Siehe hierzu: Hobsch, Manfred: Wenn die Welt den Atem anhält. Zur Tradition des Katastrophenfilms. Motive und Themen. In: Hg. Ders. Das große Lexikon der Katastrophenfilme. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003. S. 7- 19.

Nach Tanya und Geoff King zeigen filmische Dystopien die negativen Folgen des Versuchs einen perfekten Staat zu erschaffen,³¹ womit diese Definition in den Bereich der Dystopie als Utopie-Kritik fällt.

Dazu würden also Filme zählen, die eine Gesellschaft zeigen, die gerade durch den Versuch, die Zustände zu optimieren, für die Bürger unerträgliche Verhältnisse schafft. Die Folgen dieses Versuchs sind meist die Unterdrückung des Individuums durch eine totalitäre Regierung und ein menschenunwürdiges Leben in einem Überwachungsstaat. Die absolute und gewalttätige Kontrolle der Bürger durch einen totalitären Staat ist das zugrunde liegende Thema in diesen Filmen, womit auch diese Definition filmischen Dystopien inhaltlich grundsätzlich einen soziopolitischen Schwerpunkt zuweist.

Nach dem Heyne Lexikon des Science Fiction Films können die verschiedenen Arten filmischer Dystopien grob in folgende Kategorien gegliedert werden, sich dabei aber dennoch überschneiden: Die Vernichtung der Individualität und des kulturellen Erbes durch staatliche Unterdrückung, die Pervertierung der Unterhaltungsformen durch Staat oder Industrie, die Diktatur allmächtiger Technologie und die Welt nach der atomaren Katastrophe.³²

Bei der Vernichtung von Individualität und kulturellem Erbe geht die Unterdrückung meist vom Staat aus, der die Bürger zur Uniformierung zwingt, sie dabei oft ständig überwacht und letztendlich sogar versucht, ihre Gefühle als Quell der Unzufriedenheit und Auflehnung durch Terror, Drogen oder die Beschneidung der Sprache zu vernichten. Dies geht meist mit der Zerstörung von Kunst und Kultur einher, da deren emotionsauslösende Wirkung dem System gefährlich werden könnte. Auch ein Vergleich zu früheren, besseren Zeiten soll damit verhindert werden. Außerdem soll eine voranschreitende Reduktion der Sprache Kommunikations- und Denkweisen beschneiden und eine mögliche Auflehnung bereits im Keim ersticken.

Beispiele für diese Art der filmischen Dystopie sind FAHRENHEIT 451, in dem die Hauptfigur als Feuerwehrmann arbeitet, dessen Aufgabe es dabei jedoch ist, systematisch sämtliche Bücher des Landes zu verbrennen, oder die Verfilmungen von

³¹ Vgl. Krzywinsky, Tanya/ King, Geoff: Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace. London [u.a.]: Wallflower 2000. S. 15.

³² Diese Gliederung folgt: Hahn, M. Ronald/ Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Heyne 1993. S. 19. Es muss hier beachtet werden, dass Hahn und Jansen die Gliederung unter „Anti-Utopie“ vornehmen, diese aber inhaltlich meiner bisher vorgenommenen Definition von Dystopie entspricht.

Orwells NINETEEN EIGHTY-FOUR durch Michael Anderson 1956 und Michael Radford 1984.

Die Pervertierung der Unterhaltungsformen durch Staat oder Industrie stellt die gesellschaftliche Verrohung in den Mittelpunkt. Dabei ist die Vergnügungssucht der Menschen soweit fortgeschritten, dass willentlich in Kauf genommen wird, Menschenleben in grausamen Wettkämpfen zur Unterhaltung der Massen zu opfern. Auch die Sehnsucht nach immer extremeren und realeren persönlichen (Spiel-) Erfahrungen kann dabei thematisiert werden.

In diesen Bereich fällt GAMER genauso wie ROLLERBALL, in dem große Konzerne die Regierungsmacht übernommen haben und die Bürger mit dem weltweit populären gleichnamigen Spiel unterhalten, einer brutalen Mischung aus Football und Rollerderby.

Die Diktatur allmächtiger Technologien zeichnet sich durch die Machtübernahme neu entwickelter technischer Apparate und Maschinen aus, die durch die ihnen implantierte Intelligenz vom Menschen nicht mehr kontrolliert werden können und sich diesen untertan machen. Die Verantwortung dafür tragen oft große Konzerne.

Die Gefahren wissenschaftlichen Fortschritts sind dahingehend real geworden, dass sich die Rollenverteilung von Mensch und Maschine umgekehrt hat, da sich beide so sehr aneinander angenähert haben, dass sie teilweise nicht einmal mehr optisch unterschieden werden können.

In diesen Bereich fallen so unterschiedliche Film wie Jean-Luc Godards ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION, in dem die titelgebende Stadt Alphaville vom Supercomputer Alpha 60 geleitet wird und Gefühle und Emotionen verboten sind. In THE MATRIX erfährt dagegen der Hauptdarsteller, dass die Menschen nach einem Krieg gegen selbsterschaffene Maschinen nur noch als Energiequellen für diese dienen. Die Welt, in der sie leben, ist nichts als eine von den Maschinen geschaffene Illusion.

Die Welt nach der atomaren Katastrophe ist ebenfalls ein immer wiederkehrendes Thema des dystopischen Films. Darin sind große Flächen der Erde durch den Krieg mit Atomwaffen zerstört. Die Überlebenden, zurückgeworfen auf die Anfänge der Zivilisation, müssen inmitten von Gewalt und Anarchie um ihre Existenz kämpfen, oder aufgrund der Verstrahlung der Erdoberfläche unterirdisch vor sich hin vegetieren.

Chris Markers Kurzfilm LA JETÉE, in dem die Menschen nach dem Dritten, mit Atom-Waffen geführten Weltkrieg, gezwungen sind, in den Katakomben von Paris zu leben, ist eines von vielen Beispielen.

Hier muss aber ergänzt werden, dass auch andere Arten von fatalen Katastrophen die Grundlage für dystopische Filme bilden können. So ist die Zerstörung der Erde dabei nicht ausschließlich auf Atom-Waffen reduziert, sondern kann auch durch eine Naturkatastrophe bedingt sein. Als Beispiel wäre hier der Film WATERWORLD zu nennen, in dem die komplette Erdoberfläche nach dem Schmelzen der Polarkappen überflutet ist.

Meist werden dystopische Filme, die in einer Gesellschaft angesiedelt sind, die sich explizit mit dem Überleben der Menschen auf der zerstörten Erde auseinandersetzen, als *post-apokalyptischer Film* oder *Endzeitfilm* bezeichnet. Dabei ist aber zu beachten, dass diese Bezeichnungen nicht zwangsläufig auf religiöse oder biblische Bezüge verweisen, sondern lediglich den Sachverhalt betiteln, dass die Tage der Menschheit in dieser Art Film auf ihr endgültiges Ende zugehen.

2.4. Filmische Dystopien und die Verortung im Science Fiction Genre

In der Regel werden filmische Dystopien generell meist dem Science Fiction Genre zugerechnet. Andererseits gibt es zahlreiche Filme, die als Dystopie bezeichnet werden, aber den Genrekonventionen nach nicht zur Science Fiction zählen.

So gehört für Kirsten M. Thompson David Finchers Film SE7EN (USA 1995) über einen Serienmörder, der seine Opfer – inspiriert von den sieben Todsünden – ermordet, zur Dystopie, weil es sich dabei um das „bleak portrait of a metropolis beset by random, arbitrary, and endless violence and apathy“³³ handele.

Dabei unterscheidet sich die im Film dargestellte Stadt in keinsten Weise von einer zeitgenössischen amerikanischen Stadt Mitte der 1990er, und der Film folgt den gängigen Genremustern des Thrillers, ohne irgendein fantastisches Element einzuführen.

Die Diskrepanz in der Frage nach Science Fiction und Dystopie lässt sich zunächst dadurch erklären, dass dem Science Fiction-Film selbst eine Vielzahl von Subgenres und thematischen Einflüssen und Motiven zu eigen ist. Er lässt sich daher nicht so leicht definieren wie andere Genres.

³³ Thompson, Kirsten M.: *Se7en in the Morgue. Dystopian Dread.* In: Ders.: *Apocalyptic Dread. American Film at the Turn of the Millennium.* Albany: State University of New York Press 2007. S. 105.

Gleichzeitig überschneidet er sich oft, z. B. mit dem Thriller, dem Horrorfilm oder dem Fantasy-Film und ist daher nicht endgültig von diesen abzugrenzen.³⁴

Im Mittelpunkt der Science Fiction stehen dabei jedoch oft neue Technologien und wissenschaftliche Innovationen, die nicht mehr an den Erkenntnisstand und die technischen Möglichkeiten unserer heutigen Welt gebunden sein müssen. Es geht um die Zurschaustellung des Spekultativen, von Dingen, die dem zeitgenössischen Rezipienten unmöglich erscheinen, also ganz wortwörtlich wissenschaftliche Fiktion sind.

„Science and technology (...) are implicitly or explicitly celebrated every time a science fiction film presents us with great vistas of space travel or the amazing transformation performed by futuristic technologies.“³⁵

An dieser Stelle lässt sich der Anknüpfungspunkt von filmischen Dystopien und dem Science Fiction Genre finden. Technischer und wissenschaftlicher Fortschritt sind auch Kernthemen der meisten Dystopien. Diese zeichnen sich dabei jedoch stets als besonders technik- und wissenschaftskritisch aus, bis hin zu einer explizit geäußerten Technophobie.³⁶

Maschinen und Wissenschaft werden in der Dystopie nie unter dem Aspekt eines positiven Fortschrittsglaubens betrachtet, sondern immer als Mittel zur Bedrohung und Unterdrückung dargestellt: Seien es allgegenwärtige Fernschirme zu Propaganda- und Indoktrinierungszwecken (CHILDREN OF MEN, FAHRENHEIT 451) oder gleich zur ununterbrochenen Überwachung der Bürger (NINETEEN EIGHTY-FOUR), Fortschritte in der Forschung, die Eugenik begünstigen (GATTACA), oder letztendlich sogar der Kontrollverlust über zu intelligent gewordene Technik und die Machtübernahme durch Maschinen selbst (THE MATRIX).

Ebenso ist auch die dem Science Fiction Film eigene absolute Visions- und Darstellungsfreiheit ein Widerspruch zur Dystopie, die mit ihren düsteren Prophezeiungen und der darin geäußerten Kritik an aktuellen soziopolitischen Tendenzen immer in der Gegenwart verhaftet ist.

Die Klassengesellschaft in GATTACA, in der es aufgrund fortschreitender Gentechnik gelungen ist, eine Rasse genetisch „perfekter“ Menschen zu züchten, mag für den

³⁴ Rauscher, Andreas: Science Fiction Film. In: Hg. Thomas Koebner. Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 2007. S. 627.

³⁵ Krzywinsky /King (2000), S. 18.

³⁶ Ebd. S. 17f.

Rezipienten auf den ersten Blick durchaus futuristisch anmuten. Bedenkt man aber, dass 1996, ein Jahr vor Veröffentlichung des Films, zum ersten Mal ein Säugetier (das „Klonschaf“ Dolly) komplett geklont worden ist, fällt es nicht mehr so leicht, die im Film thematisierten Entwicklungen als unrealistisch abzutun.³⁷

Zwar ist gerade die in der Zukunft angesetzte Handlung auch ein gängiges Merkmal des Science Fiction-Films, der Bezug zur Entstehungszeit des Films ist bei der Dystopie aber gerade der Hauptbestandteil der Rezeption. Die technischen und wissenschaftlichen Fortschritte in filmischen Dystopien müssen vom Rezipienten also immer als mögliche Weiterentwicklungen real existierender Errungenschaften in Betracht gezogen werden.

Dystopie und Science Fiction überschneiden sich also in Hinblick auf ihre hypothetische Grundlage und eine mögliche Konzentration auf technische Evolution. Als ausgeprägt gegenwartsbezogen und fortschrittskritisch nimmt der dystopische Film als Subgenre im weiten Feld des Science Fiction-Films aber eine Sonderstellung ein.

³⁷ Vgl. Sánchez, Sergi: Películas clave del cine de ciencia-ficción. Barcelona: Robinbook 2007. S. 199.

3. Filmische Dystopien bis zum Jahr 2000

Während die Dystopie schon Anfang der 1920er Jahre Einzug in die Literatur nahm, kam die cinematographische Beschäftigung mit diesem Thema erst gegen Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts mit den ersten Verfilmungen von George Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four* auf.

Nachdem sich in den 1960er Jahren zunächst vor allem Autorenfilmer mit dystopischen Visionen beschäftigt hatten, kam es ab 1970 zu einer wahren Flut, vor allem in den USA produzierter, filmischer Dystopien. Dennoch riss auch in den 1980er Jahren das Interesse an der Verfilmung dystopischer Stoffe nicht ab und fand ab 1990, mit dem anstehenden Jahrtausendwechsel vor Augen, erneut gehäuft Ausdruck auf der Leinwand.

In den kommenden Kapiteln möchte ich nun, beginnend mit den 1950er Jahren, auf jedes Jahrzehnt bis zum Jahr 2000 näher eingehen, jeweils zwei Filmbeispiele ausführlicher analysieren und dabei in Kontext zur geopolitischen Lage der jeweiligen Dekade setzen. Da Dystopien immer Ausdruck akuter gesellschaftspolitischer Entwicklungen sind, ist es besonders wichtig, filmische Dystopien unter Berücksichtigung des zeitgeschichtlichen Geschehens zu betrachten.

Zunächst möchte ich mich aber kurz mit Fritz Langs Film METROPOLIS beschäftigen, der bereits 1927 mit starken dystopischen Motiven arbeitete und in der Filmgeschichtsschreibung eine Sonderrolle einnimmt.

3.1. METROPOLIS

Fritz Langs METROPOLIS aus dem Jahr 1927 nimmt auf vielfältige Weise eine Vorreiterrolle in der Filmgeschichte ein. Vom immensen Aufwand, der bei den Dreharbeiten in den UFA-Studios in Potsdam betrieben wurde, über das wegweisende Produktionsdesign bis hin zu den revolutionären Spezialeffekten, hat der Film bis heute einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Auch hat METROPOLIS wie kein anderer Film Einfluss auf das Science Fiction-Genre ausgeübt.

Zu einer Zeit, als sich die Hochhäuser großer Städte wie New York gerade erst im Bau befanden, es noch lange nicht selbstverständlich war, ein Auto zu besitzen und mehr als 20 Jahre vor der Einführung des Fernsehens, nahm Langs Film vieles vorweg, was erst Jahrzehnte später Wirklichkeit werden sollte. Gleichzeitig prägte er damit den Stil eines

ganzen Genres. Doch nicht nur visuell, auch inhaltlich zeichnet sich METROPOLIS durch ein Gespür aus, das seiner Zeit voraus war.

Da ich aufgrund der langen Rezeptionsgeschichte des Filmes die Kenntnis des Inhalts voraussetze, möchte ich mich gleich auf die dystopischen Kennzeichen im Film konzentrieren.

Zunächst stechen die Unterdrückung der Arbeiter durch Fredersen, dessen Überwachungsmethoden und sein Spitzel Grot ins Auge.

Die Stadt ist hierarchisch in Ober- und Unterstadt geteilt, die Arbeiter werden gezwungen, bis zur Erschöpfung an den Maschinen zu schuften. In ihren Uniformen laufen sie mit hängenden Köpfen von und zur Arbeit, deren eigentlicher Zweck jedoch nie geklärt wird. Bei arbeitstechnischen Unfällen werden sie einfach ersetzt, denn der Strom an Arbeitern scheint nie abzuswellen. Ein Ausbrechen aus diesem schrecklichen Alltag aber ist genauso unwahrscheinlich.

Auf der anderen Seite stellt der Film Maschinen und Technik durchgehend als Bedrohung dar. Nicht nur ganz bildlich, wenn sich die Herzmaschine in der Vision des jungen Freders in das grauenvolle Gesicht einer Maske verzerrt,³⁸ sondern auch durch die Wandbildschirme im Büro Fredersens, die als Mittel zur Überwachung und Kontrolle der Arbeiter dienen.

Vor allem aber wäre hier die Erschaffung des Roboters zu nennen, der äußerlich nicht mehr von Maria unterschieden werden kann und die Arbeiter manipuliert.

In Metropolis the robot Maria embodies the inhuman qualities of the mechanical age. The film depicts the workers as so regimented that ideals such as love and family are subsumed under the aegis of production. The film thus provides an implicit critique of the logic of both capitalism and Stalinist communism.³⁹

Die Uniformierung, Unterdrückung und ständige Überwachung der Masse, die Bedrohung durch neu entwickelte Technologien, die vom Menschen nicht mehr länger kontrolliert werden können und eine Stadt, dominiert von ständigem Verkehrsfluss und einer Architektur, „die keinen Blick zum freien Himmel“⁴⁰ lässt, sind Kernmotive des Films.

³⁸ Metropolis. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou nach ihrem gleichnamigen Roman. D: Ufa, 1927. Fassung: Kauf DVD, Transit Classics Deluxe Edition. Transit Film GmbH Deutschland, 2003. 118'. 0:13:56

³⁹ Krzywinsky/King (2000), S. 30.

⁴⁰ Koebner, Thomas: Metropolis. In: Filmgenres Science Fiction. Stuttgart: Reclam 2003, S. 27.

So stellt sich METROPOLIS, trotz seines Happy-Ends, 1927 als eine wegweisende düstere Vision dar, die vom Zeitgeschehen beeinflusst, dieses in erschreckende Bilder umwandelt und die Verdichtung aktueller Entwicklungen in eine mögliche Zukunft projiziert.

3.2. 1950er Jahre

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges stellten sich geopolitische Veränderungen und neuartige Machtgefüge ein, die sich in den folgenden Jahrzehnten nicht nur fest verankern, sondern vor allem auch intensivieren sollten.

Die Aufteilung der Welt durch die Siegermächte USA und Sowjetunion führte nicht nur zu einem ideologischen Wettstreit, sondern auch zu einem jahrzehntelangen Wettrüsten, das bis zum Fall des Eisernen Vorhangs 1989 Druck auf die Mitgliedsstaaten beider Seiten ausübte und über ein halbes Jahrhundert lang einen permanenten Zustand der Bedrohung schuf.

Die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts waren daher zwar von Wiederaufbau, wirtschaftlichem Aufschwung und neuerlangter Hoffnung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geprägt, andererseits sorgten aber bereits neue Krisenherde und Entwicklungen für ein geopolitisch angespanntes Klima.

Gegen Ende des Jahrzehnts entstanden zwei filmische Dystopien, die damit am Beginn des Genres stehen, das sich wenige Jahre später aus einer Flut an Filmen herausbilden sollte. 1956 adaptiert der Brite Michael Anderson erstmalig George Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four* für das Kino. 1959 drehte Stanley Kramer in den USA *ON THE BEACH*, nach dem gleichnamigen Roman von Nevil Shute von 1957.

Beide Filme spiegeln auch gleich die Eigenart wider, dass es sich bei den meisten filmischen Dystopien um Adaptionen literarischer Vorlagen handelt.

3.2.1. NINETEEN EIGHTY-FOUR

Der Roman *Nineteen Eighty-Four* von George Orwell wurde erstmalig im Jahr 1954 – vier Jahre nach dem Tod des Autors– unter der Regie von Nigel Keale für die BBC adaptiert und anschließend live im britischen Fernsehen gesendet.

Dieses „Schreckensbild der Zukunft“ hatte aufgebrachte Reaktionen der Zuschauer zur Folge, die von den im Film dargestellten Ereignissen, vor allem den realistischen Folterszenen, geschockt waren.⁴¹

Zwei Jahre später kam es unter der Regie von Michael Anderson zur ersten Kinoadaption des Orwells`chen Stoffes, die jedoch ebenfalls Proteste, diesmal aber von anderer Seite auf sich zog.

Im Vergleich zur Fassung der BBC nimmt sich Andersons Version von NINETEEN EIGHTY-FOUR weitläufigere Freiheiten heraus und lässt dadurch eine werkgetreue Umsetzung des Romans vermissen. So änderte Anderson zum Beispiel den Schluss der Geschichte komplett, wogegen Orwells Witwe Sonia Beschwerde einlegte.

Während im Roman jegliches subversives Gedankengut der Hauptfigur Winston Smith durch andauernde Folter und Gehirnwäsche ausgelöscht wird, er letzten Endes sogar seine Liebe zu Julia verrät und verliert, lehnt sich Andersons Hauptfigur mutig gegen *Big Brother* auf und stirbt als Märtyrer im Kugelhagel.

Nach Sonia Orwells Einspruch wurde zunächst zusätzlich ein dem Roman entsprechender Schluss gedreht. „Dieser sollte in Europa, das, was Totalitarismus anbelangt, ohnehin für hart im Nehmen eingeschätzt wurde, laufen, während das abgemilderte Halb-Happy-End der angelsächsischen Welt vorgesetzt werden sollte.“⁴²

Dieser veränderte Schluss mag auf der einen Seite ein Zugeständnis an die Gewohnheiten der Zuschauer gewesen sein, denen ein heroischer Abgang des Helden sicher mehr entsprochen hat, als Orwells pessimistischer und hoffnungsverweigernder Ausgang der Geschichte (was die Reaktionen auf die erste Verfilmung wohl bestätigen können). Georg Seeßlen sieht darin aber gleichermaßen den Ausdruck westlicher Propaganda, denn „sicher musste der Film zum Zeitpunkt seiner Erstaussstrahlung in erster Linie als antikommunistisches Pamphlet verstanden werden, mag dies nun Absicht gewesen sein, oder nicht.“⁴³

⁴¹ Vgl. : Kowal, F. W.: 1984. In: Telegraf, 2. 10. 1955.

⁴² Budzinski, K.: Es geschieht im Jahre 1984. In: Abendzeitung, 16. 06. 1957.

⁴³ Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980. Grundlagen des populären Films; 4. S. 183.

3.2.2. ON THE BEACH

Stanley Kramers *ON THE BEACH* aus dem Jahr 1959 können ebenfalls propagandistische Inhalte nachgewiesen werden.

Im Film, der um nur wenige Jahre in die Zukunft versetzt, 1964 spielt, geht es um den Kapitän eines amerikanischen U-Boots, der mit seiner Besatzung in Australien landet, dem einzigen noch unverstrahlten Kontinent nach der Eskalation des Kalten Krieges.

Während die gesamte Bevölkerung der USA dem Bombardement zum Opfer gefallen ist, versuchen die Bewohner Australiens, hin- und hergerissen zwischen Angst und Verdrängung, die ihnen verbleibende Zeit zu genießen, denn die atomare Wolke zieht bereits heran. Ein letzter Hoffnungsschimmer kommt auf, als ein Morsesignal aus den USA empfangen wird. Doch als das U-Boot San Francisco erreicht, stellt sich heraus, dass lediglich eine in einer Vorhangschnur verfangene Colaflasche auf das Morsegerät eingetippt hat. Die Stadt selbst ist menschenleer, weder Überlebende noch Leichen sind zu sehen. Zurück in Australien beginnt bereits die behördliche Verteilung von Selbstmordpillen, die der Bevölkerung einen schnellen und schmerzlosen Tod ermöglichen sollen. Die Menschen verbringen ihre letzten Tage damit sich zu vergnügen, gehen wandern, zum Strand oder in Clubs, halten öffentliche Feiern ab und versuchen von der Welt Abschied zu nehmen oder das Unausweichliche zu verdrängen. Die Besatzung des amerikanischen U-Boots beschließt jedoch, nicht in Australien auf das Ende zu warten, sondern zu einer letzten Fahrt in See zu stechen, um in der Heimat zu sterben.

