

## Wissenschaftliche Rezensionen

**Müller, André.** *Film und Utopie: Positionen des fiktionalen Films zwischen Gattungstraditionen und gesellschaftlichen Zukunftsdiskursen.* Berlin: Lit, 2010.

Mit dem Ende der Sowjetunion wurde mancherorts zwar auch das Ende der Utopien verkündet, dennoch erfreut sich die Gattung in der wissenschaftlichen Diskussion eines ungebrochenen Interesses. Während aber die Flut der Publikationen zur literarischen Utopie kaum noch zu überschauen ist, fristet die filmische Utopie ein Nischendasein. Dies ist nicht weiter erstaunlich, denn die klassische Utopie, der Entwurf eines *besseren Staatsgebildes*, ist als Vorlage für einen Spielfilm denkbar ungeeignet: Ihr fehlen sowohl ein handlungstreibender Konflikt als auch individuelle Figuren. Im Spielfilm dominieren deshalb klar die diesbezüglich weitaus ergiebigeren Dystopien.

Wahrscheinlich ist der Spielfilm hollywoodscher Prägung ohnehin der falsche Ort, um nach positiven filmischen Utopien Ausschau zu halten. Bereits 1993 hat Peter Fitting in einem Artikel in den *Utopian Studies* angeregt, den Fokus zu erweitern und etwa Musicals, Dokumentar- und Revolutionsfilme und sogar Pornos auf ihren utopischen Gehalt hin zu untersuchen. Fittings Aufruf blieb weitgehend folgenlos: Die meisten Untersuchungen zur filmischen Utopie beschränken sich auf ein kleines Korpus dystopischer Filme, wobei die Verfilmungen literarischer Klassiker die Diskussion meist dominieren. Auch Chloë Zirnstein kam 2006 in *Zwischen Fakt und Fiktion*, ihrer Studie zur politischen Utopie im Film, zwar zum Schluss, dass die klassische positive Utopie nur in Form eines Dokumentarfilms umsetzbar sei; diese Erkenntnis hinderte sie allerdings nicht daran, sich einmal mehr den üblichen Verdächtigen zu widmen.

André Müllers Dissertation hat ebenfalls nicht zum Ziel, Fittings Forschungsdesiderat zu erfüllen. Stattdessen widmet sich der Autor primär den US-amerikanischen Dystopien seit den 60er Jahren, wobei er gleich zu Beginn eine begrüßenswerte Gewichtung vornimmt, die seine Untersuchung von der Zirnsteins unterscheidet: Deren Studie ist insofern typisch, als sie die genuin filmischen Aspekte der untersuchten Filme weitgehend unterschlägt und Film und Literatur auf einer rein inhaltlichen Ebene über einen Kamm schert. Müller dagegen strebt eine Typologie utopischer Filme an, die sowohl "inhaltlich-ideengeschichtliche Kategorien, als auch formalästhetische Aspekte nicht nur berücksichtigen, sondern auch in ihrem wechselseitigen Aufeinanderbezogenensein reflektieren muss" (33). Erfreulich ist zudem das Fehlen jeglicher Berührungsängste: Das untersuchte Korpus reicht von Klassikern wie Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (US 1971) oder Lucas' *THX 1138* (US 1971) bis zu trivialsten –

um nicht zu sagen: schlechten – Filmen wie *WATERWORLD* (Regie: Kevin Reynolds, US 1995) oder *ESCAPE FROM ABSOLOM* (Regie: Martin Campbell, US 1994). Angesichts dieser Breite erstaunt es, dass Müller die beiden Filme nicht erwähnt, die gemäß allgemeinem Konsens der klassischen Utopie am nächsten kommen: William Cameron Menzies' *THINGS TO COME* (UK 1936) an dessen Produktion H.G. Wells maßgeblich beteiligt war, sowie *BORN IN FLAMES* (US 1983) von Lizzie Borden. Das Fehlen von Menzies' Film ist besonders stoßend, denn Müller betont die zentrale Rolle, die Wells beim Übergang von der (literarischen) Utopie zur modernen SF gespielt hat.

