Der Angriff der Zukunft auf die Gegenwart

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Bewegtbilder

Spekulationen diesseits und jenseits der Digitalisierung

Rolf Giesen

Herausgegeben von Veit Quack in Zusammenarbeit mit der

FILMUNIVERSITÄT BABELSBERG KONRAD WOLF

HERBERT VON HALEM VERLAG

HH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Rolf Giesen
Der Angriff der Zukunft auf die Gegenwart. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Bewegtbilder – Spekulationen diesseits und jenseits der Digitalisierung
Herausgegeben von Veit Quack in Zusammenarbeit mit der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF
Köln: Halem, 2018

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

In Einzelfällen wurden Abbildungen verwendet, deren heutige Rechteinhaber nicht ermittelt werden konnten und bei denen das Zitationsrecht möglicherweise strittig ist. Hier erklärt sich der Verlag bereit, rechtmäßige Ansprüche nach Anforderung zu den für den Nachdruck in diesem Buch festgelegten Bedingungen abzugelten.

© 2018 by Herbert von Halem Verlag, Köln

Print: ISBN 978-3-7445-1193-3
E-Book (PDF): ISBN 978-3-7445-1191-9

http://www.halem-verlag.de
E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag
LEKTORAT: Julian Pitten
DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg
UMSCHLAGGESTALTUNG: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Rolf Giesen

Der Angriff der Zukunft auf die Gegenwart

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Bewegtbilder – Spekulationen diesseits und jenseits der Digitalisierung

HERBERT VON HALEM VERLAG

Danksagung

Für das Zustandekommen der Schrift bedankt sich der Verfasser bei Dr. Veit Quack, dem Geschäftsführer des Fachbereichs Szenografie/Fakultät II der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*, der die Anregung zu diesem Buch gab. Der Filmuniversität gebührt großer Dank, dass sie eine teilweise sehr kritische, kontroverse, gelegentlich dystopische und spekulative Schrift freigab, um den Diskussionsprozess in der eigenen und weiteren Fachöffentlichkeit zu stimulieren.

Zahlreiche Personen aus dem In- und Ausland haben durch Hinweise und Kommentare zu dieser Schrift beigetragen: Müge Bulazar, Robert Blalack, Dr. Ralf Bülow, Jim Danforth, Thomas Dlugaiczyk (Games Academy Berlin), Rainer M. Engel (Schrift-Bilder GmbH), Volker Engel, Hans-Joachim Flebbe (Flebbe Services GmbH Hamburg), Ari Folman, Herbert Gehr (Hahn Film Berlin), Frank Geiger (brave new works Hamburg), Prof. Frank Geßner (Filmuniversität Babelsberg), Didier Ghez, Prof. Lena Gieseke (Filmuniversität Babelsberg), Prof. Felix Gönnert (Filmuniversität Babelsberg), Gerhard Hahn (Hahn Film), Bernhard Henrich, Helmut Herbst, Joe Letteri (Weta Digital), Tony Loeser (MotionWorks Halle), Prof. Christian Malterer, Karl Meyer (3D Systems), Dennis Muren, Hanns-Georg Rodek (Die Welt), Heinrich Sabl, Thomas Schäffer (Nordmedia Hannover), Dörte Schreiterer, Dr. phil. Wolf Siegert (IRIS® Media), Dr. Karlheinz und Angela Steinmüller, J. P. Storm, Georg Struck, Douglas Trumbull, Prof. Peter Weibel (ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), Prof. Dieter Wiedemann (Filmuniversität Babelsberg), Grigori Zurkan.

Institutionelle Hilfe kam von Julia Diebel (Filmuniversität Babelsberg), Peter Mänz (Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen Berlin) und Annegret Richter (AG Animationsfilm Leipzig) sowie von Kathleen Schröter, Wojciech Samek und Oliver Schreer (alle Fraunhofer-Institut für Nachrichtentechnik, Heinrich-Hertz-Institut, HHI, Berlin).

Mein Dank gilt auch meiner Frau Anna Khan für wertvolle Unterstützung und ständigen Zuspruch, während ich meinen Assoziationen freien Lauf ließ.

Berlin und Grambin im Sommer 2018
RG

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 5

Vorwort des Herausgebers 13

I. Einführung: Die Nacht Shivas 15

Kater Felix und das Fragezeichen 17
Uhrwerk Orange 19
Propagandaschlachten im Internet 20
Er ist wieder da 23
Scientollywood 24
Nosferatu und der okkulte Filmkonzern 29
Total Recall 31
Trickfilme 35
Wettbewerb und Globalisierung 37

II. Räume kulturell erschließen 39

Der Turmbau zu Babel als Zukunftsphantasie 40
Eine Symbiose von Mensch und Umwelt 41
Der synthetische Film 43
PreViz und Animation 46
Optische Poesie 48

III. Über die Studiengänge Szenografie und Virtual Environments der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF* 51

