

Matthias Schwartz: ZUKUNFTSUTOPIEN UND WELTRAUMTRÄUME. Sozialistische Science-Fiction-Filme aus dem Osten Europas

zflprojekte.de/zfl-blog/2017/02/14/matthias-schwartz-zukunftsutopien-und-weltraumtraeume-sozialistische-science-fiction-filme-aus-dem-osten-europas

ZfL

14/02/2017

Wenn die 67. Internationalen Filmfestspiele Berlin dieses Jahr ihre Retrospektive unter dem Titel »Future Imperfect« dem Science-Fiction-Film widmen, dann lässt sich dies auch als ein Beitrag zum anstehenden 100. Jahrestag der Oktoberrevolution sehen. Denn schaut man sich die auf der Berlinale präsentierten Filme aus dem sozialistischen Osten Europas heute an, dann ist das auch – wie Boris Groys in Hinsicht auf unsere »postkommunistische Situation« schreibt – ein Blick zurück aus einer neoliberalen Welt der »offenen, heterogenen und pluralistischen Märkte« auf das Projekt einer »universalistischen, aber geschlossenen Gemeinschaft«, die noch lange an der Möglichkeit einer »perfekten Zukunft« festhielt.

Ziel der Oktoberrevolution 1917 war es, eine gänzlich neue, bessere Gesellschaftsordnung aufzubauen, um die Ausbeutung und Unfreiheit der kapitalistischen Klassengesellschaft zu überwinden. Diesem utopischen Zukunftsversprechen sollten die schönen Künste, die Literatur und insbesondere das Kino als das Lenin zufolge wichtigste Propagandamedium visionäre Gestalt verleihen. Hierfür war das sich in jenen Jahren erst konstituierende Genre der Science-Fiction, der »Wissenschaftlichen Fantastik«, wie es im Russischen hieß, geradezu prädestiniert, sollte es doch zeigen, wie die Anstrengungen der gewaltsamen Umgestaltung des Landes in ferner Zukunft ein glückliches Leben im Kommunismus ermöglichen würden. So wurden in der Sowjetunion und im Osten Europas jahrzehntelang dem Zeitgeist gemäße Zukunftsvisionen auf die Leinwand gebracht. Doch es gab kaum einen Film, der es allen recht machte. Filme, die den ideologischen Ansprüchen der Machthaber entsprachen, fanden meistens keinen Anklang beim breiten Publikum, wohingegen solche, die die Kinosäle füllten, oft eher von privaten Wünschen und Ängsten handelten als von gesellschaftspolitischen Utopien. Das Ideal einer kommunistischen Zukunft stand immer wieder dem eskapistischen Wunsch der Zuschauerinnen und Zuschauer entgegen, in den Science-Fiction-Filmen prinzipiell andere, alternative und abenteuerliche Welten vorgeführt zu bekommen.

In der Rückschau verleiht jedoch gerade dieses vorgebliche oder tatsächliche Scheitern daran, das utopische Begehren nach einer anderen Welt mit der »diskursiven Formation« des Staatssozialismus in Einklang zu bringen, den Filmen Aktualität. In ihren avancierten Visionen interplanetarer Odysseen und kosmischer Dystopien führen sie die Gründe und Folgen des Scheiterns der kommunistischen Idee in all ihrer träumerischen Weltfremdheit und apokalyptischen Tragweite vor Augen.

Die Schwierigkeit, eine ideologisch tragfähige Utopie im Medium des Films zu realisieren, die zugleich dem eskapistischen Begehren des Publikums nach alternativen Wirklichkeiten entsprach, trat bereits bei den ersten sowjetischen Science-Fiction-Filmen