Die letzten zwei Einstellungen des Films zeigen einen Marktplatz, auf dem vorher eine Blaskapelle gespielt hat, nun menschenleer. Ein Banner, das über den Platz gespannt ist, wird vom radioaktiv verseuchten Wind leicht bewegt. Der Spruch, der darauf geschrieben ist, übermittelt auf – im wahrsten Sinne des Wortes – äußerst plakative Art und Weise die Botschaft des Films: „There is still time.. Brother“⁴⁴

Die Hoffnung auf ein Abschwellen der Krise spiegelt sich hier in der Warnung vor einer Eskalation des Wettrüstens des Kalten Krieges. Es ist noch genug Zeit, die Lage zu entschärfen, eine so dunkle Zukunft wie die im Film geschilderte braucht nicht in wenigen Jahren Realität zu werden.

⁴⁴ On the Beach. Regie: Stanley Kramer. Drehbuch: John Paxton nach einem Roman von Nevil Shute. USA: Metro Goldwyn Mayer, 1959. Fassung: Kauf-DVD. 20th Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, 2008. 128'. Ab 2:08:33.

3.3. 1960er Jahre

Die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zeichneten sich weltpolitisch vor allem durch eine Verschärfung des Kalten Krieges aus. Der Bau der Berliner Mauer 1961 und die Kuba-Krise 1962 bildeten die ideologischen wie bedrohungstechnischen Höhepunkte der Auseinandersetzung zwischen den Westmächten und dem Ostblock. Gleichzeitig sorgten der Vietnam-Krieg ab 1964, das gewaltsame Ende des Prager Frühlings 1968 und die Ermordung wichtiger Hoffnungsträger wie John F. Kennedy 1963 auch innerhalb der verfeindeten Blöcke für Erschrecken und Unruhe.

Betrachtet man den dystopischen Film in den 1960er Jahren, fällt auf, dass sich viele Autorenfilmer unter den Regisseuren befinden. Chris Marker mit seinem einzigen fiktionalen Film, zwei Begründer der Nouvelle Vague, Francois Truffaut und Jean-Luc Godard, sowie die Italiener Marco Ferreri und Elio Petri, aber auch Orson Welles sind hier zu nennen.

Untersucht man deren Filme inhaltlich, ist bereits die Divergenz zu erkennen, die dystopischen Filmen thematisch zu eigen ist. So setzen sich Markers *LA JETÉE* (F 1962), das aus dem gleichen Jahr stammende *PANIC IN YEAR ZERO!* (Ray Milland, USA), *PLANET OF THE APES* (Franklin J. Schaffner, USA 1968) mit zahlreichen Sequels und Ferreris *IL SEME DELL'UOMO* (I 1969) auf visuell wie inhaltlich völlig unterschiedliche Weise mit den Folgen atomarer Zerstörung auseinander.

LE PROCÈS (F/BRD/I 1962) von Welles, eine Verfilmung des berühmten Romans *Der Prozeß* (1925) von Franz Kafka, *ALPHAVILLE* (Jean-Luc Godard, F 1965) und *FAHRENHEIT 451* (UK 1966) von Truffaut wiederum legen den Schwerpunkt ihrer Filme auf eine totalitäre Gesellschaft, in der die Bevölkerung durch undurchschaubare und unbezwingbare machtpolitische Gefüge unterdrückt wird. In *LA DECIMA VITTIMA* (Elio Petri, I/F 1965) ist Menschenjagd zum Volkssport geworden.

Vor allem *FAHRENHEIT 451* nach dem gleichnamigen Roman von Ray Bradbury, in dem die Hauptfigur namens Guy Montag damit beauftragt ist, Bücher zu verbrennen, legt hier einen Schwerpunkt auf einen kulturhistorischen Aspekt.

3.3.1. LA JETÉE

LA JETÉE von 1962 nimmt als einziger fiktionaler Film nicht nur einen besonderen Stellenwert im Werk des Franzosen Chris Marker ein, sondern durch seine experimentelle Herstellungsweise auch in der Filmgeschichte selbst. So handelt es sich bei LA JETÉE nicht um einen herkömmlichen Spielfilm, sondern, wie auch im Vorspann zu lesen ist, um einen *Photo-Roman*.⁴⁵ Was Markers Werk auszeichnet, ist nämlich die Tatsache, dass der Film aus einer Aneinanderreihung von Photos besteht und nicht aus gefilmtem Material. Bewegung gibt es nur in einer einzigen Einstellung.

Zwar ist das in der Handlung vorkommende Motiv der Zeitreise ein Aspekt, der eine realitätsbezogene Analyse erschwert, auf der inhaltlichen Ebene lohnt sich eine nähere Betrachtung des Films unter dystopischen Kennzeichen dennoch.

Nach dem Dritten Weltkrieg sind die Überlebenden von Paris gezwungen, sich in Katakomben unter dem Chaillot aufzuhalten, um der radioaktiven Verstrahlung auf der Erdoberfläche zu entgehen. Unterirdisch nehmen die Kriegsgewinner schmerzhaft Experimente an ihren Gefangenen vor, die letztendlich zu Zeitreisen führen sollen, welche wiederum das Überleben der Menschen sichern sollen.

Der namenlose Protagonist wird als neuer Versuchskandidat ausgewählt, da es der Polizei im Lager möglich ist, Träume auszuspionieren und seine ihn als für das Experiment geeignet ausgewiesen haben.

Als es den Wissenschaftlern, die bemerkenswerterweise ausgerechnet deutsch sprechen, tatsächlich gelingt, ihn in die Vergangenheit zu schicken, sieht er dort all die Dinge, die in seiner Welt nicht mehr existieren. Dazu gehören neben bestimmten Materialien oder Gebäuden auch Tiere und Kinder.

Nach seinen Ausflügen in die Vergangenheit zwingen die Wissenschaftler den Protagonisten auch zu Reisen in die Zukunft. Dort trifft er auf eine neue Art Menschen, die es ihm ermöglichen in der Zeit zu bleiben, die er bevorzugt.

Der Mann wählt die Vergangenheit, die er von seinen ersten Zeitreisen kennt. Dort hat er eine Frau kennen- und lieben gelernt, die ihn auf unbestimmte Art an ein Ereignis in seiner Kindheit erinnert, bei dem er am Flughafen Orly den Tod eines Mannes beobachtet hat. Als er in seiner gewünschten Zeitzone ankommt, sieht er die Frau am Ende des Besucherstegs des Flughafens Orly stehen. Er läuft auf sie zu und wird in

⁴⁵ La Jetée. Regie: Chris Marker. Drehbuch: Chris Marker. F: Argos Films, 1962. Fassung: Kauf- DVD, Chris Marker Colección. Prodimag Barcelona Intermedio, 2007. 28'. 00:48.

diesem Moment von einem der Wissenschaftler hinterrücks erschossen, die nicht erlauben wollen, dass er sich ihrem Zugriff entzieht und ihm daher durch die Zeit nachgereist sind. Der Mann stirbt, während er realisiert, dass die Kindheitserinnerung, die ihn so lange beschäftigt hat, das Bild seines eigenen Todes ist.

Describing the impulse to make *La Jetée*, Marker has remarked that he began to shoot images for a story he 'did'nt completely understand', as though *La Jetée* were almost an unconscious rendition of contemporary anxieties. (...) The collective trauma of World War II is evident. The images of life in the underground camp echo the conditions of the Holocaust, and those of the post-apocalyptic ruins evoke bombed-out European cities. The devastated landscape described by the narrator also recalls the poisoned remains of Hiroshima and Nagasaki. Added to the weight of the past, the global political anxiety of the Cuban missile crisis in October 1962 brought the possibility of future wars into focus. In *La Jetée* it is not simply that the past presents material to be reworked, but that its reworking is directed at the future.⁴⁶

So wie die authentischen Photos des bombadierten Paris die materiellen Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges noch immer offen legen können, so kann Markers Film auch als Beleg dafür gelten, wie tief die Schrecken und Erinnerungen des Krieges über ein Jahrzehnt nach dessen Ende emotional nachgewirkt haben.

Die Angst vor neuen Auseinandersetzungen zu einer Zeit, in der die alten noch lange nicht überwunden waren, die Angst vor vergangenen wie möglichen zukünftigen Unterdrückern, die sogar die Gedanken überwachen und an Orwells *thought police* erinnern, ist evident.

Markers Film stellt auf visuell außergewöhnliche Weise eine Welt dar, in der „die Zeit die einzige Dimension ist, in der man noch überleben kann.“⁴⁷ Die Vergangenheit des Protagonisten wird von der Bedrohung aus der Zukunft eingeholt. Die Schrecken der Vergangenheit lassen sich auch in der Zukunft nicht mehr rückgängig machen.

⁴⁶ Harbord, Janet: Chris Marker. *La Jetée*. London: Afterall 2009. S. 7f.

⁴⁷ Eigene Übersetzung aus dem Spanischen. Sánchez (2007), S. 89f.

3.3.2. ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION

ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION ist unter der Regie von Jean-Luc Godard im Jahr 1965 in Frankreich entstanden.

Der Film handelt vom FBI-Agenten Lemmy Caution, der auf einen anderen Planeten reist, um dort in dessen Hauptstadt Alphaville das Verschwinden seines Vorgängers aufzuklären. Die Stadt selbst wird von dem allmächtigen Supercomputer Alpha 60 regiert und kontrolliert.

Alpha 60 predetermines the condition of existence. The machine controls transport, the supply of electricity, military operations, and even movement of goods and people, identifying the most efficient techniques for maintaining each of these elements and their relation to the workings of society.⁴⁸

Dieser Effizienz stehen menschliche Gefühle jedoch im Weg, weswegen diese in Alphaville schon lange verboten und mittlerweile unbekannt sind. Stattdessen kommt es bei doch auftretenden Gefühlsregungen zu öffentlichen Hinrichtungen.

Das Gros der Bevölkerung hat die geforderte Emotionslosigkeit aber bereits verinnerlicht, und begnügt sich bei Unwohlsein mit Beruhigungstabletten, die überall griffbereit liegen. Die Tilgung emotionsbeladener Wörter wie „Liebe“ und die Reduzierung der Sprache auf ein ebenfalls überall ausliegendes Wörterbuch mit Namen „Bibel“ unterstützt diese Abstumpfung genauso wie die Allgegenwart von Alpha 60.

Alpha 60 kommandiert die Hirne und das Reden der Menschen mit Losungen, die die vollständige Unterwerfung unter die Logik der Apparate und des Apparats verlangen. Alle Kommunikation ist hier a priori affirmativ. Die Wörter und Begriffe der alten Sprache sind Warenmarken ähnlichen Slogans gewichen.⁴⁹

Schon der Arbeitstitel „Tarzan vs. IBM“ sowie Godards Original-Treatment verraten, dass der Regisseur bei der Gestaltung des Alpha 60 sehr reale Vorbilder im Kopf hatte, war doch IBM in den 1960er Jahren marktführend in der Computerindustrie.⁵⁰

Auch dienten die Straßen des Paris der Gegenwart als Kulisse für die theoretisch weit entfernte Zukunftsstadt Alphaville.⁵¹ Dabei orientierte man sich an modernen Bauten, die der konsumorientierten Gesellschaft im Film wie in der Realität entsprachen.

⁴⁸ Utterson, Andrew: Tarzan vs. IBM. Humans and Computers in Jean-Luc Godard's Alphaville. In: Film Criticism. H 1, Jg. 33 (2008) S. 52.

⁴⁹ Neitzke, Peter: Etwas zeigen, bevor es da ist. Jean-Luc Godards Film Alphaville nach 30 Jahren. In: Frankfurter Rundschau, 17. 08. 1996.

⁵⁰ Vgl. Utterson (2008), S. 54.

⁵¹ Vgl. ebd. S.55.

„The late 1950s and 1960s are (...) transitional years for France, and Paris was where the ‘new men’ and ‘new women’ of post-war modernity were emerging to live new lives in new buildings surrounded by the new objects of consumer society.“⁵²

Insgesamt betrachtet kann ALPHAVILLE als Godards Kommentar zu einer sich möglicherweise entwickelnden Fusion der während des Kalten Krieges konkurrierenden Ideologien des West- und des Ostblocks gesehen werden.

Alphaville is a state that has succeeded in transforming citizens into consumers, where life itself is standardised as in a society of termites/ants. The film takes place at a moment when communism and capitalism aren't political antagonists but simply two different systems of planning.⁵³

3.4. 1970er Jahre

In den 1970er Jahren kam es 1973 und 1979 zur ersten und zweiten Ölkrise, die weltweite wirtschaftliche Konsequenzen nach sich zog. Zwar endete der Vietnam-Krieg, aber der Nahost-Konflikt verschärfte sich. Terroristische Geiselnahmen wie bei den Olympischen Sommerspielen in München 1972 oder im Wiener OPEC-Gebäude 1975 waren die Folgen. 1974 kam es nach Spionageskandalen im gleichen Jahr zum Rücktritt des amerikanischen Präsidenten Richard Nixons und des deutschen Bundeskanzlers Willy Brandt. Ein immenser Vertrauensverlust der Bevölkerung in ihre Staatsvertreter war die Folge. Auch eine Entschärfung des Kalten Krieges kam nicht zustande. Der NATO-Doppelbeschluss 1979 spannte die Lage dagegen weiter an.

Wie bereits einführend erwähnt, sind die 1970er Jahre das Jahrzehnt, das eine besonders hohe Anzahl filmischer Dystopien aufweist. Oft wird dies als Ausdruck einer Dekade gesehen, deren Häufung an innen- wie außenpolitisch erschütternden und verstörenden Ereignissen zu besonderer Verunsicherung der Bevölkerung geführt hat.

So schreibt Craig W. Anderson in einer Kritik zu WESTWORLD aus dem Jahr 1973, in dem es um einen riesigen futuristischen Vergnügungspark geht, der eine realistische Nachahmung einer Wild-West-Stadt darstellt:

In the year of Watergate, Vice President Spiro Agnew's resignation, the Vietnam cease-fire agreement, the OPEC oil embargo, the Middle East War, *Westworld* represented an escape into the past from a future as seen from our present. The intriguing premise of a super Disneyland for adults, a vacation wonderland of adventure and excitement with undertones of menace fit the 70's perfectly.⁵⁴

⁵² Darke, Chris: *Alphaville*. London: Tauris 2005. S. 43.

⁵³ Ebd. S. 69f.

⁵⁴ Anderson, Craig W.: *Science Fiction Films of the Seventies*. Jefferson: McFarland 1985. S. 57.

Im titelgebenden Themenpark *Westworld* treffen die Besucher, in einer Verfilmung von Michael Crichton nach seinem eigenen Roman, auf Roboter, die sich in keinem Detail von Menschen unterscheiden und diesen beliebig zur Ausübung aller gewalttätigen wie sexuellen Triebe zur Verfügung stehen. Nach anfänglichen Skrupeln erschießen die Protagonisten des Films diese zu ihrem persönlichen Vergnügen, nur um später selbst einem fehlprogrammierten amoklaufenden Roboter zum Opfer zu fallen.

Die Frage nach dem Wert eines Maschinenwesens, das sich äußerlich und seinem Verhalten nach kaum von echten Menschen unterscheidet, wird als Motiv vor allem in kommenden filmischen Dystopien eine große Rolle spielen.

Gleichzeitig symbolisiert die *Westworld* im Film ein weiteres häufig zitiertes dystopisches Thema, nämlich den Wunsch nach immer realeren Spiel- bzw. Alternativwelten, in denen die Menschen ohne Skrupel gewalttätige Allmachtsphantasien ausleben können. Weitere Beispiele aus dieser Kategorie sind in den 1970er Jahren *ROLLERBALL* (Norman Jewinson, UK), *DEATH RACE 2000* (Paul Bartel, USA), beide aus dem Jahr 1975, *MAD MAX* (George Miller, AUS 1976) mit seinen zwei Fortsetzungen und auch der westdeutsche Fernsehfilm *DAS MILLIONENSPIEL* von Tom Toelle von 1970.

Auf recht unterschiedliche Weise setzen sich *A CLOCKWORK ORANGE* (UK/USA 1971) von Stanley Kubrick und *ZARDOZ* (John Boorman, UK 1974) mit einer zukünftigen Welt auseinander, in der eine verrohte Bevölkerung auf eine menschenverachtende Staatsmacht stößt, die ihre Untertanen mit recht fragwürdigen Mitteln zur Raison zu bringen versucht.

THX 1130 von George Lucas (USA 1971) hingegen erinnert mit seinen nur mit Codes benannten, kahlrasierten Arbeitern in einem undurchschaubaren Überwachungsstaat an Orwells *Nineteen Eighty-Four* und Zamjatins *Wir*.

Neben weiteren Variationen des bereits besprochenen Themas der Welt nach der atomaren Katastrophe wie *A BOY AND HIS DOG* (L. Q. Jones, USA 1975), *THE ULTIMATE WARRIOR* (Robert Clouse, USA 1975), *THE NOAH* (Daniel Bourla, USA 1975) und *MAD MAX* (George Miller, AUS 1979) gibt es in *THE OMEGA MAN* (Boris Sagal, USA 1971) nur wenige Überlebende nach einem unter Einsatz von Bakterien geführten Krieg.

Besonderes Schwergewicht lag in den 1970er Jahren auf ökologischen Thematiken.

So befinden sich die letzten Reste Flora und Fauna des Planeten Erde in *SILENT RUNNING* (USA 1971) von Douglas Trumbull ausgerechnet auf einem Raumschiff, das die verseuchte Erde umkreist.

In den frühen 70er- Jahren kam zu der Angst vor der atomaren Zerstörung und dem alles vernichtenden Krieg die Erkenntnis, dass die Vergiftung der Umwelt und der fortschreitende Kahlschlag der Wälder ebenfalls eine Katastrophe heraufbeschwören können. *Silent Running* wird als ökologischer Science-Fiction-Film eingestuft, er spiegelt die Tendenz des damaligen Zeitgeistes und der neuen Lebensängste vor allem der Jugend.⁵⁵

Ein weiteres Beispiel für einen Film mit explizit ökologischem Inhalt ist *NO BLADE OF GRASS* (USA 1970) von Cornel Wilde, in dem in Folge der Umweltzerstörung in den 1970er Jahren ein Virus entstanden ist, das sämtliche Getreidevorräte auf der Erde zerstört hat. Als natürliche Nahrungsmittel zur Neige gehen (sämtliche Tiere sind in Folge der Umweltverschmutzung ebenfalls verendet), kommt es zu weltweiten Hungersnöten. Die Regierungen der einzelnen Länder beginnen Teile der eigenen Bevölkerung mit Giftgas zu bombardieren, um diese für das Überleben zumindest eines Teils der übrigen Menschen zu opfern.

Der Film folgt einer Familie, die sich aus London retten konnte und inmitten von Chaos und Gewaltexzessen versucht, in das abgelegene Haus eines Verwandten auf dem Land zu flüchten.

Andere Beispiele für Dystopien mit ähnlicher Thematik sind *GLEN AND RANDA* (Jim McBride, USA 1971) und *Z.P.G. (ZERO POPULATION GROWTH)*; Michael Campus, UK 1972).

Während sich *SLEEPER* von Woody Allen (USA 1973) und *DER GROSSE VERHAU* (BRD 1971) von Alexander Kluge auf eher satirische Weise mit negativen Zukunftsversionen auseinandersetzen, gibt es zwei Filme, die die Summe aus Ängsten vor Umweltzerstörung, Vertrauensverlust in Politik und Institutionen sowie die andauernde Bedrohungslage durch den Kalten Krieg inhaltlich in besonderem Maße vereinen und im Folgenden näher untersucht werden.

⁵⁵ Dettmar, Ann: Lautlos im Weltall. In: Filmgenres Science Fiction. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2003. S. 231f.

3.4.1. SOYLENT GREEN

SOYLENT GREEN, basierend auf dem Roman *Make Room! Make Room!* (1966) von Harry Harrison, 1973 in den USA unter der Regie Richard Fleischers entstanden, spielt im völlig überfüllten New York des Jahres 2022.

Die Hauptfigur, der Polizist Thorn, lebt mit seinem väterlichen Freund Sol in einem winzigen Zimmer. Sol seinerseits ist ein *Book*, einer der wenigen Menschen, die das Wissen der Erde in sich tragen und selbst alt genug, um sich an frühere Zeiten zu erinnern. In diesen gab es noch Platz auf der Welt, für die Menschen, aber auch für eine ökologisch intakte Natur.

Mit der Überbevölkerung entsteht das Raumproblem. Die meisten Menschen müssen Unterkunft finden, wo gerade Platz ist. Dazu kommt das Problem der Versorgung. Da Lebensmittel schon lange nicht mehr verfügbar sind, werden die Menschen durch öffentlich verteilte Plankton-Plättchen, das titelgebende Soylent Green, ernährt. Kommt es aufgrund der Unregelmäßigkeit der Ausgabe bei der Verteilung zu Aufruhen, werden die Aufständigen einfach mit riesigen Schaufeln von Regierungsautos „aufgekehrt“ und abtransportiert.

Thorn trifft bei seinem jüngsten Termin in der Wohnung eines hohen Beamten auf Shirl. Sie ist *furniture*, als Prostituierte einem Hausmöbel gleich, und als Inventar im Preis der Wohnung inbegriffen. Im Laufe seiner Ermittlungen zu diesem Fall stößt Thorn letztendlich auf die erschreckende Wahrheit: Soylent Green wird keineswegs am Boden des Meeres gewonnen, sondern aus toten Menschen hergestellt. Lautstark seine Entdeckung herausbrüllend wird er in den letzten Szenen des Films abgeführt. Keiner der Anwesenden scheint ihm zu glauben. Eine andere Lösung der Ernährungsproblematik scheint es ohnehin nicht zu geben.

Der Film schildert eine Intensivierung der Umweltproblematik, die zur Entstehungszeit immer deutlicher im kollektiven Bewusstsein wahrgenommen wurde. So schreibt Frauke Hanck in einer Kritik aus dem Jahr 1974, SOYLENT GREEN sei ein Film, „der mit bereits bestehenden und in ihrem Ausmaß absolut erschreckenden Topoi arbeitet: Abgase, Müll, Luftverschmutzung, Pflanzensterben, Bevölkerungsexplosion. Die Zukunft hat schon begonnen in dem verdreckten New York...“.⁵⁶

⁵⁶ Hanck, Frauke: Jahr 2022...die überleben wollen. In: Vorwärts, 25. 07. 1974.

Neben dem Aspekt der Umweltzerstörung stellt der Film jedoch auch Fragen nach der Glaubwürdigkeit autoritärer Stellen. Zu einer Zeit, in der sogar der wichtigste Volksvertreter der Welt, der US-amerikanische Präsident Richard Nixon des Betrugs überführt worden ist, scheint eine von oben ausgehende Verschwörung um die letzten Nahrungsmittelquellen der Welt keinesfalls mehr so abwegig wie noch wenige Jahre zuvor. So heißt es in einer anderen Kritik aus dem Jahr 1988:

Der Film (...) ist Schreckensvision und historischer Rückblick in einem. Es sind die Ängste und Phantasmen der frühen siebziger Jahre, als auf dem Höhepunkt der Ölflaute die Gleichung von Zukunft und Fortschritt nicht mehr aufgehen wollte. Aber nicht nur der materielle Countdown, der hier unbarmherzig abläuft, wirkt erschreckend. Schleichender Traditionsverlust vor allem und die Auslöschung positiver Erinnerungen sind der zynische Stoff, aus dem der Film gebaut ist.⁵⁷

3.4.2. LOGAN'S RUN

Der Film LOGAN'S RUN basiert auf einem Roman von William F. Nolan und George Clayton Johnson von 1967 und ist 1976 unter der Regie von Michael Anderson entstanden.

