

# Zukunft, die in die Gegenwart Verweist

Autor(en): **Jaeggi, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933207>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

# KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

---

## Zukunft, die in die Gegenwart verweist

*Zur ARD-Spielfilmreihe über Science-Fiction*

Ein Gott ist er zwar nicht gerade, der Astronaut, der in Robert Wises «*The Day the Earth Stood Still*» (*Der Tag, an dem die Erde stillstand*) mit seiner fliegenden Untertasse in Washington landet. Aber eine Botschaft hat er den Erdenbürgern allemal zu verkünden: All die kleinen und grossen Querelen, mit denen sich die Menschen auf dem Erdenrund herumschlagen, sind auf Carpenters Planeten längst nicht mehr existent. Dort leben die Bewohner in einem tiefen Frieden und konzentrieren sich auf die Verbesserung ihrer geistigen und kulturellen Werte. Und weil sie das ungestört und ohne Ablenkung tun können, ist ihr zivilisatorischer Entwicklungsstand wesentlich weiter fortgeschritten als auf Erden.

Was Carpenter verkündet, tönt sehr schön. Dem kritischen Betrachter des 1951 entstandenen amerikanischen Films bleibt indessen die unschöne Kehrseite der Medaille nicht verborgen. Die hohe Entwicklungsstufe, so ist zu vernehmen, wurde unter autoritärer Führung und allmächtigem Polizeischutz erreicht. Da wird unvermittelt deutlich, dass sich Science-Fiction mitunter auch als Vehikel zum Transport von Staatsräson und verkappter Ideologie eignet. Der an sich geniale Einfall, die Unzulänglichkeiten irdischen Zusammenlebens am Beispiel einer höher entwickelten Zivilisation sichtbar zu machen, erfährt dadurch eine bedauerliche Einschränkung und die Moral von der Geschichte einen erheblichen Knacks.

*Sich mit dem befassen, was ist*

Komponenten der Moral finden sich übrigens in vielen, ja in den meisten Science-Fiction-Filmen. Das hängt wohl damit zusammen, dass sich diese Filme – und übrigens auch die einschlägige Literatur – weniger mit dem befassen, was sein könnte, als mit dem, was ist. Zumeist in einem futuristischen oder phantastischen Dekor spielend, beschäftigen sie sich in vorwiegend unterhaltender Weise mit den mannigfaltigen Verhaltensweisen des gegenwärtigen Menschen, seinen Stärken und Schwächen, seinen oft wunderlichen Eigenarten, seiner fortwährenden Auseinandersetzung mit dem Guten und dem Bösen. Wer Science-Fiction liest oder sich die Filme dieses Genres anschaut, wird sich sehr rasch über die Nähe dieser in naher oder ferner Zukunft spielenden Fabeln zum guten, alten Märchen bewusst werden. Die Expansionslust des Menschen, der auszieht, um das Gruseln zu lernen, und auf seinen Entdeckungsfahrten von guten oder bösen Sternen geleitet wird, sich behauptet oder untergeht, aber stets einer immerwährenden Anfechtung ausgesetzt ist, die nicht zuletzt aus seinem Innersten heraus sich entwickelt, spielt auch bei der Science-Fiction eine bedeutsame Rolle. Und wie das Märchen ist sie fast nie ausschliesslich schöner und phantasievoller Selbstzweck im sozusagen luftleeren Raum, sondern beinahe immer eine moralische Parabel auf Hiesiges und Gegenwärtiges.

Mehr denn je konzentriert sich der moralische Bestandteil der Science-Fiction auf eine tiefe Skepsis im Umgang des Menschen mit einer hochentwickelten und immer bedrohlicher werdenden Technik. Die Frage nach der Verantwortung wird vehement aufgeworfen. Was uns erwarten mag, sollte modernste Technologien einmal der Verantwortlichkeit ihrer Schöpfer, aber auch den Verfügungsgewaltigen in den Regierungen entgleiten, ist das Thema vieler Science-Fiction-Filme. Zu finden ist es in vielgestaltiger Form keineswegs nur beim anspruchsvollen, gesellschaftskritischen