auf. Weder Jakow Protazanows Film *Aélita* (1924) noch die »fantastische Novelle« *Die kosmische Reise* (1934, *Kosmitscheski rejs*) des jungen Regisseurs Wasili Shurawljos vermochten die offiziellen Instanzen zu überzeugen, so dass bis Ende der 1950er kaum noch Filme in dem Genre gedreht wurden. Erst mit dem von Nikita Chruschtschow eingeleiteten kulturpolitischen Tauwetter Ende der 1950er Jahre brach sich der Wunsch Bahn, etwas Neues, Anderes, Utopisches zu schaffen und hierfür adäquate Bewegungs- und Zeitbilder zu finden. Angesichts einer vorsichtigen Entstalinisierung und relativen Liberalisierung gewannen die Künste wieder neue Freiheiten, die rigiden Dogmen des Sozialistischen Realismus aufzubrechen und ästhetische Experimente mit inhaltlichen Innovationen zu verbinden. Für den Science-Fiction-Film kamen diese vor allem vor dem Hintergrund des »Wettlaufs zum Mond« zur Geltung, bei dem die Sowjetunion mit dem ersten künstlichen Satelliten der Erde – dem Sputnik 1957 – und dem ersten Menschen im Weltraum – Juri Gagarin 1961 – eine Zeit lang die Überlegenheit des Sozialismus gegenüber dem kapitalistischen Konkurrenten zu beweisen schien.

In jenen Jahren entstanden Filme, die aufgrund ihrer Kombination von aufsehenerregenden Spezialeffekten und sozialistischer Weltraumromantik noch heute sehenswert sind. Prototypische Beispiele hierfür sind der im Kiewer Dowshenko-Filmstudio gedrehte Streifen über eine Marsexpedition *Der Himmel ruft (Nebo sowjot)* (1959) in der Regie von Alexei Kosyr und Michail Karjukow, die polnisch-ostdeutsche Koproduktion *Der schweigende Stern* (1959) von Kurt Maetzig nach einer Romanvorlage von Stanisław Lem oder auch der 1963 in der Tschechoslowakei unter der Regie von Jindřich Polák auf Grundlage eines anderen Stanisław Lem-Romans produzierte Schwarzweißfilm *Ikarie XB 1*. Entstanden im Zeichen des Kalten Krieges, übertragen sie die Überlegenheit der Sowjetunion in der bemannten Raumfahrt gegenüber den USA in die nahe und ferne Zukunft. Darin erkunden sowjetische Kosmonauten zusammen mit Kolleginnen und Kollegen aus sozialistischen Bruderländern und der Dritten Welt sowie mit »progressiven« Wissenschaftlern aus dem Westen das erdnahe Sonnensystem mit friedlichen Absichten, während in den Vereinigten Staaten Profitgier und falscher Ehrgeiz die Weltraumprogramme zu riskanten Harakiri-Unternehmungen machen, die den »Krieg der Welten« von der Erde auch in den Weltraum zu exportieren drohen. So treffen in *Ikarie XB 1* die Kosmonauten auf ein mit Atomwaffen bestücktes, irdisches Raumschiff aus dem 20. Jahrhundert, dessen Explosion zwei Besatzungsmitglieder das Leben kostet; eine unmissverständliche Anspielung auf das amerikanische Raumfahrtprogramm. Dabei zeichnen sich in dem futuristischen Innendesign des Raumschiffs, der minimalistischen elektronischen Musik, der teils subjektiven Kameraführung sowie den ansatzweise gezeigten psychischen Konflikten einiger Crewmitglieder auch die enormen Möglichkeiten ab, die dem Genre zur Verfügung gestanden hätten. Wenn die Raumfahrer und Raumfahrerinnen sich zu einer Geburtstagsfeier in Schale werfen, zu leichten Jazzrhythmen gesittet Paartänze ausführen oder an Martinigläsern nippen, ist darin der Versuch zu erkennen, einen kommunistischen Lebensentwurf in Szene zu setzen, der sich kaum von entsprechenden Wohlstandsidealen des Westens unterscheidet.