Im Jahr 2275 leben die Menschen in einer Stadt unter einer riesigen Kuppel. Materiell sind sie mit allem versorgt und auch ihr Privatleben ist glücklich. Ein Computer kümmert sich um den störungsfreien Ablauf in der Stadt. Erreicht einer der Einwohner jedoch das Alter von 30 Jahren, muss er ins sogenannte *carrousel*, eine in einem großen Zeremoniell abgehaltene Veranstaltung. Auf die Menschen im *carrousel* wartet angeblich *renewal*, eine Art Wiedergeburt, in Wirklichkeit aber letztlich nichts anderes als der Tod. Obwohl der Großteil der Menschen naiv im Glauben an ein *renewal* lebt, versuchen immer wieder Bürger aus der Stadt zu fliehen. Um dies zu verhindern, gibt es die *sandmans*, Menschen, die den Auftrag haben, die Flüchtlinge, sogenannte *runner*, zu erschießen.

Logan 5, die Hauptfigur des Filmes, ist ein ebensolcher *sandman*. Nachdem er jedoch Jessica 6 kennengelernt hat, die im Glauben an das *sanctuary*, einen Ort außerhalb der Stadt, lebt und sich bei Logan Zweifel an den innerstädtischen Gepflogenheiten einstellen, begeben sich die beiden selbst auf die Flucht. Diese gelingt ihnen tatsächlich. Draußen angekommen finden sie sich in einer blühenden Natur wieder, die die beiden Flüchtlinge durch ihren Gegensatz zur Sterilität, die sie gewohnt sind, beinahe überfordert. Schließlich kommen die beiden in den Ruinen einer Stadt an, die

⁵⁷ Carbon, Sabine: Soyler Green. In: Tagesspiegel 18. 08. 1988.

für den Rezipienten als Washington, D.C. erkennbar ist. Dort treffen sie zu ihrem Erstaunen auf einen alten Mann, der als letzter Mensch allein mit einem Haufen Katzen lebt. Mit ihm als „Beweis“ für ein Leben außerhalb kehren Logan und Jessica in ihre Stadt zurück und befreien die übrigen Einwohner.

LOGAN'S RUN verknüpft mehrere einschlägige Thematiken zugleich. Ähnlich wie ALPHAVILLE behandelt er eine, von einer un-menschlichen, mechanischen Instanz ausgehende Kontrolle der Bürger, da diese durch Bedürfnisbefriedigung ruhig gestellt werden und eine Hinterfragung dieser Strukturen somit von vorneherein verhindert wird. Reale Probleme wie die drohende Überbevölkerung werden im Film durch Klonen und den forcierten Tod der Menschen mit 30 Jahren umgangen. Auch dagegen findet kaum Auflehnung statt, da die Menschen seit Jahrhunderten bereits dafür indoktriniert wurden.

Auch wenn die Welt von LOGAN'S RUN also zunächst wirkt, als wären die realen Probleme der 1970er Jahre in der Diegese des Filmes gelöst, wird Stellung gegen derartig errungenen Fortschritt genommen.

Der Fortschritt ermöglicht den Einwohnern der Stadt ein sorgenfreies Leben, das sich in hellen Dekors und farbenfrohen Kostümen spiegelt. Gleichzeitig hat er aber auch zu ihrer geistigen Versklavung, zum Verlust ihrer Identität geführt. Je zufriedener die Bürger sind, und je weniger Verantwortung sie übernehmen müssen, desto weniger hinterfragen sie ihre Existenz. Die Technologie, symbolisiert durch den herrschenden Computer, hat sich von den Menschen emanzipiert und bedient sich nun ihrer, indem sie – gewissermaßen als 'Opium fürs Volk' – kapitalistische Strukturen verschleiert.⁵⁸

Auch der Aspekt einer voranschreitenden Umweltverschmutzung wird im Film thematisiert. Diesmal jedoch nicht durch eine explizit zur Schau gestellte zerstörte Umwelt, sondern durch die blühende Natur, der Logan und Jessica nach ihrer Flucht aus der Stadt begegnen und die sich als äußerst bewahrenswert präsentiert.

⁵⁸ Friedrich, Andreas: Flucht ins 23. Jahrhundert. In: Hg. Thomas Koebner. Filmgenres Science Fiction. Stuttgart: Reclam 2003. S. 276f.

3.5. 1980er Jahre

In den 1980er Jahren ging die Anzahl filmischer Dystopien zurück.

In diesem Jahrzehnt vollzog sich langsam der Übergang zum Informationszeitalter, z. B. mit neuen technischen Entwicklungen wie dem ersten Personal Computer durch IBM im Jahr 1981 oder dem ersten Apple MacIntosh im Jahr 1984.⁵⁹ Gleichzeitig stürzten die USA in den 1980ern in eine Bankenkrise.

Beide Ereignisse nahmen Einfluss auf den weltweiten Arbeitsmarkt und machten deutlich, dass es dort zu starken Umstrukturierungen kommen würde und ein Paradigmenwechsel zu erwarten war.

Der dystopische Film in den 1980er Jahren war daher stark geprägt von der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mensch, Maschine und Technik.

In *BLADE RUNNER* (Ridley Scott, USA 1982) und *THE TERMINATOR* (James Cameron, USA/UK 1984) ist die Menschheit von Robotern und Maschinen bedroht, die kurz davor stehen, ihren menschlichen Herstellern die Macht zu entreißen und die Kontrolle auf dem Planeten zu übernehmen. *ROBOCOP* (USA 1987) von Paul Verhoeven behandelt nicht nur die Frage nach dem Wert eines Menschenlebens an sich, sondern auch die Bedrohung, die von dem Wunsch ausgeht, die perfekte Symbiose aus Mensch und Maschine erschaffen zu wollen.

In Verhoevens Film geht es um einen Polizisten, dessen Körper nach einem Einsatz, bei dem er schwer verwundet wird, mit Maschinenteilen zusammengefügt wird. So entsteht daraus der übermenschliche Robocop, ein Hybrid aus Mensch und Maschine. Diese Operation wird ohne das Einverständnis des Polizisten von dem mächtigen Konzern OCP (Omni Consumer Products) vorgenommen, der in Detroit bereits weitgehend die Kontrolle übernommen hat.

„The overall dystopian tone of *Robocop*, just as the anxieties of the Detroit police-department at being replaced by robots, echo a general fear among the American working class that automation might someday lead to the loss of their jobs.“⁶⁰

⁵⁹ Interessant ist der Apple Werbespot, der unter der Regie von Ridley Scott entstanden ist und direkt auf „Nineteen Eighty Four“ verweist. Die Werbung endet schließlich auch mit den Worten: „On January 24th, Apple Computer will introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like 1984.“

Siehe: Schwan, Ben: 1984. Der Macintosh schreibt Geschichte. In: Heise online, 24. 01. 2009. <http://www.heise.de/newsticker/meldung/1984-Der-Macintosh-schreibt-Geschichte-201823.html> (Zugriff: 02. 02. 2010).

⁶⁰ Booker, Keith M.: *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*. Westport: Praeger 2006. S. 211.

Nach einer Fernsehadaptation des ZDFs unter der Regie von Vojtech Jasný kam 1981 die erste Verfilmung von Zamjatsins *Wir* ins westdeutsche Fernsehen. Auch diese Romanadaptation beschäftigte sich mit der Frage: „Wie weit entfernt sind wir noch vom gläsernen Menschen unter totaler elektronischer Kontrolle?“⁶¹

BRAZIL (UK 1985) von Terry Gilliam kam ein Jahr nach einer Neuverfilmung von *Nineteen Eighty-Four* ins Kino und scheint von diesem auch stark beeinflusst. Gilliam nimmt sich der Absurdität einer grotesken Welt, in der staatliche Willkür, eine undurchschaubare Bürokratie, Gewalt, Folter und „machine-age panic“⁶² herrschen, auf satirische Weise an. Der Film, in dem sich zahlreiche Anspielungen auf *Nineteen Eighty-Four* finden lassen, wurde wie die Verfilmung von Michael Anderson mit zwei verschiedenen Schlusszenen erstellt. Ein Happy-End, in dem der Protagonist mit seiner Angebeteten in eine idyllische Gegend aufs Land entfliehen kann und eine Version, in der sich dies nur als Traum des Gefolterten herausstellt. Wie auch bei Andersons Film wurde die Schnittfassung mit einem positiven Ausgang explizit für den amerikanischen Markt erstellt.⁶³

Im selben Jahr entstand mit THE QUIET EARTH (NZ, Geoff Murphy) eine weitere Version des post-apokalyptischen Themas, in der es nach einer atomaren Katastrophe nur noch drei Menschen auf der Welt gibt. THE RUNNING MAN (PAUL MICHAEL GLASER, USA 1987) ist ein weiteres Beispiel für eine Dystopie, in der Menschen zum Vergnügen der Massen in einer quotenträchtigen Fernsehshow auf grausame Weise getötet werden.

3.5.1. NINETEEN EIGHTY-FOUR

Im Jahr, das dem Roman *Nineteen Eighty-Four* von George Orwell seinen Titel gegeben hat, verfilmte der Brite Michael Radford diesen erneut.

Im Vergleich zu der Version von Michael Anderson aus dem Jahr 1956 bleibt er dabei jedoch näher an der Originalvorlage.

Was dabei herauskommt, ist eine filmische Dystopie, die nicht den visuellen Standards des Science Fiction-Genres entspricht. „In seiner Ausstattung und Optik ist

⁶¹ Grzeschik, Ilona: *Wir*. In: Filmgenres Science Fiction. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2003, S. 399.

⁶² Williams, Ruth Linda: *Dream Girls and Mechanic Panic. Dystopia and its Others in Brazil and Nineteen Eighty-Four*. In: Hg. Sean Redmond: *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*. London [u.a.]: Wallflower Press 2004. S. 65.

⁶³ Vgl. ebd.

der Film, der das gesellschaftliche System einer möglichen Zukunft beschreibt, (...) rückwärts gewandt.“⁶⁴

Obwohl die Geschichte in der Zukunft angesetzt ist, scheint der Film sich eher in der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs abzuspielen. Zu sehr ähneln die Bilder des Filmes, die London als eine zerstörte Stadt in Ruinen zeigen, tatsächlichen Aufnahmen der Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg. Bei den Aufnahmen des im Film gezeigten Bildmaterials vom endlosen Krieg, in dem sich der Staat *Oceania* befindet, handelt es sich sogar um echtes *found footage* Material aus dem Zweiten Weltkrieg.⁶⁵

Die tristen Aufnahmen des heruntergekommenen und zerstörten Londons selbst sind aber weder dokumentarisches Material aus der Nachkriegszeit, noch wurden dafür Kulissen im Studio gebaut. Tatsache ist, dass der Film an Originalschauplätzen in London und Umgebung im Frühjahr 1984 gedreht worden ist und darauf auch bewusst am Ende des Filmes hinweist: „This Film was photographed in and around London during the period April-June 1984, the exact time and setting imagined by the author.“⁶⁶

Dies wirkt nicht nur, als würde dieser Hinweis bestätigen wollen, dass Orwells pessimistischer Roman in Teilen bereits Wirklichkeit geworden wäre. Er impliziert auch eine Warnung vor der Tatsache, dass sich die im Film geschilderten Verhältnisse schneller und vor allem auch schleichender verwirklichen können als vom Rezipienten bemerkt.

Auch wenn sich England in den 45 Jahren seit Veröffentlichung von Orwells Roman natürlich nicht in eine Diktatur verwandelt hat, beschäftigte vor allem das Thema der ständigen Überwachung und Manipulation der Bürger die zeitgenössische Filmkritik:

1984 macht, auch wenn er die Ausweglosigkeit betont, Probleme deutlich. Es gibt zu denken: Sind wir nicht auf dem Weg zum medien-kontrollierten, meinungsmanipulierenden Staat? Und wird die im Film dargestellte Erfassung nicht schon erfolgreich (nur viel unauffälliger) praktiziert?⁶⁷

Michael Radfords *NINETEEN EIGHTY-FOUR* ist daher das Beispiel einer klassischen filmischen Dystopie, die sich als Warnung vor dem tatsächlichen Eintreten der im Film

⁶⁴ Sicker, Tina: 1984. In: *Filmgenres Science Fiction*. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2003. S. 422.

⁶⁵ Vgl. Williams (2004), S. 68.

⁶⁶ *Nineteen Eighty-Four*. Regie: Michael Radford. Drehbuch: Ders. nach einem Roman von George Orwell. UK: Orion Pictures Corporation, 1984. Fassung: Kauf DVD. 20th Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2001. 106'. 1:43:17.

⁶⁷ Pavlovic, Milan: Die Folter des großen Bruders. In: *Kölner Stadt-Anzeiger* 10./11. 11. 1984.

geschilderten Ereignisse versteht. Diese Warnung wird im Film nicht nur metaphorisch durch die Handlung, sondern im Falle von NINETEEN EIGHTY-FOUR auch direkt durch den Hinweis auf die Aktualität der Aufnahmen in den Credits geäußert.

Andererseits ist der Film ebenfalls ein Beleg dafür, dass filmische Dystopien nicht zwangsläufig im Science Fiction-Genre einzuordnen sind. Zwar bedient sich der Film futuristischer Techniken wie dem *telescreen*, einer Mischung aus Fernseher, Bildtelefon und Überwachungskamera, das Produktion-Design orientiert sich andererseits aber stark an der Ästhetik bereits vergangener Epochen – „this is a future built from the past“.⁶⁸

Im Gegensatz zu Andersons *Adaption* ist Radfords Film also nicht mehr Ausdruck antikommunistischer Propaganda, sondern auf Grund des explizit geäußerten Realitätsbezugs, trotz seiner unbestimmten zeitlichen Verortung, eine Warnung vor einem Eintreten der im Film dargestellten Zustände.

3.5.2. BLADE RUNNER

Der Film BLADE RUNNER (USA/HK) ist 1982 unter der Regie von Ridley Scott entstanden. Er basiert auf dem Roman *Do Androids dream of Electric Sheep?* (1968) von Philip K. Dick, dessen Romane und Kurzgeschichten auch die Vorlage für mehrere andere filmische Dystopien lieferten.

Die Verfilmung selbst hatte ähnlichen stilprägenden Einfluss auf kommende Science Fiction-Filme wie METROPOLIS 55 Jahre zuvor.

Blade Runner demands studying because it has become so entrenched as the definitive screen depiction of the nightmare future city. It's imaginary has become the standard visual iconography for the science-fiction metropolis: super-tall buildings; poorly-lit streets and alleys; smog; rain; heavy industry belching fire into the sky; neon-advertisements; over-crowding; ethnically diverse (that is, non-white) crowds; (...) retro-fitted buildings of varying architectural style (...) and so on.⁶⁹

Angesetzt im Los Angeles des Jahres 2019 handelt der Film von einem sogenannten Blade Runner, einem Menschen, der zur Aufgabe hat, Androiden zu jagen und zu beseitigen, falls diese nicht mehr den ihnen auferlegten Arbeiten nachkommen wollen.

Rick Deckard, der Protagonist des Films, wird auf eine Gruppe von Androiden angesetzt, die sich auf die Suche nach ihrem Erbauer gemacht haben, um diesen zu

⁶⁸ Williams (2004), S. 67.

⁶⁹ Rawley, Stephen: *False LA. Blade Runner and the Nightmare City*. In: Hg. Will Brooker. *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*. London[u.a.]: Wallflower Press 2005. S. 203.

zwingen ihre begrenzte Lebenszeit zu verlängern. Im Laufe der Jagd durch ein völlig verdrecktes und überfülltes Los Angeles kommt nicht nur die Frage auf, wodurch genau sich die denkenden und fühlenden Androiden überhaupt von Menschen unterscheiden, sondern auch, ob nicht Deckard selbst, ohne es zu wissen, ein Android ist.

Abgesehen von der philosophischen Frage nach dem, was genau eigentlich einen Menschen ausmacht, drückt sich im Handlungsstrang über die Androiden vor allem der Wunsch nach Makellosigkeit und Unsterblichkeit aus. Wird in anderen Filmen und nur wenige Jahre später in der Wirklichkeit durch Gentechnik versucht, die Schwächen des menschlichen Körpers zu beseitigen, werden in *BLADE RUNNER* einfach perfekte „Menschen“ gebaut. Das Mehr an körperlicher Kraft und Geschicklichkeit, die diese sogenannten *replicants* besitzen, ist dabei einerseits nützlich, da sie gezwungen sind harte Arbeiten zu verrichten, die die Menschen nicht selbst tun können, birgt aber andererseits grundlegende Gefahren. Die Schnelligkeit, Brutalität und in gewissem Maße, aufgrund des Mangels an Empathie, auch emotionale Überlegenheit der Androiden führt zum Kontrollverlust der Menschen über ihre eigene Schöpfung.

Die Darstellung des zukünftigen Los Angeles ist im Film so erschreckend wie realistisch zugleich. In der Stadt, in der es ununterbrochen zu regnen scheint und das einzige Licht von allgegenwärtigen Neonreklamen erzeugt wird, herrscht ein verstörendes Chaos aus Menschenmassen, Architektur und Verkehr.

In der Architektur der Stadt in *BLADE RUNNER* kann jedoch lediglich ein radikales Fortschreiten zeitgenössischer städtebaulicher Tendenzen in amerikanischen Städten gesehen werden, mit einer Dominanz von Fast-Food-Restaurants, Shopping-Centern oder Großraumbürogebäuden.⁷⁰

Doch nicht nur das Chaos auf den Straßen trägt zum negativen Eindruck bei, den diese Vision des zukünftigen Los Angeles erweckt.

One of the central reasons that this Los Angeles seems so disturbingly dystopian is the strong sense that anyone and everyone in the future city is apt to be under official surveillance by the flying police cars that seem to constantly scan the city's streets for signs of inappropriate behaviour.⁷¹

⁷⁰ Vgl: Rawley (2005), S. 208.

⁷¹ Booker (2006), S. 180.

Bedingt durch die Multikulturalität in der Stadt haben sich neue Sprachformen herausgebildet, *city-speak* und *guttertalk*, eine Mischung aus Englisch, Japanisch, Spanisch und Deutsch.⁷² Diese Sprachevolution steht damit im Gegensatz zur Sprachreduktion anderer Dystopien wie z. B. der *new-speak* in NINETEEN EIGHTY-FOUR, spiegelt aber tatsächliche sprachliche Entwicklungen wie z.B. das im amerikanischen Raum verbreitete *spanglish* wider.

3.6. 1990er Jahre

Das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts stellte erneut eine Zeit des Umbruchs dar. Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Zusammenbruch des Ostblocks zu Beginn des Jahrzehnts, kam es zur Bildung vieler neuer Kleinstaaten. Die deutsche Wiedervereinigung, die Bildung der Europäischen Union mit der Unterzeichnung des Vertrags von Maastricht (1992) und das Ende der Apartheid (1994) hatten genauso weitreichende Folgen wie das Entstehen neuer Krisenherde, z. B. in Ruanda und dem ehemaligen Jugoslawien.

Gleichzeitig wurde das Internet für den privaten Gebrauch immens populär und schließlich selbstverständlicher Bestandteil des täglichen Lebens.

Fortschritte in der Wissenschaft vor allem im Bereich der Gen-Technik sorgten für Diskussionen und führten 1996 zur Geburt des ersten geklonten Lebewesens, einem Schaf namens Dolly.

Die veränderte weltpolitische Lage und der, zumindest nach dem westlichen Kalender anstehende, Jahrtausendwechsel sorgten vor allem in den letzten Jahren der 1990er für einen „Millenium-Hype“, welcher „eine enorme populäre Ausschlichtung“ erfuhr.⁷³

Ähnlich wie in den 1960ern beschäftigten sich auch in den `90ern mehrere Autorenfilmer mit dystopischen Themen. Volker Schlöndorff adaptierte mit *THE HANDMAID'S TALE* (USA/D 1990) einen Roman Margaret Atwoods von 1985, in dem sich die USA in eine religiös-fundamentalistische Oligarchie verwandelt haben, in der strikte Klassentrennung und öffentliche Hinrichtungen vorherrschen. Nachdem die Zahl der Frauen, die noch Kinder empfangen können, drastisch abgenommen hat, werden gebärfähige Frauen als sogenannte *Handmaids* zu reichen Familien abkommandiert,

⁷² Vgl. Gonostiza Jorge Pérez: *Blade Runner*. Estudio crítico. Barcelona: Paidós Iberia 2002. S. 108.

⁷³ Friedrich, Andreas: *Matrix*. In: *Filmgenres Science Fiction*. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2003. S. 519.

und vor Ort gezwungen, mit dem Hausherrn ein Kind zu zeugen, welches sie nach der Geburt der Familie überlassen müssen.

1995 wendete sich Terry Gilliam erneut der Dystopie zu und drehte in den USA den Film *TWELVE MONKEYS*, eine Art freies und längeres Remake von *LA JETÉE*.

In Gilliams Film gilt es nun aber nicht mehr den Dritten Weltkrieg zu verhindern, sondern die Ausbreitung eines Virus, das im Jahr 1997 verbreitet worden ist und fünf Milliarden Menschen getötet hat.

Gleichzeitig legt Gilliam weniger den Fokus auf das Einzelschicksal seiner zeitreisenden Hauptfigur, sondern zeichnet mit seinem Film das Bild einer chaotischen Gesellschaft, über die die Wissenschaft in Form der im Film auftauchenden Psychiater und Biologen eine viel zu große und gefährliche Macht besitzt und keinesfalls zum Allgemeinwohl ausübt.⁷⁴

Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro führten Regie bei *DELICATESSEN* (F 1991), einer absurden Komödie, in der es nach dem Atomkrieg zu Kannibalismus kommt.

Kevin Costner musste in den 1990ern zweimal als Hauptdarsteller durch eine post-apokalyptische Welt ziehen. Einmal in einem Film von Kevin Reynolds über die vom geschmolzenen Eis der Polarkappen überflutete *WATERWORLD* (USA 1995) und unter eigener Regie durch die nach dem Atomkrieg zivilisatorisch um Jahrhunderte zurückgeworfenen USA in *THE POSTMAN* (USA 1997).

Im Jahr 1995 entstanden in den USA die beiden Techo-Dystopien *JUDGE DREDD* unter der Regie von Danny Cannon und *JOHNNY MEMENTO* von Robert Longo.

In *JOHNNY MEMENTO*, basierend auf einer Kurzgeschichte von William Gibson aus dem Jahr 1981, steht die Welt im Jahr 2021 unter der Vorherrschaft großer Konzerne. Gleichzeitig hat sich seuchenartig eine Nervenkrankheit ausgebreitet. Die Zusammensetzung für das Gegenmittel befindet sich verschlüsselt im Gehirn des Protagonisten, der als eine Art menschlicher Datenträger arbeitet.

JUDGE DREDD handelt von einer ähnlichen Idee wie *ROBOCOP* aus den 1980ern. Sogenannte *Judges*, eine Personalunion aus Polizist und Richter in technisch hochgerüsteten Uniformen, versuchen Ordnung in die gewaltübersäten Straßen New Yorks im Jahre 2139 zu bringen.

⁷⁴ Vgl. Dettmar, Ann: *The Twelve Monkeys*. In: *Filmgenres Science Fiction*. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2003. S. 485f.

1997 kam der amerikanische Film STARSHIP TROOPERS in die Kinos, in dem es um den blutigen Krieg junger Soldaten gegen riesige Käfer geht, die die Erde bedrohen. Die Verfilmung von Paul Verhoeven eines Romans von Robert A. Heinlein zeichnet sich in erster Linie durch grausame Gewaltdarstellungen aus, dessen ungeschnittene Fassung in Deutschland indiziert wurde. Ein weiterer Grund dafür war die von der Bundesprüfstelle für gefährdende Schriften bemängelte pro-militaristische Auslegungsmöglichkeit des Films. Darin hat sich ein weltweites faschistoides System herausgebildet, in der nur derjenige volle Bürgerrechte erhält, der Dienst beim Militär ableistet. Die daraus entstehende Glorifizierung des Kriegs(dienstes) innerhalb der Diegese wurde daher in der deutschen Synchronisation vollkommen entfremdet.⁷⁵

Zum Ende des Jahrzehnts wurde es noch einmal besonders düster.