Film, sondern selbstverständlich auch im Trivialen, vordergründig ausschliesslich Unterhaltenden. In «*Them*» (*Formicula*) des Amerikaners Gordon Douglas beispielsweise mutieren in der kalifornischen Wüste nach einem Atombomben-Test Ameisen zu Riesenmonstern, die alles, was sich ihnen in den Weg stellt kurz- und kleintrampeln und sich blutgierig an andern Lebewesen vergreifen. Dem Genre des Horrorfilms nähert sich auch des genialen «King-Kong»-Schöpfers Ernest B. Schoedsacks «*Dr. Cyclops*» (1940). Der wahnwitzige Doktor lässt in seinem im tiefen Urwald liegenden Labor ein ganzes Expeditionsteam mittels Materialisation auf Zwergengrösse schrumpfen und setzt es damit so furchtbaren Gefahren wie der Begegnung mit einer Hauskatze oder so unüberwindbaren Hindernissen wie einer Gartenmauer aus.

Wenn immer in solchen Filmen der Schrecken in erster Linie dem Nervenkitzel, dem Spass und dem Schauvergnügen gilt und – den Gesetzen der Dramaturgie gehorchend – mutige Männer auch wieder einrenken, was vorübergehend der Kontrolle entglitt, so schwingt doch auch in ihnen eine unterschwellige Warnung vor dem Überschreiten der Grenzen mit. Direkter aber befassen sich jene Filme mit der Thematik der Bedrohung der Menschheit durch die von ihr selber entwickelten Technologie, welche ihre Stoffe nicht im Bereich des Phantastischen, sondern des durchaus Möglichen, allzeit Gegenwärtigen suchen. Beispielhaft für diese Richtung ist die 1963 entstandene gespenstische Vision von Stanley Kubrick in «*Dr. Strangelove Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*» (*Dr. Seltsam oder Wie ich lernte, die Bombe zu lieben*). In dieser giftigen Satire, in der Dokumentation und Fiktion eine enge Verbindung eingehen, lässt Kubrick einen wahnsinnigen General einen vorbeugenden Krieg gegen den Weltkommunismus planen. Dabei stellt sich heraus, dass alle Vorkehrungen gegen einen Missbrauch der Atomwaffen sich ins Gegenteil verkehren und das irre Unternehmen noch begünstigen. Hier gibt es keine mutigen Retter mehr, sondern nimmt die Katastrophe ihren unaufhaltsamen Lauf. Die Folgen eines solchen Kurzschlusses, der heute durchaus im Bereich des Möglichen liegt, zeigen sich in Peter Watkins «*The War Game*» (Grossbritannien 1965); Die BBC mochte seinerzeit diesen Film, der mit dokumentarischem Realismus die grauenhaften Auswirkungen einer über England abgeworfenen A-Bombe schildert, ihren Zuschauern nicht zumuten. Auch in der Schweiz gab es Diskussionen darüber, ob eine derart realistische Darstellung eines A-Krieges nicht zu Resignation, Mutlosigkeit und allenfalls zur Dienstverweigerung führen könnte.

### *Die Angst vor Zerstörung von Persönlichkeit und Gefühlen*

Apokalyptische Ängste ergeben sich allerdings keineswegs nur aus der Bedrohung durch ein gigantisches Arsenal an Vernichtungswaffen. Es gibt subtilere Methoden, den Menschen und mit ihm seine Welt zu vernichten. Verlust der Persönlichkeit, Abschaffung menschlicher Regungen und Gefühle, ständige Überwachung durch einen Grossen Bruder sind nicht minder beängstigende Aspekte einer Zukunft, die ebenfalls schon begonnen hat. Die Science-Fiction hat sie aufgenommen. Zum Tragen kommt sie vor allem in jenen Werken der «*inner space*», also jener Spielart, die sich mit der näheren und fernerer Zukunft der Menschheit auf der Erde befasst (im Gegensatz zu den «*space operas*», den Weltraum-Abenteuern). In George Lucas' beklemmendem «*THX 1138*» (USA 1969) sind die Menschen in einer aseptischen, allen Lebenswerten beraubten Untergrundwelt längst nur noch Nummern. Sie sind zu Versuchskaninchen in einer durch gigantische Technologie und entmenschlichte Wissenschaft verwalteten Plastik- und Aluminiumwelt geworden. Ihre Gefühle werden ausgeschaltet, der Mensch wird auf den Stand eines reibungslos funktionierenden Roboters gebracht. Selbst die Liebe ist in diesem Staatswesen verboten. Doch gerade dagegen beginnt sich eine Gruppe noch nicht restlos angepasster Menschen zu wehren. Im Aufbegehren gegen die Vernichtung aller Gefühlswerte manifestiert sich Hoffnung.