Zu Beginn der Untersuchung finden sich die üblichen Begriffsbestimmung und ein Abriss über die Entwicklung der literarischen Utopie von Morus bis zu neueren kritischen Utopien. Dieser Auftakt fällt etwas zu ausführlich aus: Es dauert gut 100 Seiten, bis konkrete Filmbeispiele analysiert werden. Zudem weist der Forschungsüberblick einige eklatante Lücken auf: Referenzen auf bisherige Arbeiten zur filmischen Utopie fehlen weitgehend; Fittings Aufsatz wird ebenso wenig erwähnt wie Zirnsteins Dissertation oder andere neuere Arbeiten zum Thema. Generell ist die Auswahl der herangezogenen filmwissenschaftlichen Literatur eher spärlich.

Müller unterteilt die Utopie in Anlehnung an Lyman Tower Sargent in positive Eutopien und negative Dystopien, wobei er letztere von generell gegen das utopische Prinzip gerichteten Anti-Utopien unterscheidet. Nach einer etwas unständlichen Diskussion des Verhältnisses von Utopie und SF führt er dann relativ unvermittelt den Begriff der *Social Fiction* ein, womit die moderne Form der Utopie gemeint ist, die als Unterkategorie der SF auftritt. Im Hauptteil der Arbeit unterscheidet der Autor drei Kategorien der Social Fiction – Systemutopien, Utopien als partielle Anknüpfungen sowie Endzeiterzählungen –, die wiederum in Untervarianten aufgeteilt und anhand exemplarischer Filme analysiert werden. Das Schlusskapitel widmet sich dann der zunehmenden "Fokussierung des Körpers als Manifestationsort des Zukünftigen" (293), die sich in Filmen wie *GATTACA* (Regie: Andrew Niccol, US 1997), Cronenbergs *VIDEODROME* (CA 1983) oder *THE MATRIX* (US 1999) von den Wachowski-Brüdern zeigt.

Die einzelnen Filmanalysen sind zweifellos die aufschlussreichsten Passagen des Buches. Überzeugend legt der Autor dar, dass sich das kritische Potenzial der meisten filmischen Utopien in kulturkonservativer Rückwärtsgewandtheit erschöpft: "Der Blick auf eine *offene, gestaltbare* und letztlich *bessere* Zukunft bleibt ein Blick über die Schulter, zurück auf eine Vergangenheit, die freilich nie anders denn als ideologisches Konstrukt existierte" (331). Strukturell arbeitet Müller verschiedene prägende Dichotomien – Entropie vs. System, Individuum vs. Staat etc. – heraus, wobei er besonderes Augenmerk auf die Raumkonzeption legt, denn "utopische Filmräume sind *hermetische Filmräume*,

die über eine *Grenze* in ein *Innen* und *Außen* [...] getrennt sind, wobei die Grenze sich als Funktion der Macht darstellt" (143). Auch hier fällt auf, wie wenig sich der Autor auf die bestehende Forschung bezieht; gerade das Motiv der Grenze würde vielfältige Anknüpfungspunkte bieten. Zudem rächt sich an manchen Stellen die grundsätzlich lobenswerte Konzentration auf den Film: So wird die 2005 erschienene Verfilmung von *V FOR VENDETTA* (Regie: James McTeigue, US/UK 2006) ausschließlich vor dem Hintergrund der jüngeren US-Außenpolitik diskutiert, obwohl Alan Moores und David Lloydys zu Beginn der 80er Jahre veröffentlichte Graphic Novel deutlich vom Thatcherismus geprägt ist; ein Umstand, der im Film durchaus noch erkennbar ist.

Im Zeitalter von Online-Publikationen und Print on Demand stellt sich in den Geisteswissenschaften zunehmend die Frage, ob Buchveröffentlichungen von Dissertationen noch sinnvoll sind. Zumindest das Argument, dass ein renommierter Verlag eine gewisse Qualität garantieren kann, wird von *Film und Utopie* widerlegt. Layout, Typographie, Rechtschreibung und Interpunktion wimmeln nur so von kleineren und größeren Patzern, Filmtitel werden wahllos englisch und deutsch angegeben, die zu kleinen Screenshots sind oft kaum zu erkennen, teilweise stark verzerrt und mit falschen Legenden versehen, einen Index sucht man vergeblich. Zwei besonders peinliche Fauxpas: Der Name der SF-Autorin Ursula K. Le Guin wird konsequent falsch geschrieben und für den Begriff 'Novum' der haarsträubende Plural 'Novae' verwendet. Das Problem eines aus Kostengründen wegrationalisierten Lektorats ist bei vielen wissenschaftlichen Verlagen vorhanden, doch für ein solches Buch noch 35 Euro zu verlangen, ist gelinde gesagt eine Frechheit. Die fehlende ordnende und korrigierende Hand führt leider auch dazu, dass die angestrebte Typologie während der Lektüre nur schwer nachvollziehbar ist. Die Kapiteleinteilung ist kaum durchschaubar: Das dritte Kapitel, das mit einem Umfang von über 200 Seiten mehr als die Hälfte des gesamten Buches ausmacht, zerfällt in unzählige Unter- und Unterunterkapitel – bis zur sechsten Hierarchiestufe –, was die Orientierung ungemein erschwert. Eine Studie zum utopischen Film, die Fittings Forderungen aufgreift, wartet somit immer noch darauf, geschrieben zu werden.