Nach dem Ende des *Space Race* mit der Mondlandung am 21. Juli 1969, der einsetzenden internationalen Entspannungspolitik sowie innenpolitischer ›Stagnation‹ in den langen 1970er Jahren änderte sich auch das kulturpolitische Klima in den Ländern Osteuropas allmählich, wodurch auch Filme über die bemannte Raumfahrt etwas weniger streng an die tagespolitischen Vorgaben der offiziellen Politik gebunden waren. So lassen sich die 1970er Jahre und die frühen 80er Jahre als die eigentliche Blütezeit des osteuropäischen Science-Fiction-Films betrachten. Andrej Tarkowski hatte bereits 1972 mit seiner Verfilmung von Stanisław Lems Roman *Solaris* (1961) dem Begehren nach der Kolonisierung des Weltraums ein unheimliches Unbehagen eingeschrieben. Bei der Erforschung des rätselhaften, von einem riesigen Ozean umgebenen Himmelskörpers Solaris in einer fernen Galaxie werden die irdischen Wissenschaftler auf der Umlaufbahn des Planeten in ihrem Raumschiff mit Wiedergängern aus ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert. Die Reise in die kosmische Fremde verkehrt sich so in eine Reise in das eigene Unbewusste, die von einer fundamentalen Entfremdung des Menschen von der irdischen Natur im technischen Zeitalter erzählt. Ähnlich wie Stanley Kubricks *2001. A Space Odyssey* (1968) ist Tarkowskis *Solaris* vor allem eine bildgewaltige philosophische Parabel über die Grenzen wissenschaftlicher Menschenbilder. Auch in dem gegenüber Tarkowskis Meisterwerk recht konventionell wirkenden DEFA-Film *Eolomea* (1972, Regie Herrmann Zschoche) klingen kritische Akzente in Bezug auf die bemannte Raumfahrt und moralpsychologische Fragen an. So eröffnet *Eolomea* mit einer Szene, in der der unrasiert und müde aussehende Kosmonaut Daniel Lagny an einem leeren weißen Sandstrand vollbekleidet ins Meer stürmt und freudig Richtung Himmel ausruft: »Na!? Luna 3? Wo seid ihr Jungs? Seht ihr mich? Hier, hier bin ich! Und nie wieder Kosmos, nie wieder!« Nur die Liebe zu einer wunderschönen Frau, Maria Scholl, Professorin und Mitglied des Wissenschaftlichen Rats für Raumfahrt, kann ihn zu einer weiteren Mission überreden. Diese untersucht das seltsame Verschwinden von acht Raumschiffen der Raumstation Margot, für das es anfangs keine plausible Erklärung gibt. Die Suche nach Antworten führt zu der prinzipiellen Frage, ob Menschen gegen die Vorsicht der Vernunft und ohne Chance auf Rückkehr zur Erde lebensgefährliche Abenteuer wagen sollten, um fremde Welten zu entdecken. Während sämtliche Beteiligten von diesem Problem wie elektrisiert sind und dabei ganz dem sozialistischen Wissenschaftsenthusiasmus und Zukunftsoptimismus verhaftet bleiben, spielt Daniel bis zum Ende des Films den sarkastischen Rebellen, der voll bitterer Ironie seinen Beruf verflucht und doch dabei bleibt, weil er nicht anders kann. In diesem offen zur Schau gestellten Zwangscharakter des Raumfahrtprogramms – der sich auch als Allegorie auf das sozialistische System insgesamt lesen ließ – kündigte sich eine Ambivalenz an, die später in manifeste Desillusion umschlagen sollte.

Ein radikaler Bruch mit den ideologischen Konventionen des Genres erfolgte zum Ende des Jahrzehnts. Marek Piestrak nahm für die polnisch-sowjetische Koproduktion *Der Test des Piloten Pirx* (*Test pilota Pirxa*, 1979) eine Erzählung aus Stanisław Lems Erzählzyklus *Geschichten vom Piloten Pirx* zur Vorlage. Pirx muss darin seinen Wanderurlaub mit einem Freund in den Bergen unterbrechen, da er zu einer ungewöhnlichen Mission im Auftrag der UNESCO angefragt wird, in die er erst nach einem missglückten Attentat auf ihn einwilligt. Er soll ein Raumschiff befehligen, dessen Besatzung angeblich einzig aus Androiden – künstlichen Menschen – besteht, um