Die Zukunft als ein riesiges, von Computern beherrschtes Konzentrationslager: Erschreckend die Perspektive, die hier aufgeworfen wird. Aber ist sie so weit von jener Wirklichkeit entfernt, in der wir leben? Sind nicht auch wir in zunehmendem Masse verwaltete Menschen, werden nicht unsere Freiheiten immerfort eingeschränkt? Lassen wir uns nicht fortgesetzt von der Technik versklaven? Lucas' Film – und mit ihm viele andere – weisen von einer ersonnenen Zukunft auf eine tatsächliche Gegenwart mit ihren Problemen zurück. Es ist ein charakteristisches Merkmal der Science-Fiction, dass sie sich bei allem Drang nach Grenzüberschreitungen, bei aller Neigung, Anerkanntes, Gesichertes zu verlassen und Neues, Niedagewesenes zu erfinden, den Boden der Realität als Plattform wählt.

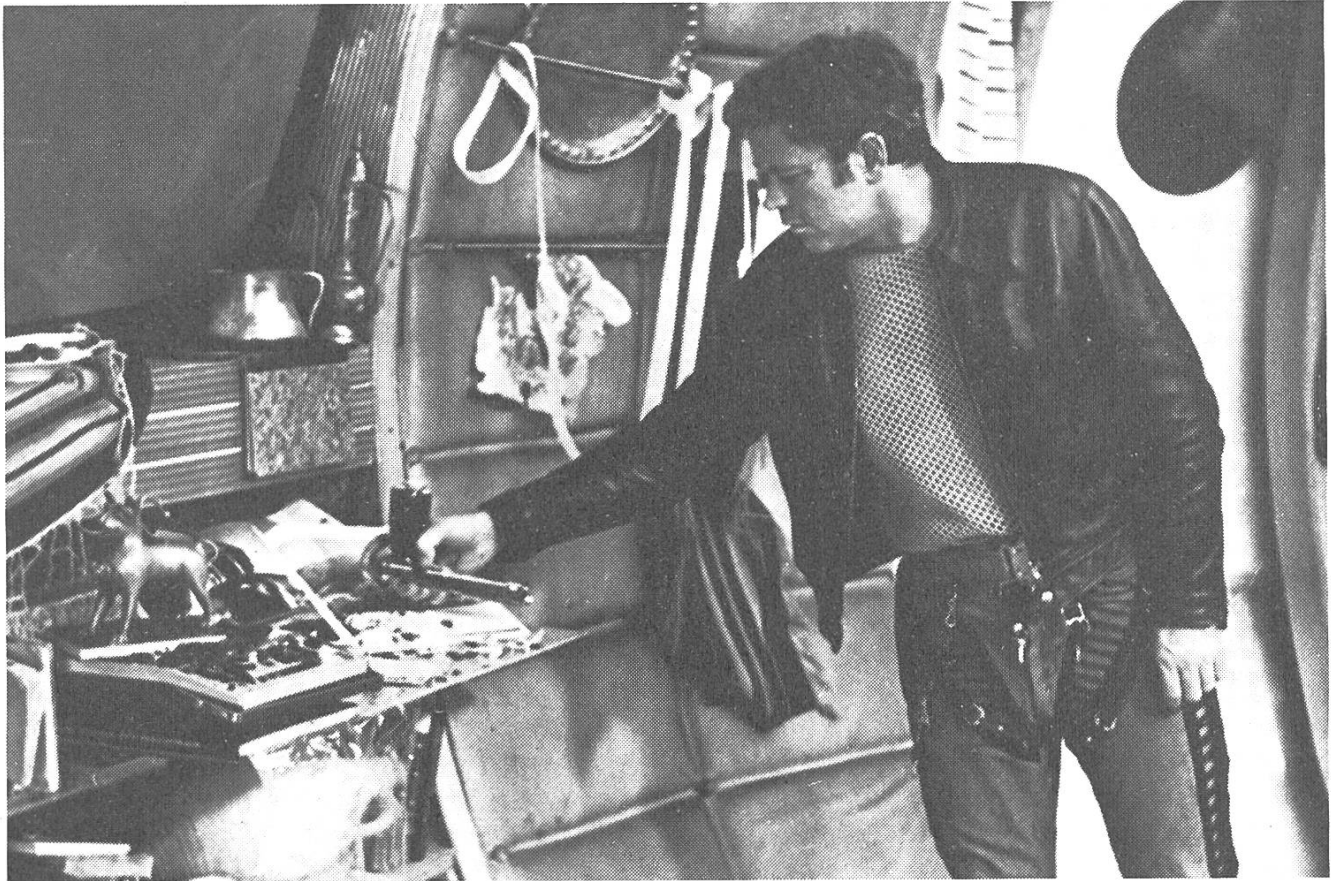
Dies gilt zweifellos auch für einen der interessantesten Versuche der «inner space» für François Truffauts «*Fahrenheit 451*» (Grossbritannien 1966). Ausgehend von einer phantastischen Konstruktion – die Geschichte handelt von einer zukünftigen Gesellschaft, in der das Lesen von Büchern verboten wurde – zeigt er die Entstehung einer totalen Diktatur durch die Herbeiführung einer gesteuerten Kommunikation, beziehungsweise der bewussten Erzeugung eines Kommunikationsdefizites. Aufregend daran ist vor allem Truffauts Absage an die Kultur als eigenständigen Wert: Die Buchmenschen, die vor dem Regime in die Wälder geflüchtet sind – jeder hat ein Buch auswendig gelernt –, sind untereinander auch kommunikationslos; denn jeder lebt in der Isolation seines Werkes, mit dem er sich zu identifizieren sucht.