Simon Spiegel

#### Literatur

- Fitting, Peter. "Utopian Film: An Introductory Taxonomy". *Utopian Studies* 4.2 (1993): 1-17.  
 Sargent, Lyman Tower. "Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies* 5.1 (1994): 1-37.  
 Zirstein, Chloë. *Zwischen Fakt und Fiktion: die politische Utopie im Film*. München: Utz, 2006.

#### Stiglegger, Marcus. *Terrorkino: Angst/Lust und Körperhorror*. Berlin: Bertz+Fischer, 2010.

In Zyklen, deren Dynamik noch nicht wirklich aufgeschlüsselt wurde, erlebt das Horrorgenre eine schubhafte Intensivierung inszenierter Gewalt. Für die letzte Welle an unvermittelt brutalen Filmen hat sich der nicht eben schmeichelhafte Begriff 'Torture Porn' etabliert. Eine Subgenre-Bezeichnung, die drastische Horrorfilme, auf der Skala des guten Geschmacks eh schon im unteren Drittel angesiedelt, noch einmal eine Ebene tiefer legen und mit dem Ruch der Pornographie versehen soll. 'Torture Porn' suggeriert die gehaltlose Wiederkehr des immer Gleichen, Filme also, die einer ernsthaften Betrachtung nicht wert seien. Dem kommerziellen Erfolg tat das keinen Abbruch, ganz im Gegenteil. Dem drastischen Film gelang mit Eli Roths *HOSTEL* (US 2005), der *SAW*-Serie (US/AUS 2004-2010) oder auch den zahlreichen Remakes der Klassiker der siebziger Jahre wie etwa Alexandre Ajas *THE HILLS HAVE EYES* (US 2006) erstmals der Weg auch in die hiesigen Multiplexe.

Dass Gewaltinszenierungen auch in filmwissenschaftlichen Arbeiten noch immer im Rahmen der in weiten Teilen äußerst unglücklich verlaufenden Debatte um das angeblich Gewalt verherrlichende Potenzial von bösen Bildern geführt werden, ist schade. "Torture Porn", schreibt Marcus Stiglegger, sei nicht mehr als der "nie wirklich definierte Kampfbegriff einer konservativen Presse, die damit vor allem ihr Zensurbedürfnis beschwören wollte" (17). Zeugnisse eines kenntnisreichen und über die Genregeschichte informierten Blicks auch auf die drastischeren Spielarten des Genres sind nach wie vor selten. Stiglegger hat jetzt einen Essay veröffentlicht, der aktuelle Produktionen des, wie er es nennt, "Terrorkinos" in einen filmhistorischen Kontext einbettet und die Frage sowohl nach dem semantischen Gehalt der Bilder als auch – wichtiger noch – den Affekten stellt, die die Filme beim Zuschauer auslösen.

Nach einem dem Format geschuldet knappen, aber reich bebilderten Durchgang durch die filmhistorischen Vorläufer der aktuellen Welle ist man erst einmal gut bedient: Herschell Gordon Lewis' früherer Splatterfilm *BLOOD FEAST* (US 1963) bekommt seinen Platz in der Genealogie, ebenso Wes Cravens *LAST HOUSE ON THE LEFT* (US 1972) und der italienische Kannibalenfilm. Marcus Stiglegger, seit Jahren schon zuständig für die dunkleren Regionen des internationalen Kinos, gelingt das Kunststück, auf engem Raum einen umfassenden Überblick der unangenehmsten und verstörendsten Produktionen der Filmgeschichte vorzustellen. Wir haben es hier also nicht mehr nur mit dem im klassischen Sinne verstandenen Horrorgenre zu tun (wenn auch ein Großteil der Filme in aktuelleren Genrekanons durchaus ihren Platz findet – die Fantastik ist spätestens seit den siebziger Jahren keine das Horrorgenre notwendig definie-