THE MATRIX, ein Film der amerikanischen Regisseure Danny und Larry Wachowski, dessen ausführliche Rezeptionsgeschichte eine explizite und detailgenaue Analyse kennzeichnet und daher an dieser Stelle nur kurz angesprochen werden soll, bildet im Jahr 1999 einen besonders pessimistischen Abschluss filmischer Dystopien des 20. Jahrhunderts.

Die Erde ist nach einem Krieg zwischen den Menschen und den von ihnen erschaffenen Maschinen vollends zerstört. Die menschliche Rasse dient den Maschinenwesen nur noch als Energiespender und vegetiert vor sich hin. Dieses Schreckenszustands sind sie sich jedoch nicht einmal bewusst, da ihre Gehirnströme an die sogenannte Matrix angepflanzt sind und sie glauben, in einer echten Welt zu leben. Andersherum gesagt stellt sich für die Hauptfigur des Filmes heraus, dass die Welt, in der er (und der Zuschauer) zu leben glaubt, nur eine Simulation ist.

THE MATRIX verbindet zahlreiche dystopische Motive in einem Film. Menschen dienen einer übermächtig gewordenen Technik, auf der völlig zerstörten Erde werden sie unterdrückt und zu zweckmäßiger Verwendung hin gezüchtet und abgenutzt. In der perfekten Simulation „lebend“, nehmen sie dies jedoch nicht länger wahr.

⁷⁵ Vgl. o. A. Schnittberichte.com, Vergleich der deutschen Synchronzensur des Films mit der Originalfassung. <http://www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=1547> (Zugriff: 27. 01. 2010).

3.6.1. STRANGE DAYS

STRANGE DAYS von Kathryn Bigelow aus dem Jahr 1995 spielt wenige Jahre in der Zukunft, an den letzten Tagen des Jahres 1999.

Die Silvesternacht ins nächste Jahrtausend steht unmittelbar bevor, die Menschen sind nervös und aufgeregt, auf den Straßen von Los Angeles dominieren Gewalt und Chaos. Überall sieht man Ausbrüche unmotivierter bürgerlicher Gewalt, gleichzeitig patrouilliert die Armee mit Panzern in den Straßen, was die Lage zusätzlich verschärft. Neben den aufgestauten Aggressionen scheint die Vergnügungssucht der Menschen ebenso angewachsen zu sein.

Lenny Nero treibt sich in einer Subkultur aus Raves und Parties umher, und bedient die Wünsche der Menschen nach Aufregung und Realitätsflucht. Nero dealt mit illegalen *Squids*. Dabei handelt es sich um eine neue Art Droge, bei der mit Hilfe eines Headsets, das direkt an die Großhirnrinde angeschlossen wird, die subjektiven Erlebnisse eines Menschen aufgezeichnet und später bei einem anderen beliebig wieder abgespielt werden können. Der Benutzer sieht und fühlt dabei unmittelbar und direkt am eigenen Körper, was die aufnehmende Person erlebt hat.

Als der Musiker Jeriko One ermordet wird, der als Sprachrohr für die afro-amerikanische Bevölkerung eine äußerst wichtige Rolle eingenommen hat, droht die Situation auf den Straßen zu eskalieren. Nero, dem ein *Squid-Tape* der Ermordung des Musikers zugespielt worden ist, gelingt es jedoch mit Hilfe einer Freundin den Mord aufzuklären und die Aufnahme dem Polizeivorsitzenden von Los Angeles zu übergeben, der als aufrechter Beamter den drohenden Bürgerkrieg in letzter Minute abzuwenden vermag.

Kathryn Bigelows Film zeigt eine Gesellschaft, die kurz vor Ende des Jahrtausends überfordert scheint mit ihrem gegenwärtigen Zustand, mit dem Überangebot an Vergnügungsmöglichkeiten und gedankenfreiem Spaß einerseits und der Realität zwischen Rassismus, Gewalt und Kontrollverlust andererseits.

Die Regierung hat das Vertrauen und die Kontrolle über die Bürger längst verloren. Diese orientieren sich lieber an kulturellen und spirituellen Führungsfiguren wie dem Musiker Jeriko One und sehen in den aufmarschierenden Polizisten und Soldaten nur noch ein, in jedem Sinne, geeignetes Angriffsziel. Gleichzeitig finden auch staatliche Instanzen keine andere Lösung der Probleme mehr, als mit brutaler Waffengewalt gegen die eigene Bevölkerung vorzugehen.

Für die im Film dargestellte Verrohung und Gewaltbereitschaft von Behörden und Bevölkerung orientierte sich Kathryn Bigelow laut eigener Aussage am gegenwärtigen Zustand der USA: „Los Angeles ist eine Stadt, in der Gewalt, brutale Polizeiübergriffe und Rassismus zur Tagesordnung gehören, keiner traut dem anderen. Außerdem ist es ein Mikrokosmos, der die Situation im ganzen Land widerspiegelt.“⁷⁶ Laut der Regisseurin geht es in *STRANGE DAYS* „um Hoffnung, um das, was uns ins nächste Jahrtausend bringen wird.“⁷⁷

Interessant ist in Hinblick auf den Film auch, dass er von der zeitgenössischen Kritik als Revolution der Sehgewohnheiten und Ausblick auf kommende, noch intensivere Kinoerlebnisse gewertet wurde. So schreibt Tom Peuckert im Tagespiegel:

Strange Days bietet, vorausgesetzt man sieht den Film in einem technisch potenten Kino, einen Vorgeschmack auf die Leistungen der Ingenieure mit denen wir zukünftig zu rechnen haben. Die Zukunft ist das, was bereits begonnen hat. Schon sitzen wir, die Besucher aus dem alten Jahrtausend, als eine Art fleischlicher Appendix vor überbreiter Kulisse, angeschaltet, fiebrig zuckend im Rhythmus einer Spannungsdramaturgie. Lange nach dem Verlassen des Kinos sind noch Bewußtseinsirritationen zu spüren, wirkt die Bildwelt und ihr Rhythmus noch nach.⁷⁸

Damit stellt der Film selbst bereits einen Schritt zur Weiterentwicklung im Bereich des unmittelbaren Kinoerlebnisses, des direkten Eintauchens in die Bildwelt, bzw. der Ausdehnung des Geschehens auf der Leinwand auf den Raum des Rezipienten dar. Somit nähert sich der Film einer kompletten Immersion an, die innerhalb der Diegese mit der *Squid*-Technologie erreicht wird, sich dabei aber als Gefahr herausstellt.

⁷⁶ Matthes, Monika: Die Bilder der Polizeieinsätze in L.A. konnte ich nicht vergessen. Gespräch mit der amerikanischen Regisseurin Kathryn Bigelow. In: Neues Deutschland, 08. 02. 1996.

⁷⁷ Körte, Peter: Neujahr im Armageddon. Über die amerikanische Regisseurin Kathryn Bigelow und deren neuen Film *Strange Days*. In: Frankfurter Rundschau, 06. 02 1996.

⁷⁸ Peuckert, Tom: Die magische Maschine. *Strange Days*. Ein Film von Kathryn Bigelow über die Welt von morgen. In: Tagesspiegel, 05. 02. 1996.

3.6.2. GATTACA

Die amerikanische Produktion GATTACA von Andrew Niccol aus dem Jahr 1997 ist in „the not-too-distant future“⁷⁹ angesetzt. In dieser ist es zur Norm geworden, seine Kinder noch vor der Geburt genetisch perfektionieren zu lassen, wodurch sich eine neue Klassengesellschaft gebildet hat. Auf der einen Seite die genmanipulierten Menschen, optisch, geistig und gesundheitlich nahezu perfekt, auf der anderen Seite die gewöhnlichen Menschen, die ohne wissenschaftliche Eingriffe auf ganz natürliche Weise gezeugt und geboren worden sind.

Der Traum des auf natürlichem Weg geborenen Vincent ist es, ins All zu fliegen. Dies scheint jedoch nicht verwirklicht werden zu können. Denn die dafür verantwortliche Stelle namens Gattaca betreibt zwar nur inoffiziell, aber doch überdeutlich, eine Einstellungspolitik, die sicherstellt, dass ausschließlich genetisch perfekte Menschen dort arbeiten. Über einen Mittelsmann lernt Vincent jedoch Jerome kennen, einen Menschen „erster Klasse“ und ehemaligen Leistungsschwimmer, der seit einem Unfall im Rollstuhl sitzt. Durch ein ausgeklügeltes System gelingt es Vincent mit Hilfe von Jeromes DNS (ein kleines Beutelchen mit dessen Blut, das sich Vincent auf seinen eigenen Daumen klebt, Schuppen die er auf seinem Arbeitsplatz verteilt etc.), dessen Identität anzunehmen und bei Gattaca glaubhaft zu vertreten. Selbst die regelmäßigen Blut- und Urintests, die das Unternehmen seinen Mitarbeitern aufzwingt, um sicher zu gehen, dass sich wirklich kein *in-valid* unter ihnen befindet, kann er damit täuschen und letztendlich doch seinen Flug ins All antreten.

Auch wenn die Welt von GATTACA, dank der attraktiven Menschen und des ästhetischen 50er- Jahre Designs, auf den ersten Blick sehr schön aussieht, stellt sich die Realität doch schnell als erschreckend heraus. Denn „die Dystopie GATTACA reflektiert ihr Horrorszenario diffamierender Körperpolitik“⁸⁰ durch den Umgang, den der „Normal-Sterbliche“ Vincent aufgrund seines angeborenen Herzfehlers auf dem Arbeitsmarkt erfahren muss. Er wird durch eine gesundheitliche Schwäche zum Menschen zweiter Klasse. Schon allein die Tatsache, dass er eine Brille tragen muss, zeichnet ihn sofort als minderwertig aus.

⁷⁹ Gattaca. Regie: Andrew Niccol. Drehbuch: Andrew Niccol. USA: Columbia Pictures, 1997. Fassung: Kauf-DVD, Deluxe Edition. Sony Pictures Home Entertainment Deutschland GmbH, 2008. 102'. 0:04:14.

⁸⁰ Stiglegger, Marcus: Gattaca. In: Filmgenres Science Fiction. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 506.

Als einer der letzten Menschen, die noch auf dem alten Weg entstanden sind, kann Vincent diese Welt jedoch mit anderen Augen sehen als die perfekten Menschen, die im Konzern Gattaca, mit den gleichen Kostümen und Farben uniformiert, in sterilen Großraumbüros ihrer Arbeit nachgehen und die ständig zu erbringenden Identitätsnachweise nicht hinterfragen.

Volker Marquardt schrieb dazu im Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt:

Dass die Zukunft aus *Gattaca* eine nicht allzu ferne sein kann, dürfte spätestens seit Dolly, dem ersten geklonten Schaf klar sein. Denn trotz aller berechtigten Bedenken sind Genmanipulationen seither zur ökonomischen Realität geworden. Aber auch die im Film gezeigten Überwachungsmethoden per Genmaterial knüpfen umstandslos an die gerade im Bundestag beendete Diskussion um die DNA-Datei für Straftäter an.⁸¹

Der „perfekte“ Jerome, dessen Identität es bedarf, damit Vincent überhaupt eine Chance bekommt, bringt sich am Ende des Films um. Obwohl er genetisch darauf ausgelegt war, im Leben alles mit absolutem Erfolg zu bestehen, ist ihm das nicht gelungen. Ein Umstand, den er nicht verkraften kann. Vincent gelingt die Verwirklichung seines Traumes andererseits, obwohl ihm sein genetischer Code dies eigentlich unmöglich hätte machen sollen.

GATTACA positioniert sich somit auf Seiten einer anti-eugenischen Fortschrittskritik, die aktuelle Gen-Forschungen in Frage stellt.

⁸¹ Marquardt, Volker: Die kühle, neue Welt. Zukunftsvision im Stil der fünfziger Jahre: Gattaca von Andrew Niccol. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 10. 07. 1998.

4. Der dystopische Film seit dem Jahr 2001

4.1. Überblick

In den vergangenen Kapiteln wurde ein Überblick über den dystopischen Film des 20. Jahrhunderts gegeben. Jetzt möchte ich mich auf die Jahre 2000 bis 2010 konzentrieren. Es wird nun verdeutlicht, inwieweit das aktuelle soziopolitische Geschehen Einfluss auf Story und Produktion dystopischer Filme hat.

Das Ereignis, das in dieser Hinsicht in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts den größten Einfluss auf das Genre hatte, sind die Terroranschläge des 11. Septembers 2001 in den USA und ihre innenpolitischen Folgen.

Mehrere dystopische Filme sind als Auswirkung auf die veränderte innen- wie außenpolitische Lage entstanden und wurden von den verschärften Kontroll- und Überwachungsmaßnahmen in den USA unmittelbar motiviert. Sie setzen sich mit der Frage auseinander, ob die persönliche Freiheit des Individuums überhaupt mit einer staatlich kontrollierten Sicherheit für die Allgemeinbevölkerung vereinbar ist. Gleichzeitig führte der immer rapidere technische Fortschritt zu einer Beschäftigung mit der Gegenüberstellung von Ethik und Wissenschaft. Vor allem die Rolle, die technischer und wissenschaftlicher Fortschritt auf das gesellschaftliche und persönliche Leben ausübt und die Verantwortung, Probleme und neue Fragestellungen, die dieser mit sich bringt, werden behandelt. Dies geschieht gerade unter dem Aspekt des in den USA in Gang gesetzten Überwachungsapparates und dabei im Hinblick auf den Machtmissbrauch staatlicher Instanzen.

In vielerlei Hinsicht fällt dabei nicht nur erneut auf, wie sehr die dystopischen Inhalte der Filme Erweiterungen aktueller Geschehnisse sind, sondern vor allem, in welchem Umfang sich negative Zukunftsbilder früherer dystopischer Filme mittlerweile verwirklicht zu haben scheinen.

Legt man ein Augenmerk auf die soziokulturelle Entwicklung technischer Evolution, wird deutlich, dass sich immer größere Abhängigkeitsverhältnisse herauszubilden scheinen. Die Annehmlichkeiten moderner Technologie führen zu einer intensivierten Nutzung von technischen Erfindungen und einem gesteigerten Konsumverhalten. Die „Diktatur allmächtiger Technologie“, wie von Hahn und Jansen als ein Hauptthema angeführt, lässt sich in diesem Jahrzehnt nicht mehr finden. Es kommt nicht (mehr), wie z.B. in THE MATRIX oder ALPHAVILLE zu einer totalen Kontrolle durch Maschinen oder

Computer. Das Verhalten der Konsumenten jedoch lässt drohende Abhängigkeiten und somit einen indirekten Kontrollverlust befürchten.

Im Folgenden habe ich daher eine Gliederung der dystopischen Filme der Jahre 2000 bis einschließlich 2009 vorgenommen und werde diese nur nach drei der bereits erwähnten Kategorien untersuchen — staatliche Unterdrückung des Individuums, die Welt nach der Katastrophe und die Pervertierung der Unterhaltungsformen durch Staat oder Industrie.

Im Anschluss werde ich mich der Analyse von CODE 46 (Michael Winterbottom; UK 2003) und CHILDREN OF MEN (Alfonso Cuarón, J/UK/USA 2006) widmen, da diese für die Untersuchung des dystopischen Films nach der Jahrtausendwende besonders lohnend sind.

4.1.1. Unterdrückung und Überwachung

Im Jahr 2002 entstanden zwei Filme, die sich mit staatlicher Überwachung und restriktiver Unterdrückung der Bürger beschäftigen.

In EQUILIBRIUM (Kurt Wimmer, USA 2002) lassen sich zahlreiche Verweise auf filmische Vorgänger entdecken. Die Geschichte handelt von einem faschistoiden Staat unter Führung des *fathers*, in dem die Bürger mittels einer geregelten Ausgabe emotionsunterdrückender Drogen ruhig gestellt werden. Da der Film zahlreiche Aspekte aufweist, die bereits ausführlich besprochen wurden, soll auf eine genauere Analyse verzichtet werden.

Im selben Jahr entstand MINORITY REPORT unter der Regie von Steven Spielberg. Der Film, der auf der gleichnamigen Kurzgeschichte von Philip K. Dick basiert, behandelt das schwierige Verhältnis von Sicherheit und Freiheit des Individuums.

Im Jahr 2054 ist es der Polizei der USA möglich, mit Hilfe von drei hellseherisch begabten Menschen (eine Folge von Drogenmissbrauch), Verbrechen vorzusehen, bevor sie eintreten. Die Polizei ist noch vor der zukünftigen Tat am Ort des Geschehens und nimmt den „Täter“ in Gewahrsam.

Die Diskrepanz, die sich aus diesem Sachverhalt ergibt, ist offensichtlich: Personen werden für Verbrechen verhaftet, die sie nicht begangen haben und anschließend in einem komatösen Zustand verwahrt. Ob sie diese überhaupt begehen würden, lässt sich nicht klären, da die Tat schon vor ihrem Eintritt verhindert wird. Es kommt also zu einer Verurteilung gegenwärtig unschuldiger Bürger, zur Wahrung der Sicherheit anderer.

Der Protagonist des Filmes, John Anderton, Leiter der für die Verbrechensbekämpfung zuständigen Behörde *pre-crime*, ist vom Nutzen und der Unfehlbarkeit dieses Systems überzeugt, bis er schließlich selbst als Mörder deklariert wird. Bei dem Versuch seine Unschuld zu beweisen und eine Erklärung für die, in seinen Augen unmöglichen, Vorhersagen zu finden, stößt er auf den sogenannten Minority Report. Dieser besagt, dass es bei vielen Deutungen der drei Hellseher oft nicht zu übereinstimmenden Aussagen gekommen ist und es stets auch eine abweichende Zukunftsvision gegeben hat. Es wurden also zahlreiche Leute verhaftet, deren Schuld keinesfalls eindeutig war.

MINORITY REPORT entwirft das Bild einer Gesellschaft, in der jeder Bürger gezwungen wird, für die Sicherheit des Staates und die Sicherheit der Mitbürger jegliche Privatsphäre aufzugeben. Die Bürger sind ständiger Überwachung durch die *pre-crime* Behörde ausgesetzt, die jede ihrer Handlungen verfolgt. Gleichzeitig wird ihnen ununterbrochen privatisierte Werbung präsentiert, die ihnen auf Schritt und Tritt vorgespielt wird, sobald die überall vorhandenen Kameras und Scanner die Augen der jeweiligen Person abgetastet haben.

Der Normalbürger scheint in dieser Welt nur noch als braver Konsument, Junkie oder potentieller Verbrecher zu existieren, und die Überwachung durch die Konsumgüterindustrie (natürlich über die Augen) ist in Spielbergs Zukunftsvision ebenso total wie durch den Staat. In einer (...) Szene fährt die Kamera über eine Reihe von Apartments hinweg, als blicke sie in ein Puppenhaus, beobachtet die Menschen bei ihren alltäglichen Verrichtungen, die nur kurz unterbrochen werden durch das Eindringen winziger spinnenhafter Überwachungsroboter, welche die Retina der Bewohner abscannen – eine Störung, die die Menschen so beiläufig hinnehmen, als hätten sie sich an die ständigen Verletzungen ihrer Intimsphäre schon lange gewöhnt.⁸²

Die ständige Überwachung der Bürger, vereint mit einem Verständnis von Rechtsstaatlichkeit, das schon fast an polizeiliche Willkür grenzt, sind die Themen, mit denen sich der Film dezidiert auseinandersetzt. Ein dreiviertel Jahr nach den Terroranschlägen des 11. September 2001 ins Kino gekommen, fand die Veröffentlichung des Filmes nur kurze Zeit nach dem Inkrafttreten einer Reihe neuer amerikanischer Gesetze und Vorschriften zur Terrorabwehr im Rahmen des *USA PATRIOT ACT* (2001) statt — inklusive extrem verschärfter Einreisekontrollen, präventiver Verhaftungen und Internierung von Terror-Verdächtigen. Hatte Spielberg als Vorbereitung auf die Dreharbeiten mit einer Expertengruppe versucht, ein möglichst

⁸² Mihn, Kai: Könnt ihr sehen? Steven Spielberg und sein kluger Genre-Film *Minority Report*. In: epd Film. H 10, Jg. 11 (2002). S. 26f..

adäquates Bild weiterentwickelter Technologien aus dem Jahr 2054 zu gestalten,⁸³ so hatte die soziopolitische Realität der USA bereits vor der Fertigstellung des Filmes 2002 in großen Schritten seinen düsteren Inhalt eingeholt.

V FOR VENDETTA (USA/UK/D 2005) von James McTeigue handelt vom maskierten Terroristen „V“, der in einem zukünftigen London versucht, die repressiven Methoden des Diktators Sutler aufzudecken und die Bevölkerung gegen den totalitären Staatsapparat aufzurütteln.

Im Jahr 2027 ist England scheinbar das einzige Land, das nicht von Zerstörung oder Epidemien betroffen ist. In London herrscht die faschistische *Norsefire* Partei, die die Bürger unterdrückt und Minderheiten verfolgt. Ein Mann, der sich schlicht „V“ nennt und mit einer Maske von Guy Fawkes, einem Verschwörer des *Gunpowder-Plot* von 1605 tarnt, will das Regime zu Fall bringen. Er selbst wurde einst von der Regierung gefangen genommen und in einem Sanatorium interniert, in dem grausame Versuche an den Gefangenen unternommen wurden, die zur Entstehung eines tödlichen Virus geführt haben. Dieses wurde von der Partei verbreitet, der Bevölkerung jedoch als bioterroristischer Angriff von außen dargestellt. Da *Norsefire* mit dem Gegenmittel für eine relativ schnelle Eindämmung des Virus sorgen konnte, kam es so zum Wahlerfolg der Partei und ihrer Machtübernahme in allen Instanzen.

McTeigues filmische Umsetzung des Comics von Alan Moore aus den 1980er Jahren nimmt einige wenige Änderungen vor und baut dadurch aktuelle politische Bezüge ein. Aus dem, ursprünglich an Margaret Thatcher angelehnten Diktator Adam Susan, wird jetzt Adam Sutler.⁸⁴ Die Inszenierung der Stadt London bekommt zusätzliche Deutungsebenen.

So geben zwar das Setting und die britischen Nebendarsteller (...) dem Film ein sehr spezifisches Kolorit, aber es ist auch anspielungsreich gesorgt, dass man in dem auf Terror- und Seuchenangst gestützten imperialen Londoner Regime des fiktiven Diktators Sutler (John Hurt in einer hübschen Umkehrung seines Auftritts [als Winston Smith] in 1984) das Washington George W. Bushs wiedererkennt.⁸⁵

⁸³ Vgl. James, Nick: An eye for an eye. In: Sight & Sound. H 8, Jg. 12 (2002), S.14.

⁸⁴ Vgl. Newman, Kim: V for Vendetta. In: Sight & Sound. H 5, Jg. 16 (2006). S. 80f.

⁸⁵ Horst, Sabine: V für Vendetta. In: epd Film. H 4, Jg. 23 (2006), S. 44.

Im Jahr 2006 kam es durch Richard Linklater in den USA erneut zur Verfilmung einer literarischen Vorlage von Philip K. Dick, die sich ebenfalls mit dem Thema der Überwachung der Bürger beschäftigt.