### *Auf der Suche nach einer höheren Ordnung*

Science-Fiction fristete lange Jahre wie auch andere als trivial abgestempelte Genres ein filmkulturelles Schattendasein. Die Gattung galt als anrühlich, in mancherlei Beziehung suspekt, als ausschliessliches Illusions- und Verdrängungskino. Diesen Ruf – wie fragwürdig solche Verallgemeinerungen und Kategorisierungen sind, erweist sich drastisch am Beispiel der ARD-Reihe über Science-Fiction – wurde die Sparte eigentlich erst los, als Stanley Kubrick 1968 «*2001 – A Space Odyssey*» schuf. Zu einem Zeitpunkt, in dem sich der Mensch anschickte, die ersten Schritte in den Weltraum zu wagen, vermochte dieser Film ein Publikum anzuziehen, das sich um Science-Fiction sonst wenig bemühte. Der Grund für den Publikumserfolg liegt nun aber keineswegs allein nur in der momentanen Aktualität und nur bedingt in der bisher unerreichten technischen Perfektion. Entscheidend ist wohl, dass Kubrick sich äusserst kritisch mit dem technischen Fortschritt auseinandersetzt und gleichzeitig die Frage nach dem Sinn menschlichen Daseins und Strebens stellt.

Vier Jahre später kam mit Andrej Tarkowskij «*Solaris*» ein Film aus der Sowjetunion, in dem – unter Berücksichtigung seines Herkunftslandes – Erstaunliches zu vernehmen war: «Um Wahrheiten zu bewahren, brauchen wir die Geheimnisse des Lebens, des Glücks und des Todes», ist die Erkenntnis eines Kosmonauten in einer verlorenen Raumstation, die den Planeten Solaris erforschen soll. Die Raumfahrer sind indessen der Begegnung mit ihrer persönlichen Vergangenheit und ihrem Gewissen, die durch Materialisation körperliche Gestalt annehmen und als «Besuche» empfunden werden, nicht gewachsen. Wie in «2001» richtet Tarkowskij den Blick des Betrachters auf die Grenzen menschlicher Erkenntnis und appelliert an ihn, in erster Linie seine inneren Probleme zu lösen und sich hierbei vor allem auf die Stimme des Gewissens zu verlassen.

Was ist der Mensch, wo kommt er her, wo gehört er hin? Diese Fragen werden sowohl bei Kubrick wie bei Tarkowskij aufgeworfen. Erstaunlich ist dabei, dass die zwei Autoren, wenn auch in ganz verschiedenen Filmen, die Macht des Glaubens vor den Anspruch der Wissenschaft stellen. Dass der Mensch einer höheren Ordnung unterstellt ist, wird in beiden Filmen zum zentralen Thema, indem die mythologische, um nicht zu sagen die religiöse Ebene stark in den Vordergrund rückt. Kubrick etwa führt in «2001» eine geheimnisvolle Kraft ein, welche die Geschicke des Menschen lenkt, und Tarkowskij nach einer Vorlage von Stanislaw Lem sehr vielschichtig in-



Bedeutsamer Beitrag aus der Sowjetunion: «Solaris» von Andrej Tarkowskij.

szenierte Fabel mutet in ihrer Gesamtheit wie eine futuristische Form des Gleichnisses vom verlorenen Sohn an.