auszutesten, ob diese in Zukunft den Menschen völlig ersetzen könnten. Hinter deren Einsatz stehen mächtige kommerzielle Interessen der Roboterindustrie, wogegen es sich Pirx zur Aufgabe macht, die moralische Unterlegenheit der – äußerlich durch nichts vom Menschen zu unterscheidenden – künstlichen Wesen nachzuweisen. Im Laufe der Raumfahrtexpedition wenden sich jedoch einige Besatzungsmitglieder heimlich an ihren Kapitän. Sie gestehen in einem Fall, dass sie eigentlich ein Mensch, in einem anderen, dass sie ein Roboter seien, ihm aber beide helfen wollten. Da er diese Informationen nicht verifizieren kann, gelingt es dem Piloten erst beim dramatischen Showdown, den gefährlichen Egoismus der Roboter zu enttarnen, eine Einsicht, die durch eine anschließende Untersuchungskommission auf Erden bestätigt wird. Doch ähnlich wie in Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) erfahren die Zuschauerinnen (und Pirx) erst in der Schlusszene, dass der Kronzeuge der Menschlichkeit – den Pirx für einen Menschen hielt – ein Androide ist.

In den letzten Jahren vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion und ihrer Satellitenstaaten fanden vor allem dystopische und anti-utopische Filme Aufmerksamkeit. Piotr Szulkins *O-bi, o-ba. Das Ende der Zivilisation* (*O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji*, 1984), Alexander Sokurows Frühwerk *Tage der Finsternis* (*Dni satmenija*, 1988) oder Konstantin Lopuschanskis Filmdrama *Briefe eines Toten* (*Pisma mjortwogo tscheloweka*, 1986) brachten vergleichbare apokalyptische Zeitgeiststimmungen zum Ausdruck. Der utopische Impuls, eine andere, gerechtere Zukunftswelt zu schaffen oder zumindest abgelegene, ferne Orte zum Ausleben individueller Freiheiten zu erkunden, der den Science-Fiction-Filmen aus dem sozialistischen Osten Europas zugrunde lag, ist in diesen Werken weitgehend abwesend. Ihnen scheint das menschliche Ideal einer besseren Gesellschaft gänzlich abhandengekommen zu sein.

Die unvollkommene Zukunft (»Future Imperfect«) hat sich in eine zukunftslose Gegenwart verwandelt, deren fantastische Unvollkommenheit jedoch auch heute noch – wie es Piotr Szulkin einmal in Bezug auf seine Filme festhielt – dazu auffordert darüber nachzudenken, »wie der Mensch sich in unterschiedlichen gesellschaftlichen Situationen zurechtfindet, was das für Mechanismen der Gemeinschaft sind, welche Motivationen dahinter stehen, was dazu führt, dass wir so und nicht anders geworden sind«.

Der Slawist Matthias Schwartz bearbeitet am ZfL das Forschungsprojekt Affektiver Realismus. Osteuropäische Literaturen der Gegenwart. Seit seiner Magisterarbeit (erschieden unter dem Titel Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit, Berlin 2003) beschäftigt er sich mit osteuropäischer Science Fiction sowohl in der Literatur wie auch im Film. Für die Begleitpublikation zur Ausstellung »Things to come« im Berliner Museum für Film und Fernsehen hat er ebenso Artikel beigesteuert wie zum Buch zur Retrospektive »Future Imperfect« der diesjährigen Berlinale.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Matthias Schwartz: Zukunftsutopien und Weltraumträume. Sozialistische Science-Fiction-Filme aus dem Osten Europas, in: ZfL BLOG, 14.2.2017, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/02/14/matthias-schwartz-zukunftsutopien-und-weltraumtraeume-sozialistische-science-fiction-filme-aus-dem-osten-europas/>].

DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20170214-01>