A SCANNER DARKLY spielt im Los Angeles der Zukunft, „seven years from now“.⁸⁶ 20 Prozent der Bevölkerung sind abhängig von *Substance D*, einer halluzinogenen Droge, die zu schwerer Paranoia führt. Um die Ausbreitung der Sucht aufzuhalten, hat die Polizei ein hochtechnisiertes Verfahren eingeleitet, mit dem sie in der Lage ist, die Bürger ununterbrochen zu überwachen.

Der Polizist Robert Arcter, zur Aufdeckung eines Drogenrings als Spitzel einer Gruppe Süchtiger zugeteilt, wird während seines Auftrags selbst abhängig und sieht sich zunehmendem Realitätsverlust ausgesetzt. Er wird schließlich in die Entzugsklinik *New-Path* eingewiesen, die, wie sich herausstellt, selbst hinter dem Anbau und der Zirkulation der Droge steckt.

A SCANNER DARKLY wurde mit dem Rotoskop-Verfahren hergestellt. Dabei wird der Film zunächst auf herkömmliche Weise gedreht, die Bilder werden später digital „übermalt“. In der *New York Times* heißt es dazu: „(...) Richard Linklaters animated adaptation of *A Scanner Darkly*, [is] a look at a future that looks an awful lot like today.“⁸⁷

Linklater selbst schrieb das Drehbuch kurz nach Inkrafttreten des *PATRIOT ACTS*.⁸⁸

Zu dieser Zeit fanden die grundlegenden Themen von Dicks Roman im Alltag der USA in weiten Ansätzen ihre Verwirklichung und wurden so zu einem der Hauptbeweggründe für die Verfilmung.⁸⁹ Nicht nur die im Film dargestellte flächendeckende Überwachung der Bürger entspricht den Tendenzen in der amerikanischen Innenpolitik seit dem 11. September 2001, auch die an Hysterie grenzende Angst in den USA vor Terror lässt sich in der im Film vorherrschenden Paranoia der Protagonisten wiedererkennen.

⁸⁶ *A Scanner Darkly*. Der dunkle Schirm. Regie: Richard Linklater. Drehbuch: Ders. nach einem Roman von Philip K. Dick. USA: Warner Independent Pictures 2006. Fassung: Kauf-DVD. Warner Brothers Home Entertainment, Deutschland, 2007. 96'. 0:0:53.

⁸⁷ Dargis, Manohla: *A Scanner Darkly*. Keanu Reeves undercover and flying high on a paranoid head trip. *New York Times* online, 07. 07. 2006. <http://movies.nytimes.com/2006/07/07/movies/07scan.html> (Zugriff 20. 03. 2010).

⁸⁸ Vgl: Ashlock; Jesse: What a scanner sees. Richard Linklater animates a Philip K. Dick Sci-Fi classic. In: *res Magazine*. H 1, Jg. 9 (2006). S. 43.

⁸⁹ Ebd. S. 45.

Im Audiokommentar zum Film äußern die Filmemacher die Meinung, dass es in den USA in absehbarer Zukunft für alle Bürger selbstverständlich werden wird, „vorsorglich“ verhaftet zu werden, wie es mit Terrorverdächtigen bereits geschieht.⁹⁰

Im gleichen Jahr wie *A SCANNER DARKLY* entstand auch *SOUTHLAND TALES* (D/USA/F), ebenfalls unter dem Eindruck der post 9/11–Politik der Regierung Bush. Der amerikanische Regisseur Richard Kelly sagt zu seinem Film: „(...) the movie is about the Second Coming actually happening due to an even bigger continuation of the Bush agenda.“⁹¹

Im Film, der sich an der Johannes-Offenbarung orientiert, haben nukleare Terroranschläge in Texas zum Dritten Weltkrieg und einer Verschärfung des *PATRIOT ACT* geführt. Die Organisation *USIdent* hat die Kontrolle über die gesamte Medienlandschaft der USA übernommen und dadurch die Macht im Staat. Ein junger Irakkriegs-Veteran führt durch die Geschichte, in der sich im Jahr 2008 Neo-Marxisten, Großindustrielle, Politiker und das Militär gegenseitig zu Fall bringen wollen.

4.1.2. (Über-)Leben und Sterben

Endzeitszenarien waren auch nach dem Jahrtausendwechsel weiterhin populär. Nicht nur in Form von actionorientierten Filmen wie *DOOMSDAY* (Neill Marshall, UK/USA/SA/D 2008), einem Mix aus *ESCAPE FROM NEW YORK* und *MAD MAX*, oder Low-Budget Produktionen wie *20 YEARS AFTER* (Jim Torres, USA 2008).

Im Folgenden möchte ich zwei Filme behandeln, die, anders als die meisten Dystopien, zwar auch in der Gegenwart spielen könnten, da das Produktionsdesign keinerlei Hinweise auf eine Handlungsverlagerung in die Zukunft gibt, inhaltlich aber dennoch in die Kategorie des dystopischen Endzeitszenarios fallen.

LE TEMPS DU LOUP von Michael Haneke (F/D/A 2003) und *BLINDNESS* von Fernando Mereilles (CDN/BR/J 2008) handeln beide von den unmittelbaren Folgen eines katastrophalen Ereignisses und den Konsequenzen, die dieses nach sich zieht. Obwohl oder gerade weil sich die Ursache für die Katastrophe nie genau klären lässt, sind diese Filme zum dystopischen Film zu zählen, da sie sich in erster Linie mit den soziopolitischen Folgen des Ereignisses auseinandersetzen. Die Katastrophe dient hier

⁹⁰ Audiokommentar. *A Scanner Darkly*. Kauf-DVD. Warner Brothers Home Entertainment Deutschland, 2007. 0:1:16.

⁹¹ Taublin, Amy: Things fall apart. In: *Sight & Sound*. H 1, Jg. 18 (2008), S. 32.

lediglich als McGuffin, der die Handlung auslöst und stellt nicht den zentralen Schwerpunkt der Filme dar.⁹²

In Michael Hanekes Film *LE TEMPS DU LOUP* kommt eine französische Familie an ihrem Ferienhaus an, nur um festzustellen, dass dieses bereits besetzt ist. Während der Fahrt hat sich, von den Protagonisten des Films unbemerkt, ein nie näher beschriebener Vorfall ereignet, der die gesamte gesellschaftliche Ordnung zum Zusammenbruch bringt und dessen ungeklärte Folgen ein Klima von Angst, Gewalt und Brutalität erzeugen. Der Familienvater wird, trotz seines Versuches, die Lage zu entschärfen, von den Eindringlingen erschossen. Die Mutter ist daraufhin gezwungen, mit ihren zwei Kindern durch die Landschaft zu ziehen und eine Unterkunft und Essen zu finden. Auf ihrer Suche gelangen sie zu anderen Flüchtlingen, aber auch in deren Gruppen herrschen Brutalität und Egoismus vor. Es kommt zu Aggressivität und Gewaltausbrüchen.

Am Ende des Films gelingt es der Familie, in einen vorbei fahrenden Zug zu steigen, auf den sie lange gewartet haben. Wo dieser sie hinbringen wird und ob die Lage dort besser ist, lässt der Film offen.

Michael Haneke selbst hat zu diesem Werk gesagt, die Terroranschläge des 11. Septembers 2001 seien für ihn der Anlass gewesen, das schon lange entstandene Drehbuch zu verfilmen. Er kommentiert den Film folgendermaßen:

„(...) Wir sehen dauernd die *Wolfzeit* im Fernsehen, aber sie ist immer weiter weg, in Afrika zum Beispiel. Sie ist zwar zeitlich in unserer Zeit, aber sie ist so weit entfernt, daß wir sicher sein können, daß Sie (sic!) nicht zu uns kommt und uns nichts passieren wird.“

Haneke ging es mit dem Film darum, dem Publikum vor Augen zu führen, wie es wäre, würde die sogenannte *Wolfzeit* auch in Europa anbrechen.⁹³

In *BLINDNESS*, basierend auf dem Roman *Ensaio sobre a Cegueira (Die Stadt der Blinden, 1995)* des portugiesischen Schriftstellers José Saramago, greift eine plötzliche und unerklärliche Blindheit epidemiehaft um sich. Da die Regierung sich nicht anders

⁹² Vgl. Navarro, José Antonio: Apocalypse Movie. In: *Dirigido por*. H 385, Jg. 37 (2009). S. 44.

⁹³ Assheuer, Thomas: *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*. Berlin: Alexander Verlag 2008. S. 60f.

Anmerkung der Autorin: Haneke selbst bezeichnet seinen Film im Interview als Katastrophenfilm, aus den oben genannten Gründen würde ich davon aber absehen, da die Katastrophe im Film weder gezeigt noch jemals benannt oder näher beschrieben wird.

zu helfen weiß, sperrt sie die ersten Betroffenen in ein ehemaliges Sanatorium und überlässt sie dort bald ihrem Schicksal. Während die Blindheit außerhalb des Sanatoriums weiter grassiert und bald sämtliche Instanzen zum Erliegen gebracht hat, kommt es im Inneren der Anstalt zu Gewaltausbrüchen, Erpressungen und Vergewaltigungen. Als den Erkrankten schließlich die Flucht gelingt, finden sie auf den Straßen der namenlos bleibenden Großstadt Zerstörung, Chaos und Gewalt vor.

Der Regisseur des Filmes, Fernando Mereilles, schreibt über seine Motivation:

In unserer Gesellschaft zerbrechen die Grenzen von dem, was wir als zivilisiert betrachten zunehmend, aber es scheint, als würde das niemand bemerken. Die Barbarei hat sich schon eingerichtet und niemand sieht es oder wir wollen es nicht sehen.⁹⁴

Mit *I AM LEGEND* (Francis Lawrence, USA 2007) kam es nach *THE LAST MAN ON EARTH* und *THE OMEGA MAN* zur dritten Verfilmung des Buches *I am Legend* von Richard Matheson. Bei der ersten Verfilmung des Romans handelt es sich um einen Gruselfilm, der sich bei Versatzstücken des klassischen Horrorfilms bedient und die Hauptfigur mit Kreuzen und Knoblauch gegen Vampire vorgehen lässt. Die beiden folgenden Verfilmungen versuchen andererseits, die Geschichte glaubwürdiger in die Gegenwart zu versetzen.

In *I AM LEGEND* von 2007 gibt es wie in den beiden Vorgängern ebenfalls nur einen einzigen Überlebenden in ganz New York, der sich gegen mutierte Wesen verteidigen muss. Der Tod von Millionen Menschen und die Verwandlung zahlreicher übriger, ist in dieser Version aber nicht wie in *THE OMEGA MAN* als Folge biologischer Waffenführung eingetreten, sondern durch die flächendeckende Einführung eines Medikamentes gegen Krebs, das sich im Nachhinein als virulent und tödlich erwiesen hat.

Interessant an der Neuverfilmung des Stoffes ist vor allem der Unterschied zum Film von 1971. In *THE OMEGA MAN* wird die Hauptfigur Robert Neville von Charlton Heston gespielt, Held etlicher (dystopischer) Filme wie *SOYLENT GREEN* oder *PLANET OF THE APES* und Inbegriff des traditionellen, männlich heterosexuellen, weißen Amerikaners.⁹⁵ Ihm stehen im Film die infizierten Angreifer gegenüber, deren Erkrankung sich dadurch äußert, dass sich Haut und Haar, ähnlich wie bei einem Albino, weiß verfärben. Dies

⁹⁴ Eigene Übersetzung aus dem Spanischen. Mereilles, Fernando: *Diario de Rodaje de A ciegas*. Madrid: ocho y medio 2009, S. 48.

⁹⁵ Vgl. Kachel, Jörg C.: *Im Jahr 2022... die überleben wollen*. In: Hg. Thomas Koebner. *Filmgenres Science Fiction*. Stuttgart: Reclam 2003. S. 262.

trifft auch auf Afro-Amerikaner zu, so dass in *THE OMEGA MAN* zunächst nur noch „weiße“ Menschen existieren. Als Neville schließlich doch noch auf weitere Überlebende trifft, befinden sich auch Afro-Amerikaner unter ihnen. Diese sterben aber bald oder infizieren sich ebenfalls.

Der Film endet damit, dass Neville sich opfert, damit die restlichen Überlebenden aus seinem Blut ein Anti-Serum gewinnen können und der Fortbestand der Menschheit gesichert ist.

Ryan Baker schreibt dazu: „Even in the ravaged post-apocalyptic earth, racism is the chief impetus for action, a volatile urge to preserve the society from genetic and cultural inferiors.“⁹⁶

Im Gegensatz zu den rassistischen Untertönen von *THE OMEGA MAN* wird Neville im Film von 2007 nun vom Afro-Amerikaner Will Smith gespielt. Dieser trifft in der Diegese nicht mehr auf eine Gruppe von überlebenden Nordamerikanern, sondern auf Anna, eine Brasilianerin, die zusammen mit einem kleinen Jungen unterwegs ist. Anna ist mit einem der letzten Rettungsschiffe des Roten Kreuzes aus São Paulo entkommen und nun in den USA auf der Suche nach Hilfe.

Beide Filme enden mit einem pro-christlich konnotierten Ausgang der Geschichte. Hestons Neville stirbt, nachdem er sich für die übrige Menschheit geopfert hat, mit ausgestreckten Armen an einen Brunnen gelehnt — die Assoziation zu Jesus am Kreuz ist unvermeidlich.

In *I AM LEGEND* können sich Anna und das Kind zu einer Kleinstadt retten, die große Ähnlichkeit mit den puritanischen Siedlungen der amerikanischen Pilgerväter aufweist und den Namen „Bethel“ (Haus Gottes) trägt. Auch „die Gründung einer neuen, multiethnischen Menschheit“⁹⁷ kommt in beiden Filmen nicht zustande.

Dennoch stehen sich in den 36 Jahren, die zwischen der Entstehungszeit beider Filme vergangen sind, jetzt nicht mehr weiße Amerikaner und Afro-Amerikaner als zwei verschiedene Gruppierungen gegenüber. Durch die Wahl des Hauptdarstellers scheinen diese vielmehr gleichwertig. Stattdessen sieht sich dieser Nordamerikaner in *I AM*

⁹⁶ Baker, Ryan: Conclusion of all our yesterdays. The Jungian Text of The Omega Man. In: Science Fiction America. Essays on Science Fiction Cinema. Hg. David J. Hogan. Jefferson: McFarland 2006. S: 196.

⁹⁷ Borcholte, Andreas: Schäferhund-Stündchen mit Will Smith. Spiegel online, 08. 01. 2008. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,527284,00.html> (Zugriff 18. 03. 2009).

LEGEND nun mit einer Lateinamerikanerin konfrontiert, die den langen Weg von Süd- nach Nordamerika gekommen ist und sich dort Rettung erhofft.

4.1.3. Spiel und Konsum

Im Jahr 2001 entstand unter der Regie von Stephen Spielberg eine Adaption der Kurzgeschichte *Supertoys last all summer long* (1969) von Brian Aldiss unter dem Titel A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE.

Der Film handelt von einer Familie, deren Sohn im Koma liegt und die sich daher einen menschengleichen Roboterjungen nach Hause holt. Als der echte Sohn erwacht und das Zusammenleben mit seinem „Bruder“ nicht mehr funktioniert, wird David, der Roboter, von seiner „Mutter“ im Wald ausgesetzt. „What he finds outside his insular, up-scale home is a Malthusian nightmare – vulgar, savage, and terrfying. The denizens of this garish dystopia frantically distract themselves from incipient global catastrophe with violent spectacles and sickly packaged sex.“⁹⁸

„Die Pervertierung der Unterhaltungsformen“, wie sie bei Hahn und Jansen genannt wird, geht hier so weit, dass ein wenn auch mechanisches Wesen, das denkt und fühlt wie ein kleiner Junge, zur Unterhaltung seiner Eltern erst seelisch an sie gebunden und dann von ihnen nachts allein im Wald verstoßen wird.

Der Wert künstlich erzeugten Lebens wird auch in *THE ISLAND* (Michael Bay, USA 2004) thematisiert. Hier leben die Menschen in einer von der Außenwelt isolierten Stadt und müssen herausfinden, dass sie alle Klone sind. Sie dienen lediglich als Ersatzteillager für die Menschen, die sie in Auftrag gegeben haben. Der Film konzentriert sich jedoch mehr auf eine spektakuläre Action-Dramaturgie als auf ethische Fragen und lohnt sich daher nicht für eine nähergehende Untersuchung.

I, ROBOT (Alex Proyas, USA/D 2004) ist der einzige Film, in dem es noch beinahe zu einer Machtübernahme eines Computers kommt.

Die Menschen im Chicago des Jahres 2035 haben sich mittlerweile daran gewöhnt, dass Roboter in sämtlichen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens agieren, meist zur Erledigung unangenehmer Arbeiten oder als Dienstpersonal. Der Alltag wird komplett technisch geregelt, selbst Büchereien gibt es nicht mehr, da man sämtliche Informationen nur mehr aus dem Internet bezieht. Als der Zentralcomputer, an den die

⁹⁸ Kreider, Tim: A.I. Artificial Intelligence. In: *Film Quarterly* H1, Jg. 56 (2002/03). S. 35.

Roboter gekoppelt sind, plant, die Menschheit zu unterwerfen, richten sich diese gegen die Bevölkerung und es gelingt nur knapp, sie wieder unter Kontrolle zu bringen.

Regisseur Proyas spricht im Audiokommentar des Filmes davon, wie dargestellt werden sollte, wie leicht die bedrohlichen Seiten technischen Fortschritts in Vergessenheit geraten können: „It’s a functioning future. Things seem to work well. We are saying: Technology works and we can trust technology and it’s part of their lives. And then, for that to unravel through the story: To see that there is another flipside to that situation.“⁹⁹

SURROGATES (Jonathan Mostow, USA) und GAMER (Mark Neveldine/ Bryan Taylor, USA) aus dem Jahr 2009 setzen sich beide mit der Radikalisierung von Spielwelten auseinander.

In SURROGATES verlassen die Menschen ihre Häuser nicht mehr, da an ihrer Stelle exakte elektronische Replikate unterwegs sind, mit denen sie verbunden sind und die sie von zu Hause aus steuern. Jeder Mensch kann seinen Surrogate optisch nach eigenem Wunsch gestalten und durch diesen all das ausleben, was ihm selbst körperlich nicht möglich wäre, oder er sich nicht traut. So kommt es, dass sich auf den Straßen New Yorks des Jahres 2054 ausschließlich makellose Surrogates befinden, während deren menschliche Steuerer zu Hause in ihren Sesseln ungepflegt und träge vor sich hin vegetieren.

In GAMER werden Sträflinge gezwungen, als lebendige Spielfiguren in einem realen *third-person shooter* „Spiel“ mit tödlichem Ausgang zu kämpfen. Sie sind über manipulierte Gehirnzellen mit einem *gamer* verbunden, der sie von zu Hause aus steuert. Gleichzeitig verdienen sich Normalbürger in einer fortgeschrittenen Art des Online-Spiels *Second Life* ihren Lebensunterhalt, wo sie als Spielfiguren die Perversitäten ihrer Gamer ausführen und ausleben müssen.

„Die kühlen Photoshop-Schönheiten in THE SURROGATES sind überzeugender, schöner und damit gruseliger als ihre noch analogen Vorfahren aus BLADE RUNNER und A.I. KÜNSTLICHE INTELLIGENZ.“¹⁰⁰ Dies kann jedoch nicht nur durch die fortgeschrittene Technik computeranimierter Effekte begründet sein, sondern auch durch die Tatsache, dass es mittlerweile alltäglich ist, in soziale Netzwerke oder virtuelle Realitäten einen Stellvertreter seiner selbst zu entsenden.

⁹⁹ Audiokommentar. I, Robot. Regie: Alex Proyas. Drehbuch: Jeff Vintar, Akiva Goldsman nach einem Roman von Isaac Asimov. USA: Warner Independent Pictures 2006. Fassung: Special Edition Kauf-DVD. 20th Century Fox Home Entertainment, Deutschland, 2006. 110’. 0:06:06.

¹⁰⁰ Buttgereit, Jörg: Surrogates- mein zweites Ich. In: epd Film. H 1, Jg. 27 (2010). S. 46.

Die Komödie *IDIOCRACY* (Mike Judge, USA 2006) konzentriert sich auf satirische Weise auf einen konsumkritischen Aspekt.

Ein niederer Militärangestellter wird durch ein Experiment 500 Jahre in die Zukunft versetzt und kommt im Jahr 2505 wieder zu sich. Die USA, in denen er erwacht, stehen jetzt unter Regierung des „AOL Time Warner Taco Bell US Government“.¹⁰¹ Das Land ist nicht nur vollkommen unter der Kontrolle von Großkonzernen wie Costco oder Gatorade, die Bevölkerung ist auch völlig verblödet und gibt sich ausschließlich Fast Food und stupiden Fernsehformaten hin.

Der Protagonist von *IDIOCRACY* wacht nach Jahrhunderten aus seinem Tiefschlaf wieder auf, weil der Container, in dem er sich befindet, durch den Einsturz eines riesigen Müllberges geöffnet wird. Hier weist die Komödie Parallelen zu dem computeranimierten Film *WALL-E* (Andrew Stanton, USA 2008) auf.

In *WALL-E* ist der titelgebende Roboter das letzte Wesen in den USA und seit Jahrhunderten damit beschäftigt, das mit Müll völlig überzogene Land aufzuräumen. Die Menschen leben mittlerweile in einem riesigen Raumschiff und können sich an den Planeten Erde nicht mehr erinnern. Auf ihrem Raumschiff geben sie sich genauso dem Müßiggang hin, wie ihre konsumorientierten Landsmänner in *IDIOCRACY*.

Sie bewegen sich in fahrbaren Liegestühlen, schlürfen Kaloriendrinks und sind so fett, dass sie aus eigener Kraft nicht mehr gehen können. Ergeben lauschen sie den Botschaften der Fernsehschirme, versammeln sich zu ausgedehntem Massen-Nichtstun und folgen willenlos den Anordnungen der Maschinen, die offensichtlich längst die Macht über die Menschen übernommen haben, auch wenn sie sich als ihre Diener darstellen.¹⁰²

Interessant ist in beiden Fällen vor allem das Zielpublikum des Films. *IDIOCRACY* scheint sich mit seinem inflationären Gebrauch von Kraftausdrücken direkt an das Publikum zu richten, das es für die kommende Verblödung seines Landes verantwortlich macht. *WALL-E* hingegen ist der erste auf junge Zuschauer ausgerichtete Film, der explizit dystopische Themen zum Inhalt hat. Nach George Seeßlen ist er „der Kinderfilm, der auf die Bush-Ära, auf die Immobilien- und Finanzkrise, auf die Ängste sozialen Umbaus auch hierzulande folgt (...).“¹⁰³

¹⁰¹ *Idiocracy*. Regie: Mike Judge. Drehbuch: Mike Judge. USA: 20th Century Fox 2006. Fassung: Kauf-DVD. 20th Century Fox Entertainment Deutschland, 2007. 80'. 0:23:17.

¹⁰² Seeßlen, Georg: *Wall-E*, der Letzte räumt die Erde auf. In: *epd Film*. H 9, Jg. 25 (2008). S. 33.

¹⁰³ ebd.

4.2. CODE 46

CODE 46 ist im Jahr 2003 unter der Regie von Michael Winterbottom entstanden. Der Film ist eine britische Produktion und wurde in London, Shanghai, Hong Kong, Dubai und Rajasthan gedreht.

Im Folgenden möchte ich nun zunächst kurz den Inhalt des Filmes erläutern und diesen im Anschluss auf bestimmte Aspekte hin untersuchen, durch welche sich das soziopolitische Bild der im Film dargestellten geopolitischen Lage konstituiert.