Der Hinweis auf die Endlichkeit des Menschen und seine daraus entspringende Sehnsucht nach einer Überordnung, nach göttlicher Führung und Fügung ist nun allerdings keineswegs eine Erfindung von Kubrick und Tarkowskij. Bruchstückhaft ist sie in vielen phantastischen und Science-Fiction-Filmen zu erkennen. Dass der Mensch die Dinge allein nicht verändern kann, sondern dazu die Hilfe einer unsichtbaren Macht braucht, äussert sich immer wieder in einem Bedürfnis nach dem Mysterium des rational nicht fassbaren Glaubens. Je grösser die Gefahren sind, denen der Mensch ausgesetzt ist und je mehr er zum reibungslos funktionierenden Teilchen in einem Räderwerk wird, das ihm seine Individualität nimmt und ihn um die letzten Refugien seiner persönlichen Hoffnungen bringt, umso stärker wird dieses Verlangen: «Wenn ich auch durch das Tal des Todes wandle, so will ich mich doch nicht fürchten», memoriert der Pfarrer in Byron Haskins «*The War of the Worlds*» (1953 nach H. G. Wells), bevor er mutig den todbringenden Raumschiffen vom Mars entgegenschreitet, welche die Welt erobern wollen. Und wenn ihm seine Haltung denn auch wirklich den Tod bringt, so ist darin keine Niederlage zu finden, sondern ein Vermächtnis für die Hinterbliebenen, die neuen Mut finden, sich der drohenden Gefahr entgegenzustellen. Dies geschieht mitnichten in einem sich ernsthaft um Reflexion bemühenden Film, sondern in einem Werk handfest-trivialen Zuschnitts und verliert sich denn auch schier in der Lächerlichkeit der Inszenierung.

Mut durch die Erkenntnis, nicht willkürlich in den Kosmos geworfenes und dort allein auf sich selber gestelltes Partikel, sondern Teil einer bewussten Schöpfung zu sein, gewinnt auch Mr. C. in «*The Incredible Shrinking Man*» («*Die unglaubliche Geschichte des Mr. C.*»), dem ein fürchterliches Schicksal beschieden ist, nachdem er auf einer Bootsfahrt von einem geheimnisvollen radioaktiven Regen getroffen

wurde: Er schrumpft unentwegt zum Zwerg. Natürlich beschäftigt sich Jack Arnolds 1957 entstandenes typisches B-Picture hauptsächlich mit den Horroreffekten des phantastischen Einfalls, indem im Film Alltagsgegenstände schreckliche und ungeahnte Dimensionen annehmen, Mr. C. im Keller, in den er gefallen ist, gegen Wasserbrüche und auch gegen eine Spinne zu kämpfen hat und unter unsäglichen Mühen einen Weg aus seinem finsternen Gefängnis suchen muss. «Bin ich schon ein Wesen der Zukunft, das unfassbar Kleine?» fragt er sich schliesslich, als es ihm gelingt, durch die engen Gittermaschen des Keller-Oberlichts in die Freiheit zu steigen. Er versteht sich als durchaus eingeplant und aufgehoben in einem gewollten, fortwährenden Akt der Genesis.

### *Fortschrittsgläubigkeit als Triebfeder*

Skepsis gegenüber der Machbarkeit aller Dinge und einer unüberschaubar werdenden Dimension der Technik sowie die Sehnsucht nach dem Mysterium, die sich mitunter auch ganz einfach als Verlangen nach Romantik in einer durchrationalisierten, rein funktionalen Welt äussert, prägten das Genre nicht immer. Science-Fiction, die in ihrer heutigen Form auf Jules Verne zurückgeht, ist eng mit der Entwicklung der Technik und dem Glauben an die Veränderbarkeit der Welt durch sie verbunden. «Alles, was ein Mensch ausdenken kann, wird ein anderer Mensch realisieren können.» Diese Devise Vernes hat seine phantastischen Romane geprägt. Sie sind von jener unerschütterlichen Fortschrittsgläubigkeit getragen, die aus der Philosophie der Aufklärung genährt wurde. Nach ihr hat der Mensch die Möglichkeit, seine Umgebung, ja auch sein Schicksal zu gestalten, wenn immer er nur will. Dass diese bedingungslose Fortschrittsgläubigkeit einem Missbehagen, zumindest aber einer kritischen Distanz gewichen ist, hat zwei Ursachen: Die Erfahrung im Um-



Aus «Phase IV» von Saul Bass (Grossbritannien 1973).

gang mit der Technik und der Wissenschaft hat gezeigt, dass ihren segensreichen Seiten in mindest so umfangreichem Masse der Missbrauch gegenübersteht. Literatur und Film, die immer – und selbst in ihren niedrigsten Formen – gesellschaftliche Realitäten widerspiegeln, nahmen diese Erkenntnis auf und verarbeiteten sie in ihre Geschichten. Dem Märchenhaften der Science-Fiction, darin liegt der zweite Grund, musste diese Entwicklung geradezu entgegenkommen. Die moralische Komponente, die ja in der Regel darauf beruht, das Böse vom Guten klar zu scheiden, erfuhr durch das Kräftespiel zwischen sinnvoller und missbräuchlicher Nutzung technischer und wissenschaftlicher Möglichkeiten eine wesentliche Bereicherung. Wie stark die Elemente des Märchenhaften gerade auch den heutigen Science-Fiction-Film beeinflussen, wird zur Zeit in den Kinos mit «*Star Wars*» von George Lucas (USA, 1977) anschaulich demonstriert. Was ist denn schon diese «space opera» anderes als eine Verlagerung ursprünglichster Märchenform aus ihrer fiktiven Welt der Schlösser, Städtchen und finsternen Wälder in ein nicht minder fiktives System von Galaxien? Dass der ritterliche Prinz nach dem Bestehen gefährlicher Abenteuer die schöne Prinzessin rettet, ist in «*Star Wars*» ebenso folgerichtig wie im guten alten «*Dornröschen*».

Der Film hat sich der Science-Fiction seit Anbeginn seines Bestehens dankbar angenommen. Die oftmals aufgestellte Behauptung, dieses Medium sei für das Genre ungeeignet, weil es nur Realität wiederzugeben vermöchte, hat bereits Georges Méliès gründlich widerlegt. Der Filmpionier, der Film nie als abphotographierte Wirklichkeit verstand, sondern fiktive Wirklichkeiten, vor allem aber künstliche Räume arrangierte, hat bereits 1902 eine «space opera» und damit den Vorläufer aller Science-Fiction-Filme realisiert: In «*Le voyage dans la lune*» schickte er, die körperliche Realität kühn überwindend, die erste bemannte Rakete auf den Erdtrabanten. Die reiche Phantasie und der schmunzelnde Humor mit denen der frühe Filmkünstler ans Werk gegangen ist, zeugen von einer abgeklärten persönlichen Distanz zur blinden Fortschrittsgläubigkeit. Auch in dieser Hinsicht ist «*Le voyage dans la lune*» ein Pionierwerk.

### *Grosser Unterhaltungswert*

Auch wenn sich eine Filmkritik, die ihre Kriterien bei den traditionellen Künsten einerseits und bei den einschlägigen politischen Ideologien andererseits holte, wenig um den Science-Fiction-Film bemühte, über mangelnden Publikumszuspruch brauchte sich die Gattung nie zu beklagen. Die Verlagerung an sich brennender Probleme in eine noch ferne Zeit, die Distanz des Phantastischen zur Wirklichkeit, dann aber auch das Prinzip des Noch-einmal-Davonkommens waren und sind zusammen mit der Abenteuerlichkeit der Geschichten sichere Unterhaltungswerte. Wenn an dieser Stelle versucht wurde, ein wenig hinter die Fassaden zu leuchten und einige Aspekte der Science-Fiction etwas näher anzuschauen, so darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in erster Linie das Amüsement ist, das den Zuschauer in diese Filme zieht.