In der nahen Zukunft ist die Welt aufgeteilt in verschiedene interkontinentale industrialisierte Zonen. Diese grenzen sich vom Umland, genannt *al fuera*, ab, wo das Leben aufgrund der starken Sonneneinstrahlung äußerst hart geworden ist. Das Reisen zwischen den Industriezonen und Einlass in diese ist nur noch mit streng reglementierten Visa möglich.

Der amerikanische Ermittler William Geld fliegt von Seattle nach Shanghai, um dort der Ausgabe gefälschter Reisevisa nachzugehen. Er erhält dafür 24 Stunden *cover*, einen zeitlich begrenzten Reiseschutz als Aufenthaltsgenehmigung für den asiatischen Raum. Infiziert mit einem *empathy-virus*, das ihn besonders einfühlsam für die Gedanken seines Gegenübers macht, findet er schnell heraus, dass die Angestellte Maria Gonzales für den Betrug verantwortlich ist. Statt sie zu denunzieren verliebt sich William jedoch in sie und beide verbringen die Nacht zusammen, bevor William nach Seattle zurückkehren muss. Da weiterhin gefälschte Papiere in Umlauf sind, wird William wenige Zeit später wieder nach Shanghai geschickt. Dort entdeckt er, dass an Maria eine Abtreibung vorgenommen wurde und ihr Gedächtnis aufgrund eines Verstoßes gegen den Code 46 gelöscht worden ist. Dieser besagt, dass jede Verbindung von Menschen mit einem 25 Prozent, 50 Prozent oder 100 Prozent gleichen Gensatz verboten ist und Schwangerschaften aus solchen Verbindungen sofort abgebrochen werden müssen. Da William und Maria beide in vitro gezeugt wurden, ist dies möglich, gleichzeitig macht es eine Beziehung der beiden aber strafbar.

William und Maria fliehen daraufhin gemeinsam, werden aber nach einem Unfall von den Behörden aufgegriffen. Williams Vergehen wird vor einem Tribunal als Nebenwirkung des *empathy-virus* entschuldigt, sein Gedächtnis an Maria und den Vorfall gelöscht und er somit begnadigt. Maria jedoch wird das Aufenthaltsrecht für Shanghai entzogen und sie wird nach *al fuera* geschickt, wo sie unter den lebenswidrigen Umständen und mit der Erinnerung an William leben muss.

4.2.1. Staat und Gesellschaft

Eine direkt verantwortliche Regierung scheint es in CODE 46 nicht mehr zu geben. Ebenso wenig wie eigentliche Länder. Die Grenzen, die in der Welt von CODE 46 nur noch mit bestimmten Papieren überschritten werden können, sind direkt um die großen Städte gezogen und bestehen nicht mehr zwischen einzelnen Staaten.

Um diese zu überschreiten braucht der Reisende ein *papel*, mit dem er die zeitlich begrenzte Aufenthaltsgenehmigung für ein bestimmtes Reiseziel erhält. Geschieht dies nicht, ist die Einreise in die jeweilige Zone nicht möglich.

Die einzige Form von Regierung, die den Transfer zwischen den Städten zu regeln scheint, sind die Konzerne, die sich um die restriktive Vergabe der Visa kümmern.

Dies ist zum einen *Sphinx*, die Firma, die für die Herstellung der Reisepapiere verantwortlich und bei der Maria angestellt ist. Zum anderen handelt es sich dabei um Williams Arbeitgeber *Westerfields*, das Unternehmen, das Unregelmäßigkeiten bei *Sphinx* nachgeht.

Bei dieser totalen Kontrolle von Reisen und Transfer geht es in erster Linie um eine Art Reiseversicherung, *cover*, wie es im Film genannt wird. *Sphinx* übernimmt die Verantwortung für den Reisenden und dafür, dass es sich bei ihm um einen gesunden Menschen handelt, von dem keine Gefahr ausgeht. Die Unfehlbarkeit dieses Systems muss gewährleistet bleiben, denn, wie wiederholt zu hören ist: „The sphinx knows best!“.

Regisseur Winterbottom sagt dazu im Making Of des Filmes:

These days insurances are playing a bigger and bigger role and the whole development where it can be predicted whether or not you are likely to have a heart attack. How does that affect your insurance? If you can't get insurance, can you therefore get a mortgage? If you can't get a mortgage, can you buy a house? If you can't buy a house... and so on and so on. These things (...) are general issues.¹⁰⁴

Maria hat als Kind bereits zehn Jahre lang *al fuera*, also außerhalb der Industriezonen leben müssen, nachdem ihrem Vater finanzielle Unregelmäßigkeiten vorgeworfen und der Familie das *cover* entzogen worden ist. Als sie mit William zum Freihafen Djebel Ali flieht, kennt sie daher bereits die Verhaltensweisen, die nötig sind, um in diesem Teil der Welt zu überleben. William, der sein Leben lang stets behütet und komfortabel innerhalb der Ersten Welt gelebt hat, kennt sich mit den Regeln, die hier herrschen,

¹⁰⁴ Code 46. Regie: Michael Winterbottom. Drehbuch: Frank Cottrell Boyce. UK: Revolution Films Productions 2003. Fassung: Kauf- DVD. Sunfilm Entertainment, 2005. 89'. Inside Code 46 (Making of). 0:03:08.

nicht aus. Dem Besitzer eines kleinen Hotels, in dem sie übernachten wollen, erklärt er, um keinen Verdacht zu erwecken, sie hätten *cover* für diese Zone. Der Mann antwortet ihm nur trocken: „Oh, no one has cover here. You can't buy cover for over here. Residents sleep at their own risk.“¹⁰⁵

Al fuera, in den sonnenverbrannten Landstrichen außerhalb der industrialisierten Welt hat niemand *cover*, da es für diese Zonen derartiger Reglementierungen nicht bedarf. Konzernen wie *Sphinx* oder *Westerfields* ist es gleichgültig, wer sich dort aufhält und wer sich dort aufhält, ist ihnen egal.

Da das Leben hart ist, versuchen die Menschen alles, um in die Städte zu gelangen. Auf dem Weg vom Flughafen sieht sich William am Grenzposten vor Shanghai mit einem Pulk von Bettlern konfrontiert, die ihm alle möglichen Dinge im Austausch für ein Einreisepapier bieten. Auf legalem Wege wird es diesen Menschen jedoch nie möglich sein, ihrem Leben am Existenzminimum zu entkommen.

Um herauszufinden, ob genetische Übereinstimmungen zwischen ihm und Maria bestehen, gibt William eine Genprobe von ihnen beiden in einer Apotheke ab. Ähnlich wie in *GATTACA* erfährt er sofort, ob der potentielle Partner seinem Gencode nach für ihn in Frage kommt oder nicht.

In *CODE 46* ist es aber nicht nur überall und schnell möglich, den Körper eines Menschen auf seinen endogenen Aufbau hin zu überprüfen, es herrscht auch eine ständige Überwachung der Personen selbst.

Anhand von simpelsten Daten kann William in seinem Büro auf einem Bildschirm alles über Maria erfahren. Über ihre Eltern und deren Herkunft, über das Migrationsverhalten der Familie, körperliche Merkmale und ebenso über angebliche strafbare Handlungen des Vaters. Auch Videomaterial vom Tod eines Naturforschers, für den Maria zuvor ein gefälschtes Visum besorgt hat, ist sofort abrufbar, was auf eine lückenlose Videoüberwachung schließen lässt. Die Tatsache, dass der Rezipient die Ereignisse in manchen Zwischenschnitten direkt über die Überwachungskamera des jeweiligen Gebäudes betrachtet,¹⁰⁶ ist ein weiteres Indiz dafür.

Eine zusätzliche Form der Kontrolle der Bürger ist der Fingerabdruck. Er dient als Universalschlüssel genauso wie zur ständigen Ortung der Menschen. Er ist als

¹⁰⁵ Code 46, 1:10:39.

¹⁰⁶ Code 46, 0:44:45.

Türöffner für die eigene Wohnung, Zugang zum Arbeitsbereich oder als Pass überall und jederzeit abzugeben.

Als William auf der Suche nach Maria ist, deren gemeinsames Kind wegen des Code 46-Verstoßes in einer Klinik abgetrieben werden muss, erfährt er wenig von ihren Umständen und auch das nur in Chiffren: „She has some body issues and was on a happyness-break“.¹⁰⁷

Die behördliche Verwendung von Euphemismen zur Verschleierung unangenehmer Vorfälle ist dabei jedoch bereits Bestandteil des Alltags geworden. William wundert sich zwar über diese Information, nicht jedoch über die Wortwahl.

„Der wahre Terror liegt darin, dass der globale Überwachungsstaat für die Durchsetzung seiner Regeln keine finsternen Ordnungsmächte mehr braucht, sondern das Leben mit der größten Selbstverständlichkeit seinen Gang zu gehen scheint.“¹⁰⁸

Der Abgrenzung der Städte nach außen hin steht aber gleichzeitig eine Multikulturalität entgegen, die sich vor allem in der Verschmelzung verschiedener Sprachen zu einem überall verständlichen Sprachhybrid aus Englisch, Spanisch, Französisch, Mandarin, Italienisch, Farsi und Arabisch ausdrückt. Auch wenn die Grundlage der Verständigung Englisch ist, grüßt man sich mit „salam“, „salut“, „ni hao“ oder dem baskischen „agur“, reist in „coche“ oder „par avion“, mit dem Koffer „a mano“, spricht von seinen Kindern als „chico“ oder „chica“, entschuldigt sich mit „lo siento“ und verabschiedet sich mit „khoda hafez“. Die großen Städte teilen sich nun diese Sprachkombination und setzen sich damit gegen die Außenwelt ab, in der durchaus noch die jeweiligen Landessprachen gesprochen werden.

Flüge werden von *Pan Worldwide Airways* abgewickelt und die Menschen innerhalb der Städte setzen sich aus allen ethnischen Gruppierungen zusammen.

Auch scheint es, als wären religiöse Grundsatzfragen nicht mehr Anlass für Diskussion oder Auseinandersetzungen. „I am a christian scientist“,¹⁰⁹ gibt eine indische Stewardess William wie selbstverständlich als ihre Religionszugehörigkeit an, was William auch keineswegs überrascht.

¹⁰⁷ Code 46, 0:42:36.

¹⁰⁸ Althen, Michael: Das böse Lächeln der Sphinx. Michael Winterbottoms faszinierender Science Fiction Film Code 46. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05. 03. 2005.

¹⁰⁹ Code 46, 1:00:55.

Die kulturelle Vermischung, die sich in der Sprache und der ethnischen Vielfalt der Menschen ausdrückt, hat jedoch keineswegs zu einer Vermischung sozialer Schichten oder einer Aufhebung des Klassen-Systems geführt. Stattdessen hat sich die Divergenz zwischen der Ersten, industrialisierten und technisch fortschrittlichen Welt und der Dritten verstärkt, gegen die sie sich abzuschotten versucht.

Dies wird durch die streng reglementierte Vergabe der *papeles* klar, die vor illegaler Einwanderung und unerwünschten Eindringlingen von außen schützen sollen. Aber auch Maßnahmen wie das Abspülen der Autos, die sich von *al fuera* in die Innenstadt begeben, sind Versuche, Bedrohungen durch Krankheit und dem Verlust der Kontrolle vorzubeugen.

Das Urteil über die Konsequenzen für William und Marias Vergehen verdeutlicht das Weltbild der herrschenden Klasse.

(...) William's memory of the affair is erased (a techno-mediated concomitant to the psychoanalytical concept of repression). He is parachuted back into his comfortable life as a white-collar worker 'Inside' the globally hegemonic company. By contrast, Maria is expelled from her lower rung on the class-striation ladder on the Inside of the metropole's checkpoints to the absolute pauperization in the environmentally despoiled 'Outside'. In the final shot of the film, she looks to be on the path to death from want and exposure to dangerous sunlight. In *Code 46*, violating the taboo that anchors society is more readily forgiven in the case of the white collar/white man than for the working-class woman with a Latin surname.¹¹⁰

Obwohl stets betont wird, dass die Gründe für die Verweigerung einer Reise- oder Aufenthaltsgenehmigung zum Schutz des Antragstellers dienen, ist offensichtlich, dass es nur um die Wahrung des soziokulturellen Gleichgewichts innerhalb der industrialisierten Zonen geht. Die Chance auf einen sozialen Aufstieg, auf Einlass in die Städte ist für die Menschen von außerhalb nahezu unmöglich, die gefälschten *papeles* sind daher begehrt. Ein Verlust des *covers* und die damit verbundene Entsendung nach *al fuera* aber ist umso leichter.

¹¹⁰ Goss, Brian Michael: *Global Auteurs. Politics in the films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom*. New York [u.a.]: Peter Lang 2009, S. 184.

4.2.2. Umwelt und Technik

Dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt, den die Verwaltung zur Kontrolle der Bürger und der Verhältnisse zu nutzen weiß, steht die ökologische Katastrophe gegenüber, mit der sich die Menschen konfrontiert sehen.

Die starke Sonneneinstrahlung hat das Alltagsleben innerhalb der Städte auf die Stunden der Nacht verschoben. Als William und Maria tagsüber unterwegs sind, bedecken sie sich mit Williams Mantel, um sich gegen die Strahlen zu schützen und laufen schnellstmöglich nach Hause.¹¹¹

Außerhalb der Stadt hat die Sonne die Erdoberfläche verbrannt und in eine riesige Wüstenlandschaft verwandelt. In der vertrockneten Gegend gibt es kein pflanzliches Leben mehr. Das Überleben für die Menschen ist dort äußerst hart.

Der Eingriff, der durch die Gen-Technik in das menschliche Leben möglich ist, hat nichts zum Überleben von Flora und Fauna beigetragen.

In der Welt außerhalb ist es für die Menschen nicht nur kaum möglich, *cover* im visatechnischen Sinn zu erhalten, sondern hier steht es auch ganz wörtlich für „Bedeckung“ oder „Schutz“. Sie müssen versuchen, sich mit etwas Schützendem zu bedecken, das die ungesunden Einflüsse dieser Umgebung von ihnen fern hält. Nahrung, ein Dach über dem Kopf oder ganz essentiell ein Schutz vor den schädlichen Einstrahlungen der Sonne sind hier vonnöten, denn das Leben *al fuera* ist hart. „It is not living, just existing.“¹¹²

In einer Welt, in der „everything is controlled scientifically“,¹¹³ ist für natürliche Geburten kein Platz mehr. Maria und William sind beide *in vitro* gezeugt worden, ihre Mutter entstammt einem Satz von 24 geklonten Föten. So begrenzt wie dieser Gen-Pool und damit letzten Endes auch Marias und Williams genetische Prägung ist, so beschnitten ist auch ihre persönliche Entscheidungsfreiheit.

Nach Drehbuchautor Frank Cottrell Boyce werden Eugenik und Genmanipulation entscheidend für das 21. Jahrhundert sein:

Genetics has become a kind of a new version of fate. And people now feel kind of passive about what they are like, what their characters are like. Whereas in the Middle Ages or even in Freudian times there is an idea that you can change through moral effort or through analysis or through whatever, genetics just means that you are kind of programmed to be what you are.¹¹⁴

¹¹¹ Code 46, 0:22:20.

¹¹² Code 46, 0:03:00.

¹¹³ Code 46, 0:23:35.

¹¹⁴ Code 46. Sunfilm Entertainment, 2005. Inside Code 46 (Making of). 0:15:31.

Die Gefahr, die davon ausgeht, besteht darin, dass die Möglichkeiten der Manipulation eines Menschen bereits vor seiner Geburt immer größer werden.

Der behördliche Eingriff in die Entwicklung und Entscheidungsfreiheit der Bürger geht in CODE 46 aber noch einen Schritt weiter. Nachdem Marias Kind abgetrieben worden ist und ihr Gedächtnis gelöscht, wird ihr von den Ärzten zusätzlich ein „Anti-Virus“ gegen William verabreicht, das es ihr unmöglich macht, diesem körperlich nahe zu sein. Obwohl sie Liebe für ihn empfindet, bereitet ihr seine Anwesenheit körperliche Schmerzen. Die technischen Möglichkeiten sind also bereits soweit fortgeschritten, dass die Regierung direkten Einfluss auf die Gefühlswelt der Bürger nehmen kann. Maria zwingt sich letztlich dazu, mit William zu schlafen, da sie ihre Liebe zu William trotz des Eingriffs an ihrem Körper ausdrücken möchte. Am nächsten Tag verrät sie aber dennoch zwanghaft ihren Aufenthaltsort an die Behörden.

William selbst wird vor seinem Auftrag in Shanghai ein *empathy-virus* verabreicht, das ihn besonders empfänglich für die Emotionen anderer macht und seine Intuition schärft. Es bleibt letztlich die Frage, inwieweit seine Gefühle für Maria nicht lediglich Teil des Virus' oder ihrer genetischen Verwandtschaft geschuldet sind.

4.2.3. Intertextuelle Verweise

In CODE 46 lassen sich Anleihen am antiken Ödipus-Stoff finden. Ein direkter Verweis ist der Name von Marias Arbeitgeber, dem Konzern *Sphinx*. Vor allem aber die Frage nach der persönlichen Entscheidungsfreiheit drückt sich in CODE 46 durch das Ödipus-Motiv aus. William verliebt sich in Maria, eine Frau, die genetisch zu 100 Prozent mit seiner Mutter übereinstimmt. Während Ödipus in der griechischen Mythologie trotz seiner Versuche der Vorhersage dieses Schicksals nicht entkommen kann, entscheidet sich William bewusst zur Flucht mit Maria, obwohl er von ihrer genetischen Veranlagung weiß. Dennoch bleibt auch sein Scheitern unausweichlich, da der an Maria verabreichte Virus sie zwingt, ihr Verhältnis und ihren Aufenthaltsort an die Behörden zu verraten.

Anschließend wird Williams Erinnerung an Maria und alles mit ihr Erlebte gelöscht und er kehrt zu seiner Familie zurück. William bleibt keine Wahlmöglichkeit über sein Schicksal, bzw. den Verlauf seines weiteren Lebens. Ohne seine Einwilligung wird sein Leben in die Bahnen gelenkt, die die Behörden für richtig halten.

4.2.4. Fazit

CODE 46 behandelt die totale Kontrolle der Menschen durch die Regeln einer globalisierten Welt, in der die regierenden Konzerne ein Gleichgewicht wahren wollen, das schon längst verloren ist. Der Austausch zwischen den kontinentalen Zonen ist streng reglementiert. Es dürfen weder unerwünschte Personen, noch andere störende Elemente eindringen, die die vorherrschende Ordnung gefährden könnten. So scheint es fast, als wäre der unbedingte Wunsch genau diese Ordnung zu wahren, der Antriebsmotor, der die interkontinentalen Beziehungen überhaupt erst am Laufen hält.

Gekennzeichnet ist dieser Prozess von seiner Exklusivität, da er dem Großteil der Menschheit den Zutritt verweigert. Reisen und Einreisen sind nun Angelegenheiten, die nur noch demjenigen vorbehalten sind, der auch nach absoluter Offenlegung sämtlicher persönlicher Details als ungefährlich gilt.

Die Angst vor einer Bedrohung durch ein von außen unerwünscht eindringendes Subjekt wird dabei jedoch nie tatsächlich begründet. Von der Sicherung ihrer Ressourcen abgesehen, hat die Erste Welt keinen grundsätzlichen Anlass für ein derart explizites Gefühl des Unbehagens.

Dennoch geht der Kontrollwunsch soweit, dass die Menschen innerhalb der gesicherten Zonen vollkommen dem ausgeliefert sind, was die Behörden als nötig erachten, um die soziale Ordnung zu wahren. Während die Partei des *big brother* in NINETEEN EIGHTY-FOUR noch auf Folter und Gehirnwäsche angewiesen war, um die Parteimitglieder auf die vorgegebene Linie zu zwingen, werden in CODE 46 unerwünschte Gedanken und Erinnerungen einfach komplett aus dem Gehirn der Menschen gelöscht.

Und ähnlich wie die *proles* in NINETEEN EIGHTY-FOUR aufgrund ihrer Unwichtigkeit von den Behörden missachtet wurden, sind auch die Menschen *al fuera* in CODE 46 sich selbst überlassen. Da sie zu arm und schwach sind, um sich gegen bestehende Verhältnisse aufzulehnen, sind sie ihrem Schicksal ausgesetzt, solange sie nicht zur Gefahr zu werden drohen.

Wie Godard 38 Jahre zuvor seine Motive für die Zukunftsstadt in ALPHAVILLE mitten zwischen den neu entstandenen Hochhäusern Paris` entdeckte, fanden die Dreharbeiten für CODE 46 *on location* statt. Doch nicht nur die futuristischen Bauten Shanghais dienten als Drehort, sondern auch die Armenviertel arabischer Länder. Diese sind nicht nur Teil des in der Zukunft angesiedelten Films, sondern auch der zeitgenössischen Wirklichkeit.

„Es gibt konkrete Bilder, wie diejenigen am Ende, in denen Maria um die Baracken am Rande der Wüste streift, denen es auf besonders drastische und realistische Weise gelingt, an heutige Flüchtlingscamps in Palästina oder Afghanistan zu erinnern.“¹¹⁵

Hier lässt sich direkt erkennen, inwieweit sich fiktive Zukunft und reale Gegenwart bereits überschneiden. Die im Film dargestellte Umweltkatastrophe musste nicht künstlich geschaffen werden, sondern wurde quasi dokumentarisch abgefilmt. Gleiches gilt für die Situation der Menschen, die im Film wie auch im wahren Leben nicht Teil der industrialisierten Welt sind.

4.3. CHILDREN OF MEN

CHILDREN OF MEN ist im Jahr 2006 unter der Regie des Mexikaners Alfonso Cuarón entstanden. Es handelt sich um eine japanisch-britisch-amerikanische Koproduktion. Der Film ist eine sehr freie Adaption des Romans *The Children of Men* der britischen Schriftstellerin P.D. James aus dem Jahr 1992.

Wie bereits bei CODE 46 möchte ich nun zunächst kurz den Inhalt des Filmes wiedergeben und diesen im Anschluss untersuchen. Darauf folgend werde ich einen Vergleich beider Filme in Hinsicht auf den Dystopie-Begriff vornehmen.

CHILDREN OF MEN spielt im Jahr 2027 in England. Da seit 18 Jahren aus ungeklärten Gründen kein Kind mehr geboren wurde, herrscht weltweites Chaos. Großbritannien ist zu einem faschistoiden Staat geworden. Theo Faron, ein desillusionierter Beamter, erträgt diese Lage mit stoischer Zynik. Seine einzige Freude sind die Treffen mit seinem väterlichen Freund Jasper, einem Alt-Hippie, der außerhalb Londons mit seiner kranken Frau in einem Haus mitten im Wald lebt. Eines Tages wird Theo nach vielen Jahren von seiner Ex-Frau Julian kontaktiert, Anführerin der Untergrundorganisation *fishes*. Wegen seiner regierungsnahen Verwandtschaft bittet Julian Theo schwer erhältliche Transitpapiere für eine junge illegale Einwanderin namens Kee zu besorgen. Als Julian kurz nach der Übergabe der Papiere von den *fishes* getötet wird, findet Theo heraus, dass Kee schwanger ist. Zusammen mit ihr und der Hebamme Miriam versucht er, ins Internierungslager Bexhill zu gelangen. Von dort wollen die drei das Schiff des mystischen *Human Projects* erreichen, einer Organisation, die angeblich den gerechten Wiederaufbau der Gesellschaft vorbereitet.

¹¹⁵ Eigene Übersetzung aus dem Spanischen. Noriega Sánchez, José Luis: Código 46. In: Hg. Equipo Reseña: Cine para leer. Enero-Junio 2005. S. 135.

4.3.1. Staat und Gesellschaft

Am 16. November 2027, der Tag, an dem der Film einsetzt, steht die Welt kurz vor dem totalen Zusammenbruch. Terror, Verzweiflung, Apathie und Hoffnungslosigkeit bestimmen den Alltag der Menschen in London, das nur noch darauf zu warten scheint, dass auch der letzte Mensch stirbt und alles ein Ende hat.