Es ist anzunehmen, dass es wiederum dieselben Ursachen sind, die – vor allem in den Vereinigten Staaten – zu einem neuen Boom der Science-Fiction führen. Dass ausgerechnet «*Star Wars*» zum ungeahnten Kassenschlager wird, mag als Hinweis dafür gelten, signalisiert doch gerade dieser Film eine Abkehr von jener Spielart der Daseinsreflexion, der sich, vorübergehend, auch die sich als «seriös» bezeichnende Kritik annahm. Die gegenwärtige Science-Fiction müsste sich eigentlich, statt ins mehr oder minder unverbindliche Kinomärchen zu flüchten, beispielsweise mit der Problematik der auslaufenden Energie- und Rohstoffvorräte befassen. Aber es ist eben einer ihrer Wesenszüge, dass sie – auch wenn sie in einer noch so fernen Zukunft spielt – auf die Gegenwart verweist. Das bedeutet, dass über die oben erwähnte Zukunftsperspektive doch wohl erst Filme geschaffen werden, wenn diese akut wird. Andererseits wird aus solchen Feststellungen abzuleiten sein, dass der

aktuelle Science-Fiction-Film als Sinnbild unserer augenblicklichen Gegenwart verstanden werden muss, auch wenn der Spiegel, der uns vorgehalten wird, durch die Verlegung in eine noch kommende Zeit und die Trivialität für viele blind zu werden droht. Im Falle von «Star Wars» würde dies bedeuten, dass wir in einer Zeit leben, in der die Menschen ihr Augenmerk von ihren wirklichen Problemen ablenken und Erholung in einer Welt der einfachen, durchschaubaren Normen suchen.

Urs Jaeggi

In diesem und im folgenden Jahr strahlt die ARD ungefähr alle zwei Wochen am späten Samstagabend eine Reihe von 40 Science-Fiction-Filmen aus. Die Auswahl vermittelt einen zwar keineswegs vollständigen, aber doch recht repräsentativen Einblick in die Geschichte und die Charakteristika der Gattung. ZOOM-FB weist jeweils im «TV/Radio-Tip» auf die einzelnen Filme hin.

---

## **Buch zur Sache**

---

### **Faszinierender Einblick in die Welt der Science-Fiction**

*Jürgen Menningens (unter Mitarbeit von Werner Dütsch), Filmbuch Science-Fiction, Köln 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, 190 Seiten, illustriert, Fr. 32.—.*

F. U. Als begleitendes Schaubuch zu der Science-Fiction-Reihe der ARD bietet sich Jürgen Menningens «Filmbuch Science-Fiction» an. Es ist kein Nachschlagewerk oder Kompendium, auch keine Geschichte oder Analyse dieses Trivialfilmgenres, sondern ein sorgfältig komponiertes Bilderbuch, das ein ausserordentlich vielfältiges Illustrationsmaterial (Filmphotos, Plakate, Zeichnungen, Comics, alte Illustrationen usw.) vor dem Betrachter ausbreitet. Alle und alles ist hier versammelt: King-Kong, der Wolfsmann, Godzilla, Tarantula, Gwangi, die Wespenfrau und andere Monster und Mutanten, Atomman, Super Man, Batman, Flash Gordon, Unterseeboote, Zeitmaschinen, Roboterhorden, Raketenschwärme und dergleichen, womit die menschliche Phantasie Erde, Weltraum und ferne Planeten bevölkert hat. Eine Einleitung und kurze Texte und Zitate begleiten die Bilder – es sind sieben Farbtafeln und an die 200 Schwarzweiss-Abbildungen – und zeigen vielfältige Beziehungen und Assoziationen auf. Ein sehr umfangreiches Literaturverzeichnis und eine Filmographie aller in der BRD seit 1954 gezeigten Science-Fiction-Filme runden den Band ab. Nützlich wäre auch ein Verzeichnis der durch Bilder vertretenen Filme gewesen. Der schöne Schmöcker gewährt einen faszinierenden Einblick in eine Welt, die sonst so richtig nur im Kinodunkel gedeiht.

---

## **Porträt über Manès Sperber**

tv. Eben hat Eric A. Peschler im Auftrag des Fernsehens DRS ein 50minütiges Porträt über Manès Sperber, den französischen Schriftsteller österreichischer Herkunft, abgedreht. Sperber, berühmt geworden durch die Romantrilogie «Wie eine Träne im Ozean», lebt heute in Paris und leitet den Verlag Calmann-Levy. 1905 geboren, ist Sperber 1933 nach Frankreich emigriert. Als einer der wenigen Emigranten diente er freiwillig in der französischen Armee, nach dem Zusammenbruch tauchte er unter und flüchtete während des Krieges in die Schweiz, von wo er bei Kriegsende nach Frankreich zurückkehrte. Als Produzent des Manès Sperber-Porträts des Fernsehens DRS zeichnet Roy Oppenheim verantwortlich.