Dennoch ist Großbritannien, so will es zumindest die allgegenwärtige Propaganda, anscheinend der letzte Staat auf der Erde, der dem drohenden Untergang trotzt: „The World has collapsed; Only Britain soldiers on“,¹¹⁶ wird auf Bildschirmen überall in der Stadt verkündet. Die Bilder, die die Verhältnisse rund um den Globus zeigen, sind Bilder des Chaos, von Gewalt, Zerstörung und Tod.

Die Maßnahmen, die die britische Regierung gegen die verzweifelte Lage vornimmt, sind so brutal wie radikal: Mit voller Härte wird gegen illegale Einwanderer vorgegangen, Ausweiskontrollen sind ebenso allgegenwärtig wie Razzien und riesige Käfige, in die die gefangen genommenen Flüchtlinge gesperrt und anschließend in Lager abtransportiert werden.

Die Omnipräsenz derartiger Vorgänge lässt jedoch darauf schließen, dass die britische Insel ein zwar schrecklicher, aber tatsächlich letzter Zufluchtsort dieser Welt ist. Die überall dicht gedrängten Flüchtlinge scheinen aus allen Ländern zu kommen, mehrmals hört man Menschen unter ihnen auch deutsch sprechen.

Um die ungewollten Einwanderer wieder los zu werden, ist ihre Denunziation zur Bürgerpflicht geworden. Auch die Meldung verdächtiger Aktivitäten wird den Einwohnern Englands als unerlässliche Aufgabe wiederholt ins Gedächtnis gerufen.

Der Bevölkerung wird außerdem die Einnahme des frei verfügbaren Mittels Quietus nahe gelegt, ein Gift, das einen schmerzfreien Selbstmord ermöglicht.

Der volle Umfang staatlicher Gewaltausübung wird jedoch erst erkennbar, wenn Theo, Kee und Miriam im Internierungslager Bexhill ankommen. Sofort bei der Einfahrt wird der Bus mit den Flüchtlingen von bewaffneten Soldaten betreten, die die Insassen beschimpfen und beleidigen. Personen, die aus irgendwelchen Gründen noch stärker den Missmut der Aufseher erregen, werden wie Miriam sofort nach draußen gezerrt, geknebelt und zu Boden gedrückt. In langen Reihen sitzen und liegen völlig verängstigte Menschen vor und in Käfigen, die von den Soldaten beschimpft und

¹¹⁶ Children of Men. Regie: Alfonso Cuarón. Drehbuch: Ders. / Timothy J. Sexton nach einem Roman von P.D. James. J/UK/USA: Universal Pictures 2003. Fassung: Kauf- DVD, 2-Disc Special Edition. Universal Studios Home Entertainment Deutschland, 2007. 106'. 0:03:36.

bedroht werden. Die meisten sind gefesselt, viele haben Säcke über dem Kopf. Als der Bus weiterfährt, kommt er an Reihen zugedeckter Leichen vorbei.

Als im ghettoartigen Lager schließlich der Aufstand ausbricht, rückt das Militär mit Panzern an und eröffnet wahllos das Feuer. Angreifer werden genauso ohne Vorwarnung niedergeschossen wie unbewaffnete Menschen, die weiße Tücher vor sich her schwenkend ein Gebäude verlassen wollen. Als dies die Lage nicht wieder unter Kontrolle bringt, wird schließlich das gesamte Gelände aus der Luft mit Bomben vernichtet.

Noch bevor die ersten Bilder des Films zu sehen sind, erfährt man aus dem Mund von zwei Nachrichtensprechern bereits einiges über den Zustand der Welt im Jahre 2027.

Seattle wird seit 1000 Tagen belagert. Die muslimische Gemeinschaft fordert ein Ende der militärischen Besetzung von Moscheen. Diego Ricardo, der jüngste Mensch auf dem Planeten, wird im Alter von 18 Jahren von einem fanatischen Fan getötet. Die britische Gesetzesvorlage zur Inneren Sicherheit wird verabschiedet: Nach acht Jahren bleiben die britischen Grenzen geschlossen, die Deportation illegaler Einwanderer wird fortgeführt.

Die britische Bevölkerung flüchtet sich angesichts solcher Ereignisse in die Verehrung und Verklärung von Symbolfiguren wie „Baby Diego“, in religiösen Fanatismus oder gewalttätige Untergrundorganisationen wie die *fishes*. Das Vertrauen in die Regierung ist längst erloschen.

Als zur Diskussion kommt, was mit Kee und ihrem Baby geschehen soll, wird die Idee, sie den Behörden zu übergeben, gleich verworfen. Das erste Kind nach 18 Jahren, geboren ausgerechnet von einer illegalen Immigrantin, würde von der britischen Regierung keinesfalls mit offenen Armen empfangen werden. Die Flucht bleibt also unausweichlich.

Auch gibt es abweichende Aussagen über die innerhalb des Landes verübten Terroranschläge. Die Regierung behauptet, die *fishes* wären dafür verantwortlich, die *fishes* wiederum sagen, die Regierung selbst stecke dahinter, um die Angst im Land zu schüren.

Dass der Staat nicht erst seit der Zuspitzung der weltweiten Lage mit voller Härte durchgreift, um die ohnehin bröckelnde Kontrolle zu behalten, wird am Beispiel von Jaspers Frau deutlich. Die ehemalige Pressefotografin, die im Wachkoma im Rollstuhl sitzt und nicht mehr ansprechbar ist, ist nach Folter schwer traumatisiert. Ein

Zeitungsausschnitt an der Wand des Ehepaares titelt „MI 5 denies involvement in torture of Photojournalist“¹¹⁷ und scheint dabei nur das Gegenteil zu bestätigen.

Die Menschheit aus *CHILDREN OF MEN* scheint nicht nur durch das Ausbleiben von Schwangerschaften dem Untergang geweiht, sondern vor allem durch die eigene Reaktion auf diesen Umstand. Während die gesellschaftliche Ordnung um sie zerbricht, flüchten sich die Menschen in Apathie oder Radikalisierung, einen besonnenen Ausweg scheint niemand mehr für erachtenswert zu halten.

Theo, einst linksgerichteter Aktivist, hat jegliche politische Motivation längst verloren und widmet sich mittlerweile lieber Alkohol und dem Glücksspiel. Für die Begleitung Kees entscheidet er sich zunächst nur des Geldes wegen, keineswegs aber aus ideologischen oder gar zwischenmenschlichen Gründen.

Jasper, ein ehemaliger politischer Karrikaturist, lebt zurückgezogen mit seiner kranken Frau im Wald und hat sich darauf verlegt, Marihuana anzubauen.

Der britische Polizeistaat versucht sich komplett nach außen abzuschotten und geht dabei nicht nur radikal gegen die ins Land dringenden Flüchtlingsströme vor, sondern auch gegen die eigenen Landsleute. Das rigide Durchgreifen paramilitärischer Einheiten und die allgegenwärtigen Ausweiskontrollen, Durchsagen, Warnungen und Drohungen verhärten das soziopolitisch angespannte Klima und fördern das Erstarken terroristischer Gegenbewegungen. Diese, in Form der *fishes* offiziell für die Gleichberechtigung aller Einwanderer in Großbritannien kämpfend, haben dabei aber bereits ebenfalls alle Ideale verloren und sind genauso gewaltbereit wie der Staat, gegen den sie sich auflehnen wollen.

So wiederholen sich in diesem England des Jahres 2027 alle Schrecken der Menschheit und kulminieren ohne Aussicht auf eine Besserung der Lage.

Regisseur Alfonso Cuarón kommentiert dies im Interview:

Unsere politischen Führer gehen mit Einwanderung, Krieg und Terror nicht anders um, als man es vor Hunderten Jahren tat – ohne nach neuen Lösungen zu suchen. Aber auch radikale Bürgerbewegungen wie in *Children of Men* können die bestehende Gewalt eskalieren lassen. In meinem Film wollte ich keine der beiden Seiten verherrlichen. Meine einzige Hoffnung sind die kommenden Generationen.¹¹⁸

¹¹⁷Children of Men, 0:07:02.

¹¹⁸ Rothe, Marcus: Die Mama und der Moses. Interview mit Alfonso Cuarón. In: Süddeutsche Zeitung, 08. 11. 2006.

Die Menschen haben aus Frustration, Hoffnungslosigkeit und Wut heraus sämtliche ihrer Werte, die Natur und letztendlich auch sich selbst zerstört, statt aus vergangenen Fehlern zu lernen. Die letzte vage Hoffnung liegt jetzt nur noch auf dem gerüchtemwobenen *Human Project*, weil das aktuelle Projekt Menschheit schon gescheitert ist.

4.3.2. Umwelt und Technik

Der Grund für die Unfruchtbarkeit der Menschen bleibt den Protagonisten genauso verborgen wie dem Rezipienten. 18 Jahre vor Einsetzen der Handlung kam es weltweit auf einmal zu zahlreichen Fehlgeburten, aber zu keinen Schwangerschaften mehr.

So unfruchtbar wie die Frauen geworden sind, ist es auch die Natur. Außerhalb Londons gibt es nichts außer weiten Flächen grauer Wiesen, sprudelnder Abwässer und Bergen verkohlter Tiere, deren Brandschwaden sich mit den Abgasen großer Kraftwerke vermischen.

Theos und Julians einziger Sohn Dylan ist noch als Kind im Jahre 2008 an einer Grippe-Pandemie gestorben. Die (zerstörte) Umwelt ist ein Auslöser für das Ende der Menschen, ein Prozess, der schon viel früher schleichend begonnen hat.

Weiterentwickelte Technologien spielen in *CHILDREN OF MEN* nur in geringem Maße eine Rolle. Theos Neffe ist am Esstisch vollkommen vertieft in eine Art Computerspiel. Erst spät reagiert er, als sein Vater ihn laut auffordert, seine Pillen einzunehmen. Nur wenig unterscheidet ihn so von Jaspers katatonischer Frau.

Den Großteil des technischen Fortschritts machen die elektrischen Plakate und Banderolen aus, die in der ganzen Stadt auf Gebäuden und Bussen zu sehen sind. Auch dies ist durch den soziokulturellen Zusammenbruch bedingt.

Der Visual Effects Supervisor des Films, Frazer Churchill, erklärt dazu:

„We spent a lot of time trying to imagine how far advertisement technology might have advanced. It was not 30 years advancement; it was 15 years advancement and 15 years of neglect.“¹¹⁹

Auf den animierten Flächen verbreitet die staatliche Propaganda die Regeln und Vorgaben, die zur Kontrolle des Einwanderungsproblems führen sollen, aber auch zur Lösung des drohenden Aussterbens der Menschen: „Avoiding fertility tests is a crime“, heißt es da z. B. auf einer Anzeige.

¹¹⁹ Fordham, Joe: *The Human Project*. In: *Cinefex*. H 116, Jg. 17 (2007). S. 34.

4.3.3. Intertextuelle Verweise

Auf den religiös durchtränkten Inhalt der Story von CHILDREN OF MEN vollständig einzugehen, würde hier zu weit führen. Dennoch soll auf einige Bezüge zur Weihnachtsgeschichte hingewiesen werden, da diese nur allzu offensichtlich sind.

Kee offenbart Theo ihre Schwangerschaft in einer Scheune, Theos erste Reaktion – die gleiche wie alle folgenden – ist der geschockte Ausspruch: „Jesus Christ!“.¹²⁰

„Oh, Jesus“ sind auch Theos letzte Worte im Film, als er mit Kee über den Namen ihres Babys spricht.

Den beiden ist es gelungen, aus Bexhill zu entkommen und sie treiben nun mit Kees neugeborenem Mädchen in einem kleinen Boot auf dem Meer. Kurz darauf taucht in den letzten Einstellungen des Films die *Tomorrow* auf, das Schiff des *Human Projects*. Für Theo ist es da aber bereits zu spät, er verblutet unmittelbar davor an einer Schusswunde.

In den Namen lassen sich leicht Möglichkeiten einer christlich-konnotierten Auslegung der Geschichte finden. Theo bringt Kee/Key zur *Tomorrow*, die Gruppierung, die versucht das ungeborene Baby zu schützen, sind die *fishes*.

Obwohl der Film sonst nur in Grundzügen mit der Romanvorlage übereinstimmt, können die christlich-religiösen Anklänge als eine Gemeinsamkeit gesehen werden, unterscheiden sich aber dennoch in ihren Interpretationsmöglichkeiten. „While James’s religious subtext suggests poetic justice verging on divine judgement, the film highlights the more rational possibility that a warlike, technologically careless human race has simply run out of survival strategies.“¹²¹

Zum ironischen Bruch kommt es dann auch, als Theo nach dem Vater des Babys fragt. „I am a virgin!“¹²² antwortet ihm diese, nur um kurz darauf lachend hinzuzufügen, dass sie den Namen des Kindsvaters nur deswegen nicht nennen könne, da sie die Namen ihrer Liebhaber in der Regel nicht kenne.

¹²⁰ Children of Men, 0:35:00.

¹²¹ Romney, Jonathan: Green and pleasant land. In: Film Comment. H 1, Jg. 45 (2007) S. 34.

¹²² Children of Men, 0:49:06.

4.3.4. Fazit

In *CHILDREN OF MEN* lassen sich zahlreiche Bezüge auf reale Schreckenszustände der jüngeren Vergangenheit finden sowie Anspielungen auf Ereignisse, die sich ins kollektive Gedächtnis gebrannt haben.

Die verängstigten Flüchtlinge, die kurz vor der Deportation stehen, erinnern an Bilder aus der NS-Zeit. Was die Menschen in den Lagern erwarten wird, in die sie abtransportiert werden, ist den britischen Bürgern bekannt, ohne dass sie dagegen vorgehen.

In Jaspers Haus kann man Protestmaterial sehen, auf dem sich gegen einen Angriff auf den Irak ausgesprochen wird.¹²³

Als Theo Julian wiedertrifft, fragt er sie: „Were your parents in New York when it happened?“. Als sie bejaht und Theo ihr sein Erschrecken darüber ausdrückt, meint sie nur resignativ: „Well, this is the time we are living in now, isn't it?“¹²⁴

Cuarón zitiert ikonisch gewordene Krisenbilder unserer Abendnachrichten: brennende Rinderkadaver, Guantanamo-Käfige, wütende arabische Demonstranten, Häuserkämpfe wie im Irak. Am Eingang zum Flüchtlingslager Bexhill lässt sich im Hintergrund gar ein Zitat des berühmten Folterbildes aus Abu Ghraib ausmachen. Diese Hölle ist die unsere – verschoben in ein Paralleluniversum, das sich nur ein klein wenig schneller in dieselbe Richtung bewegt hat.¹²⁵

Verstärkt wird der Realitätsbezug für den Rezipienten noch dadurch, dass viele Informationen über die geopolitische Lage im Film über Fernsehnachrichten oder Zeitungen transportiert werden. Auch der generell semi-dokumentarische Stil des Films trägt zur intensivierten Immersion und Identifikation bei. Die Handkamera ist in zahlreichen Plansequenzen, die teilweise bis zu sechs Minuten lang sind, stets mitten im Geschehen, wodurch der Film Ähnlichkeiten mit einer Kriegsreportage erhält. Dies geht soweit, dass in einer Einstellung Blut auf die Kameralinse spritzt¹²⁶ und dort für über eine Minute auch bleibt.

Regisseur Cuarón kommentiert seinen Film so:

Trotz des düsteren Gesamtbildes ist die Hoffnung in *Children of Men* sehr wichtig. Erinnern Sie sich bloß daran, was im Libanon geschehen ist, im Irak. Ich höre noch die absurden Entschuldigungen von Tony Blair oder George W. Bush, warum sie diesem Krieg kein Ende setzen wollten! Sie handelten rein aus politischem Kalkül. Und Kinder werden dafür geopfert. In diesem Sinne sehe ich die Kinder im Film als Metapher: Die Lethargie von Clive Owens Figur [Theo Faron] spiegelt die Tatenlosigkeit unserer

¹²³ *Children of Men*, 0:07:02.

¹²⁴ *Children of Men*, 0:13:07.

¹²⁵ Handke, Sebastian: Die Hölle sind wird. In: *Tagesspiegel*, 09. 11. 2006.

¹²⁶ *Children of Men*, 01:23:24.

Generation gegenüber dem Grauen im Irak, im Libanon wider. Wir sollten uns als glückliche Minderheit klarmachen, dass die Mehrheit der Menschen unter Bedingungen lebt, die der Szenerie von *Children of Men* erschreckend ähneln.¹²⁷

Nach Slavoj Žižek gelingt dies vor allem durch die Wahl von England als Schauplatz des Films. Da England eines der wenigen Länder ist, das sich nicht auf eine Verfassung gründet, sondern sich aus seiner tief verwurzelten Tradition heraus aufbaut, erzielt der im Film dargestellte Bedeutungsverlust der historischen und kulturellen Errungenschaften eine besondere Wirkung auf den Rezipienten.¹²⁸

Cuaróns Ansatz ist damit ähnlich dem von Michael Haneke mit seinem Film *LE TEMPS DU LOUP*. Die Schreckensszenarien, die im Film dargestellt werden, sind dem Zuschauer schon lange aus den Nachrichten vertraut. Der eigentliche Horror ergibt sich für den westeuropäischen Rezipienten aber gerade durch die Verlagerung dieser Szenen in den eigenen Teil der Welt.

¹²⁷ Rothe (2006), Interview.

¹²⁸ Vgl. *Children of Men*. Universal Studios Home Entertainment Deutschland, 2007. Audiokommentar von Slavoj Žižek. 0:03:13.

4.4. Der Dystopiebegriff in CODE 46 und CHILDREN OF MEN

CODE 46 und CHILDREN OF MEN zeichnen sich beide durch eine dezidierte Spiegelung und anschließende Zuspitzung zeitgenössischer Probleme in eine mögliche Zukunft aus. Damit sind beide Filme Dystopien, die sich jedoch unterschiedlich zusammensetzen.

So trägt CODE 46 durchaus Anteile eines utopischen Entwurfs in sich. Das interkulturelle Zusammenleben der Menschen scheint auf den ersten Blick geglückt. Die Methoden, mit denen es erhalten wird, stellen sich aber schnell als unmenschlich und einem utopischen Entwurf entgegengesetzt heraus.

So endet der Film auch ohne Aussicht auf eine Besserung der Verhältnisse. Weder für die Menschheit im Allgemeinen noch für die Protagonistin Maria. Noch nach der Ablende der letzten Einstellung hört man ihre Worte: „I miss you.“

Maria wurden nicht nur ihre traurigen Erinnerungen an ihre Zeit mit William überlassen, sondern sie selbst der Sonneneinstrahlung der ungeschützten Welt *al fuera* und damit dem drohenden Tod.

Auch in CHILDREN OF MEN sind zu Beginn des Abspanns menschliche Stimmen zu hören. Es handelt sich dabei um Kindergelächter, was die Vermutung nahelegen könnte, Kees Baby wäre nicht das letzte gewesen, das auf die Welt gekommen ist. Durch das Erscheinen der *Tomorrow*, dem Schiff des *Human Projects*, lässt der Film ebenfalls die Möglichkeit einer hoffnungsvollen Interpretation des Endes zu. Dadurch wird CHILDREN OF MEN zu einer kritischen Dystopie. Eine Überwindung der widrigen Lage wird als Möglichkeit in Aussicht gestellt.

Besonders interessant ist es jedoch, das Ende des Filmes unter dem Aspekt der Foucault'schen Heterotopie-theorie zu betrachten. Theo und Kee haben die Flucht aus ihrer dystopischen Welt geschafft und sind nun an dem Ort angekommen, der für Foucault die absolute Heterotopie ist: das Boot, bzw. Schiff.

Slavoj Žižek sieht in diesem Boot den Weg, sich von den Wurzeln zu lösen, um einen Neuanfang möglich zu machen.¹²⁹

So wäre in dem Fall das Boot, in dem Kee, Theo und das Neugeborene sich befinden die Heterotopie, die sich als Zwischenstation auf dem Weg von der dystopischen zu einer möglichen utopischen Welt erweist.

¹²⁹ Vgl. Audiokommentar von Slavoj Žižek. 0:05:10.

5. Abschlussbetrachtung

In filmischen Dystopien werden seit Fritz Langs *METROPOLIS* 1927 und den ersten Verfilmungen von George Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four* in den 1950er Jahren zeitgenössische Probleme und Ängste verarbeitet.

Während die eben genannten Filme noch Ausdruck von Propaganda vor und nach den Weltkriegen waren, wurden sie in den 1960er Jahren zu Kommentaren europäischer Autorenfilmer zur aktuellen soziokulturellen Lage. Die Nachwehen des Zweiten Weltkrieges waren noch nicht verklungen, als sich schon das, durch den Kalten Krieg erzeugte, Klima andauernder atomarer Bedrohung entwickelte. Gleichzeitig kam es zum wirtschaftlichen und sozialen Umbruch der nach dem Krieg langsam wiedererstarkenden europäischen Staaten. Regisseure wie Truffaut, Marker oder Godard nahmen sich in ihren Filmen dieser Veränderungen an und warnten vor den Gefahren vergangener und zukünftiger Kriege genauso wie vor repressiven Systemen.

Die negativen Folgen des wirtschaftlichen Aufbruchs wurden jedoch bald an einer geschädigten Ökologie sichtbar. Zum ersten Mal drang die Erkenntnis ins Bewusstsein der Menschen, dass die natürlichen Ressourcen des Planeten Erde nicht unbegrenzt sind und ihr ungebremster Abbau schwere Folgen haben würde. Das Gros der filmischen Dystopien der 1970er Jahre setzte sich daher vor allem mit den Folgen fortschreitender Umweltzerstörung und unbedachten Ressourcen-Missbrauchs auseinander.

Der Strukturwandel auf dem Arbeitsmarkt und die zunehmende Bedeutsamkeit von Computern führte in den 1980er Jahren zu neuen Ängsten. Ausdruck finden diese in den Filmen dieses Jahrzehnts, die einen besonderen Aspekt auf die Hybridisierung von Mensch und Maschine legen und gleichzeitig vor einer zunehmenden Automatisierung warnen. Im Zuge des „Jubiläums“ von George Orwells Roman *Nineteen Eighty-Four* wurden aber auch wieder Stoffe verfilmt, die sich mit totalitären Staatssystemen beschäftigten.

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs schienen sich in den 1990ern die Krisenherde weg von den aufgelösten Blockparteien und hin zu lokalen Konflikten zu verschieben. In der Überflussgesellschaft der westlichen Welt taten sich unbestimmte Ängste vor dem neuen Jahrtausend auf. Fortschritte in der Gentechnik warfen neue moralische Fragen auf und verlangten nach neuer Verantwortung. Die Filme der 1990er Jahre reflektieren dies. Bei ihnen lässt sich weniger ein bestimmter Trend ausmachen, da

vielmehr sämtliche Subgenres des dystopischen Films in gleichem Maße auf die Leinwand kamen. Die Ängste vor der Zukunft schienen zum Ende des 20. Jahrhunderts relativ diffus.

Mit den Anschlägen des 11. Septembers 2001 in den USA wurden diese Ängste jedoch auf einmal wieder konkreter und fassbar, die lokalen Krisenherde der 1990er Jahre endgültig zu internationalen. Ideologische und religiöse Meinungsverschiedenheiten wurden ausschlaggebend für gewalttätige Auseinandersetzungen in Form von fundamentalistischem Terror und „präventiv“ geführten Kriegen. Die Folge war ein staatliches wie soziales Klima der Verunsicherung und Angst vor allem Fremden. Die daraus resultierende Paranoia und der Versuch der lückenlosen Überwachung wurden zu zwei der wichtigsten Themen der filmischen Dystopien der Folgejahre.

Gleichzeitig verweisen die Flugzeuge der Attentäter des 11. Septembers auf die weltweit gesteigerte Mobilität, die in einem erstarkten Migrationsverhalten zum Ausdruck kommt.¹³⁰ Transit und Migration sind in der gegenwärtigen globalisierten Welt leichter, neue Arten der Kommunikation entstehen, die zu kulturellen Hybriditäten führen. Gleichzeitig wird durch die bereits angesprochene Xenophobie jedoch versucht, den Einfluss fremder Ideologien und Kulturen auf die eigene zu verhindern.

Vor allem die USA bemühten sich, dies konkret umzusetzen und haben in Folge des 11. Septembers ein Gesetzespaket initiiert, das zur Sicherung der territorialen wie ideologischen Grenzen des eigenen Landes bewusst Menschenrechtsverstöße in Kauf nimmt. Dies prägte den Inhalt der meisten dystopischen Filme seitdem. Präventive Festnahmen wie in *MINORITY REPORT*, erschwerte (Ein)-Reisebedingungen wie in *CODE 46* oder psychische Misshandlungen von Gefangenen wie in *CHILDREN OF MEN* sind dabei Punkte, in denen sich dystopische Fiktion und zeitgenössische Wirklichkeit nun überschneiden.

Dazu noch einmal Slavoj Žižek:

For me, *Children of Men*, it's a realist film. But in what sense? Hegel in his *Aesthetics* says somewhere, that a good portrait looks more like the person who is portrayed, than the person itself. Like a good portrait is more you, than you are yourself. And I think this is what the film does with our reality. The changes it introduces do not point towards alternate reality, it simply makes reality the more what it already is. It makes us perceive our own reality as an alternate reality. Like we already live in alternate reality, in the sense of we didn't do it properly, history took the wrong turn.¹³¹

¹³⁰ Vgl. Ultsch, Christian/ Harz Julia [u.a.]: Die Umverteilung der Welt. In: Die Presse, 20. 02. 2010.

¹³¹ *Children of Men*. Universal Studios Home Entertainment Deutschland, 2007. The Possibility of Hope, Dokumentation beim Bonusmaterial. 0:00:28.

Wo früher dystopische Filme Themen zum Inhalt hatten, die erst in Ansätzen in der Gegenwart verwirklicht waren, wurden so real existierende dystopische Schrecken in den letzten Jahren zum Ansatz für Filme der Gegenwart.

In vielen dystopischen Filmen seit dem Jahr 2001 zeigt sich die Tendenz, nun nicht mehr eine Aussicht auf das zu zeigen, was kommen *könnte* und dies in der schlimmstmöglichen Version darzustellen, sondern vielmehr auf die beängstigenden Umstände zu verweisen, die schon eingetreten *sind*. Filmemachern wie Méliès, Cuarón oder Haneke geht es also nicht mehr primär darum, vor einer Verschlechterung der Zustände zu warnen, sondern auf die erschütternde aktuelle geopolitische Lage hinzuweisen. Die Überhöhung der im Film dargestellten Übel dient dabei dem Zweck, dem Zuschauer deren Brisanz vor Augen zu führen.

Doch nicht nur Filme, die einen menschenrechtswidrigen Überwachungsstaat zum Thema haben, scheinen mittlerweile in vielen Bereichen ihre reale Entsprechung gefunden zu haben. War die Darstellung einer völlig desolaten ökologischen Lage in den Filmen der 1970er Jahre noch eine erschreckende Zukunftsvision, so werden dafür 30 Jahre später tatsächlich existierende Landstriche abgefilmt.

Die beängstigende Zukunft, die Dystopien zum Inhalt haben, scheint mittlerweile ganz nahe an die Gegenwart gerückt zu sein. In Anklang an die eingangs zitierte Tagline könnte es nun heißen: *The future is a thing of the present.*

5. Filmographie

<u>Jahr</u>	<u>Titel</u>	<u>Regie</u>	<u>Produktionsland</u>
1927	Metropolis	Fritz Lang	D
1954	1984 (TV)	Nigel Keale	UK
1956	1984	Michael Anderson	UK
1959	On the Beach	Stanley Kramer	USA
1962	La Jetée	Chris Marker	F
	Le Procès	Orson Welles	F/BRD/I
	Panic in Year Zero!	Ray Milland	USA
1965	Alphaville une étrange aventure de Lemmy Caution	Jean-Luc Godard	F/I
	La decima vittima	Elio Petri	I/F
1966	Fahrenheit 451	Francois Truffaut	UK
1968	Planet of the Apes	Franklin J. Schaffner	USA
1969	Il seme dell'oumo	Marco Ferreri	I
1970	Das Millionenspiel (TV)	Tom Toelle	BRD
	No Blade of Grass	Cornel Wilde	USA
1971	A Clockwork Orange	Stanley Kubrick	UK/USA
	Der große Verhau	Alexander Kluge	BRD
	Glen and Randa	Jim McBride	USA
	The Omega Man	Boris Sagal	USA
	THX 1138	George Lucas	USA
1972	Silent Running	Douglas Trumbull	USA
	Z.P.G (Zero Population Growth)	Michael Campus	UK

1973	Sleeper	Woody Allen	USA
	Soylent Green	Richard Fleischer	USA
	Westworld	Michael Crichton	USA
1974	Zardoz	John Boorman	UK
1975	A Boy and his Dog	L. Q. Jones	USA
	Death Race 2000	Paul Bartel	USA
	Rollerball	Norman Jewison	UK
	The Noah	Daniel Bourla	USA
	The ultimate Warrior	Robert Clouse	USA
1976	Logan's Run	Michael Anderson	USA
	Mad Max	George Miller	AUS
1981	Escape from New York	John Carpenter	UK/USA
	Wir (TV)	Vojtech Jasný	BRD
1982	Blade Runner	Ridley Scott	USA/HK
1984	Nineteen Eighty-Four	Michael Radford	UK
1985	Brazil	Terry Gilliam	UK
	The Quiet Earth	Geoff Murphy	NZ
	The Terminator	James Cameron	UK/USA
1987	RoboCop	Paul Verhoeven	USA
	The Running Man	Paul Michael Glaser	USA
1990	The Handmaid's Tale	Volker Schlöndorff	USA/D
1991	Delicatessen	Marc Caro, J-P Jeunet	F
1995	Johnny Mnemonic	Robert Longo	USA
	Judge Dredd	Danny Cannon	USA
	Strange Days	Kathryn Bigelow	USA
	Twelve Monkeys	Terry Gilliam	USA
	Waterworld	Kevin Reynolds	USA

	(Se7en	David Fincher	USA)
1997	Gattaca	Andrew Niccol	USA
	Starship Troopers	Paul Verhoeven	USA
	The Postman	Kevin Costner	USA
1999	The Matrix	Wachowski Brothers	USA/AUS
2001	A.I.: Artificial Intelligence	Steven Spielberg	USA
2002	Equilibrium	Kurt Wimmer	USA
	Minority Report	Steven Spielberg	USA
2003	Code 46	Michael Winterbottom	UK
	Le temps du loup	Michael Haneke	F/A/D
2004	I, Robot	Alex Proyas	USA/D
2005	The Island	Michael Bay	USA
	V for Vendetta	James McTeigue	USA/UK/D
2006	A Scanner Darkly	Richard Linklater	USA
	Children of Men	Alfonso Cuarón	J/UK/USA
	Idiocracy	Mike Judge	USA
	Southland Tales	Richard Kelly	D/USA/F
2007	I am Legend	Francis Lawrence	USA
2008	20 years after	Jim Torres	USA
	Doomsday	Neil Marschall	UK/USA/SA/D
	Blindness	Fernando Meirelles	CH/BRA/J
	Wall E	Andrew Stanton	USA
2009	Gamer	M. Nevelandine/B. Taylor	USA
	Surrogates	Jonathan Mostow	USA

6. Bibliographie

Filme

A Scanner Darkly. Der dunkle Schirm. Regie: Richard Linklater. Drehbuch: Ders. nach einem Roman von Philip K. Dick. USA: Warner Independent Pictures 2006. Fassung: Kauf-DVD. Warner Brothers Home Entertainment, Deutschland, 2007. 96’.

Children of Men. Regie: Alfonso Cuarón. Drehbuch: Ders. / Timothy J. Sexton nach einem Roman von P.D. James. J/UK/USA: Universal Pictures 2003. Fassung: Kauf-DVD, 2-Disc Special Edition. Universal Studios Home Entertainment Deutschland, 2007. 106’.

Code 46. Regie: Michael Winterbottom. Drehbuch: Frank Cottrell Boyce. UK: Revolution Films Productions 2003. Fassung: Kauf-DVD. Sunfilm Entertainment, 2005. 89’.

Gattaca. Regie: Andrew Niccol. Drehbuch: Andrew Niccol. USA: Columbia Pictures 1997. Fassung: Kauf-DVD, Deluxe Edition. Sony Pictures Home Entertainment Deutschland GmbH, 2008. 102’.

Idiocracy. Regie: Mike Judge. Drehbuch: Mike Judge. USA: 20th Century Fox 2006. Fassung: Kauf-DVD. 20th Century Fox Entertainment Deutschland, 2007. 80’.

I, Robot. Regie: Alex Proyas. Drehbuch: Jeff Vintar, Akiva Goldsman nach einem Roman von Isaac Asimov. USA: Warner Independent Pictures 2006. Fassung: Special Edition Kauf-DVD. 20th Century Fox Home Entertainment, Deutschland, 2006. 110’.

La Jetée. Regie: Chris Marker. Drehbuch: Chris Marker. F: Argos Films 1962. Fassung: Kauf-DVD, Chris Marker Colección. Prodimag Barcelona Intermedio, 2007. 28’.

Metropolis. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou nach ihrem gleichnamigen Roman. D: Ufa 1927. Fassung: Kauf DVD, Transit Classics Deluxe Edition. Transit Film GmbH Deutschland, 2003. 118’.

Nineteen Eighty-Four. Regie: Michael Radford. Drehbuch: Ders. nach einem Roman von George Orwell. UK: Orion Pictures Corporation 1984. Fassung: Kauf DVD. 20th Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2001. 106’.

On the Beach. Regie: Stanley Kramer. Drehbuch: John Paxton nach einem Roman von Nevil Shute. USA: Metro Goldwyn Mayer 1959. Fassung: Kauf-DVD. 20th Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, 2008. 128'.

Literatur

Selbstständige Werke

Anderson, Craig W.: Science Fiction Films of the Seventies. Jefferson: McFarland 1985.

Assheuer, Thomas: Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer. Berlin: Alexander Verlag 2008.

Booker, Keith M.: Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture. Westport: Preager 2006.

Darke, Chris: Alphaville. London: Tauris 2005.

Foucault, Michel: Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Zwei Radioverträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Gonostiza, Jorge Pérez: Blade Runner. Estudio crítico. Barcelona: Paidós Iberia 2002.

Goss, Brian Michael: Global Auteurs. Politics in the films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom. New York [u.a.]: Peter Lang 2009

Harbord, Janet: Chris Marker. La Jetée. London: Afterall 2009.

Krzywinsky, Tanya/ King, Geoff: Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace. London [u.a.]: Wallflower 2000.

Mereilles, Fernando: Diario de Rodaje de A ciegas. Madrid: ocho y medio 2009.

Mill, John Stuart: Public and Parliamentary Speeches. November 1850 - November 1868. Hg. John M. Robson/ Bruce L. Kinzer. London[u.a.]: Routledge 1996.

Sánchez, Sergi: Películas clave del cine de ciencia-ficción. Barcelona: Robinbook 2007.

Seeßlen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980. Grundlagen des populären Films; 4.

Zirnstern, Chloé: Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film. München: Herbert Utz 2006.

Beiträge in Monographien

Baccolini, Raffaella/ Moylan, Thomas: Dystopia and Hystories. In: Hg. Ders. Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination. New York [u.a.]: Routledge 2003. S. 1-12.

Baker, Ryan: Conclusion of all our yesterdays. The Jungian Text of The Omega Man. In: Hg. David J. Hogan. Science Fiction America. Essays on Science Fiction Cinema. Jefferson: McFarland 2006. S: 196-2006.

Baker-Smith, Dominic: The Escape from the Cave. Thomas More and the Vision of Utopia. In: Hg. Ders. Between Dream and Nature. Essays on Utopia and Dystopia. Amsterdam: Rodopi 1987. S. 5- 19.

Böker, Uwe: Nineteen Eighty-Four. In: Hg. Jens Walter. Kindlers neues Literaturlexikon. Band 12. München: Kindler 1991. S. 784f.

Donnelly, John P.: Utopia and the Utopian Literary Tradition. In: More, Thomas: Utopia. Milwaukee: Marquette University Press 1982. S. 11-14.

Hanck, Svantje: Brave New World. In: Hg. Jens Walter. Kindlers neues Literaturlexikon. Band 8. München: Kindler 1991. S. 229f.

Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter des totalen Krieges. In: Ders.: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München [u.a.]: Hanser 1994. S. 37-77.

Hobsch, Manfred: Wenn die Welt den Atem anhält. Zur Tradition des Katastrophenfilms. Motive und Themen. In: Hg. Ders. Das große Lexikon der Katastrophenfilme. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003. S. 7- 19.

Hölscher, Lucian: Der Begriff der Utopie als historische Kategorie. In: Hg. Wilhelm Voßkamp: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Band 1. Stuttgart: Metzler 1982. S. 402-418.

Koebner, Thomas (Hg.): Filmgenres Science Fiction. Stuttgart: Reclam 2003.

Dettmar, Ann: Lautlos im Weltall. S. 229-234.

Dettmar, Ann: The Twelve Monkeys. S. 482-486.

Friedrich, Andreas: Flucht ins 23. Jahrhundert. S. 273-277.

Friedrich, Andreas: Matrix. S. 519-523.

Grzeschik, Ilona: Wir. S. 397-400.

Kachel, Jörg C.: Im Jahr 2022... die überleben wollen. S. 258-262.

Koebner, Thomas: Metropolis. S. 21-27.

Sicker, Tina: 1984. S. 418-224.

Stiglegger, Marcus: Gattaca. S. 505-507.

Mohr, Dunja: The Classical Vision. Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: Ders.: Worlds apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias. Jefferson [u.a.]: McFarland 2005. S. 11- 48.

Morán, Ernesto Pérez: Hijos de los Hombres. In: Hg. Equipo Reseña. Cine para leer. Bilbao: Mensajero 2007. S. 192- 194.

Noriega Sánchez, José Luis: Código 46. In: Hg. Equipo Reseña. Cine para leer. Enero-Junio 2005. S. 133-135.

Rawley, Stephen: False LA. Blade Runner and the Nightmare City. In: Hg. Will Brooker. The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic. London[u.a.]: Wallflower Press 2005. S. 203- 212.

Thompson, Kirsten M.: Se7en in the Morgue. Dystopian Dread. In: Ders.: Apocalyptic Dread. American Film at the Turn of the Millennium. Albany: State University of New York Press 2007. S. 105-126.

Voskamp, Wilhelm: Einleitung. In: Hg. Ders.: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Band 1. Stuttgart: Metzler 1982. S. 1-10.

Williams, Ruth Linda: Dream Girls and Mechanic Panic. Dystopia and its Others in Brazil and Nineteen Eighty-Four. In: Hg. Sean Redmond: Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader. London [u.a.]: Wallflower Press 2004. S. 64- 73.

Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

Althen, Michael: Das böse Lächeln der Sphinx. Michael Winterbottoms faszinierender Science Fiction Film Code 46. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05. 03. 2005.

Ashlock; Jesse: What a scanner sees. Richard Linklater animates a Philip K. Dick Sci-Fi classic. In: res Magazine. H 1, Jg. 9 (2006). S. 42-45.

Budzinski, K.: Es geschieht im Jahre 1984. In: Abendzeitung, 16. 06. 1957.

Buttgereit, Jörg: Surrogates- mein zweites Ich. In: epd Film. H 1, Jg. 27 (2010). S. 46.

Carbon, Sabine: Soylent Green. In: Tagesspiegel 18. 08. 1988.

Fordham, Joe: The Human Project. In: Cinefex. H 116, Jg. 17 (2007). S. 33-44.

Hanck, Frauke: Jahr 2022...die überleben wollen. In: Vorwärts, 25. 07. 1974.

Handke, Sebastian: Die Hölle sind wir. In: Tagesspiegel, 09. 11. 2006.

Horst, Sabine: V für Vendetta. In: epd Film. H 4, Jg. 23 (2006), S. 44.

Körte, Peter: Neujahr im Armageddon. Über die amerikanische Regisseurin Kathryn Bigelow und deren neuen Film Strange Days. In: Frankfurter Rundschau, 06. 02 1996.

James, Nick: An eye for an eye. In: Sight & Sound. H 8, Jg. 12 (2002), S. 12-15.

Kowal, F. W.: 1984. In: Telegraf, 2. 10. 1955.

Kreider, Tim: A.I.. Artificial Intelligence. In: Film Quarterly H1, Jg. 56 (2002/03). S. 32-39.

Marquardt, Volker: Die kühle, neue Welt. Zukunftsvision im Stil der fünfziger Jahre: Gattaca von Andrew Niccol. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 10. 07. 1998.

Matthes, Monika: Die Bilder der Polizeieinsätze in L.A. konnte ich nicht vergessen. Gespräch mit der amerikanischen Regisseurin Kathryn Bigelow. In: Neues Deutschland, 08. 02. 1996.

Mihn, Kai: Könnt ihr sehen? Steven Spielberg und sein kluger Genre-Film Minority Report. In: epd Film. H 10, Jg. 11 (2002). S. 24-27.

Navarro, José Antonio: Apocalypse Movie. In: Dirigido por. H 385, Jg. 37 (2009). S. 44f.

Neitzke, Peter: Etwas zeigen, bevor es da ist. Jean-Luc Godards Film Alphaville nach 30 Jahren. In: Frankfurter Rundschau, 17. 08. 1996.

Newman, Kim: V for Vendetta. In: Sight & Sound. H 5, Jg. 16 (2006). S. 80f.

Pavlovic, Milan: Die Folter des großen Bruders. In: Kölner Stadt-Anzeiger 10./11. 11. 1984.

Peuckert, Tom: Die magische Maschine. Strange Days. Ein Film von Kathryn Bigelow über die Welt von morgen. In: Tagesspiegel, 05. 02. 1996.

Romney, Jonathan: Green and pleasant land. In: Film Comment. H 1, Jg. 45 (2007). S. 32-35.

Rothe, Marcus: Die Mama und der Moses. Interview mit Alfonso Cuarón. In: Süddeutsche Zeitung, 08. 11. 2006.

Seeßlen, Georg: Wall-E, der Letzte räumt die Erde auf. In: epd Film. H 9, Jg. 25 (2008). S. 33.

Taublin, Amy: Things fall apart. In: Sight & Sound. H 1, Jg. 18 (2008). S. 32-34.

Vgl. Ultsch, Christian/ Harz Julia [u.a.]: Die Umverteilung der Welt. In: Die Presse, 20. 02. 2010.

Utterson, Andrew: Tarzan vs. IBM. Humans and Computers in Jean-Luc Godard's Alphaville. In: Film Criticism. H 1, Jg. 33 (2008). S. 45- 63.

Weitere Nachschlagewerke

British and American Utopian Literature 1516-1975. An Annotated Bibliography. Hg. Lyman Tower Sargent. Boston: G.K. Hall & Co. 1979.

Brockhaus. Enzyklopädie. Leipzig [u.a.]: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus 2006. 21. Auflage.

Critical Dictionary of Film and Television Theory. Hg. Roberta E. Pearson/ Philip Simson. London[u.a.]: Routledge 2001.

Duden. Das große Fremdwörterbuch. Hg. Dudenredaktion. Mannheim [u.a.]: Bibliographisches Institut & F.A. 2007. 9. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage.

Hahn, M. Ronald/ Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Heyne 1993.

Sachlexikon des Films. Hg. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam 2007.

Internetquellen

Internet Movie Database, Taglines zu Children of Men: <http://www.imdb.com/title/tt0206634/taglines> (Zugriff: 22. 04. 2009).

Borcholte, Andreas: Schäferhund-Stündchen mit Will Smith. Spiegel online, 08 .01. 2008. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,527284,00.html> (Zugriff 18. 03. 2009).

Dargis, Manohla: A Scanner Darkly. Keanu Reeves undercover and flying high on a paranoid head trip. New York Times online, 07. 07. 2006. <http://movies.nytimes.com/2006/07/07/movies/07scan.html> (Zugriff 20. 03. 2010).

o.A. Schnittberichte.com, Vergleich der deutschen Synchronzensur des Films Starship Troopers mit der Originalfassung. <http://www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=1547> (Zugriff: 27. 01. 2010).

Schwan, Ben: 1984. Der Macintosh schreibt Geschichte. In: Heise online, 24. 01. 2009. <http://www.heise.de/newsticker/meldung/1984-Der-Macintosh-schreibt-Geschichte-201823.html> (Zugriff: 02. 02. 2010).

Schwan, Ben: Die Google-Dystopie. In: Technology Review, 19.10.2007. <http://www.heise.de/tr/artikel/Die-Google-Dystopie-280365.html> (Zugriff 10. 01. 2010).

Abstract (dt.)

Die Arbeit zeichnet die Entwicklung filmischer Dystopien im Verlauf der Filmgeschichte nach, analysiert Beispiele und setzt diese in Bezug zur Zeitgeschichte.

Dafür wird zunächst der Begriff „Dystopie“ definiert und dessen Verwendung von der englischsprachigen Literaturwissenschaft hin zur Bezeichnung eines Subgenres des Science Fiction Films erläutert. Anschließend werden filmische Dystopien im Verlauf der Jahrzehnte bis zur Jahrtausendwende untersucht. Dabei wird herausgearbeitet inwiefern die Filme zeitgenössische Ängste akut widerspiegeln und vor einer tendenziellen Verschlechterung bestimmter soziopolitischer Problematiken warnen.

Bei der anschließenden Konzentration auf die erste Dekade des 21. Jahrhunderts wird ein Bruch in der dystopischen Filmgeschichtsschreibung entdeckt, der sich vor allem durch die geopolitisch veränderte Lage seit den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 in den USA begründet. Das Gros filmischer Dystopien zeichnet sich nun nicht mehr als Darstellung möglicher negativer Zukunftsvisionen aus, sondern tendiert dazu, aktuell bereits eingetretene Kennzeichen dystopischer Phantasien in zugespitzter Form cinematographisch zu reflektieren. Erläutert wird dies im letzten Teil der Arbeit anhand einer längeren Analyse der Filme CODE 46 und CHILDREN OF MEN.

Abstract (engl.)

Based on the nature of dystopian movies as reflections of contemporary anxieties, the thesis depicts the development of dystopian movies throughout history. After defining the actual meaning and development of the term “dystopia“ and dystopian movies as a subgenre of science fiction, the content of several examples is being juxtaposed with the development of world history during the second half of the 20th century. An in-depth analysis of dystopian movies after the 9/11 terror attacks shows a change in the directors’ approach, as now dystopian movies rather tend to be hyperbolic dramatizations of actual distressing happenings, more than expressing the former impetus of warning about potential future developments. This will be illustrated by an analysis of the movies CODE 46 and CHILDREN OF MEN and a final statement.

Katharina Franck

Geboren: 8. Mai 1984 in Marktredwitz, Deutschland

Schulen:

1990- 1994: Sophienschule, Hof (D)

1994- 2003 Jean Paul Gymnasium, Hof

Hochschulbildung:

2006- 2010 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien

2008- 2009 Studium von Spanisch und Comunicación Audiovisual
Universidad Complutense Madrid