Synergiepotenzial 51
Die Digitalisierung des Filmemachens 52
Creative Technologies 53

IV. Geisterbilder 58

Bewegtbilder milliardenfach 59
Phantasmagorien 59
Jules Verne und *Das Karpatenschloss* 62
Georges Méliès und *Die Reise zum Mond* 63
Der Zweite Weltkrieg en miniature 63

V. Walt Disney und die *Menschen im Weltraum* 67

Ein Plädoyer für das Studium der Filmgeschichte 67
Disney und Wernher von Braun 68
Odyssee im Weltraum 70

VI. Umstellung von analog auf digital 72

Der Untergang der 6. Flotte 72

VII. Die Verflüchtigung der Bilder im Internet 77

Sprechende Löwen und Zentauren mit Pferdeschwanz 77
Drei Arten, bewegte Bilder zu machen 78
›Demokratisierung‹ der Produktionsmittel 79

VIII. Die Digitalisierung der analogen Medien:
Ein Rückblick 83

Eine Teekanne wird vermessen 83
Futureworld 84
Lichtsegler und Vektorgrafik-Motorräder 84
Sexy Robot 85
Morphing 86
Jurassic Park 86
Bogey und Marilyn 87
Pixar 88
Motion Capture: Digitale Roboter und Androiden 89
Avatar 91

IX. Utopische Blockbuster 93

Endstation Mond 93
Sternenkriege 94
Gigantomanie und Glücksspiel 95
VFX-Kommerz 96

X. *Das Boot* gegen *Star Wars* 101

Bundesdeutschlands Antwort auf den Sternenkrieg 101
Fliegende Untertassen greifen an 102
Sturzflieger 104
»Viele Tricks und wenig Film« 105
Das vergessene Millionengab des deutschen Animationsfilms: ein Exkurs 108
Der Einzug der Computergrafik 111
Cartoon Movie 112
Biene Maja 113
Ein Belgier im deutschen Animationsfilm 115
Schreck für die Anleger 116
Der Siegeszug der 3D-Figuren 121

XI. 2D versus 3D: Eine ideologische Begriffsbestimmung 127

Man darf – ja, man soll! Der farbige Puppen-Trickfilm? 128
Spiel-Film ist gut – Film-Spiel ist besser! 128
Vergewaltigung ist strafbar! 128
Ein Unterschied – und ein Vorschlag 129
Was für ein Mensch bin ich? 129
Disney macht Karikatur-Plakate: 130
Nur in Deutschland! 130
Eine Schlussbemerkung:
Puppen-Trickfilm und deutsche Spielzeug-Industrie. 131

XII. Interaktive Bilderkulturen und ihre soziale Bedeutung für etablierte Filmberufe 133

Die synthetische Kamera 133
Der Computer als Tool des Designers 135
Spitzenkräfte verdienen gut, die Masse nicht 136

XIII. Go East: Asien und China 139

Disneyland Shanghai 139
Kung Fu Panda 140
Joint Ventures mit Amerika 141
5000 Jahre Geschichte und ein paar Jahrzehnte Turbokapitalismus 143

XIV. Homo ludens 145

Nonlinear statt linear 145
Interaktives Kino? 146
Matrix Fantasy 146
Im Visier der Kulturpessimisten 148
Hollywood-Stars und Games 149
Ballerspiele und Ego-Shooter 149

XV. Visualisierung: Ein Wort zu den Brillen 151

Stereoskopie im Kino 151
Oculus VR 152
Hype um Virtual Reality 154
Visualisieren auch ohne Hilfsmittel 155

XVI. BCI: Bildtransfer ins menschliche Gehirn – die virtuelle Traumebene 159

Science Fact, Science Fiction und posthumane Cyber-Phantasien? 159
Artificial Vision 160

Traumerlebnis 161
Bildermachen als religiöser Akt 162
Phantomatik 162

XVII. *Twilight Zone*: Die Nackten und die Toten oder Der Traum vom Ewigen Leben 167

Neuschöpfung des Menschen 167
Alien: Resurrection 168
Bildermachen und Körpertöten 169
Simulation des Gehirns 170
Digitale Bildströme 171
Das digitale Nirwana als Endziel des virtuellen Zeitalters? 173

XVIII. Digitale Ikonomanie: Auch eine Frage der Ethik und gesellschaftlicher Verantwortung 175

Ein Liebesbrief ans Kino 175
Die Schrecken der Medusa 176
Synthetische Parallelwelten als Herausforderung 179

Interviews 187

Gerhard Hahn, Tony Loeser, Georg Struck, Hans-Joachim Flebbe, Thomas Schäffer, Bernhard Henrich, Robert Blalack, Volker Engel, Joe Letteri, Karl Meyer, Felix Gönnert, Heinrich Sabl, Thomas Dlugaiczyk, Müge Bulazar, Dörte Maria Schreiterer, Rainer M. Engel, Lena Gieseke, Christian Malterer, Wolf Siegert, Angela und Karlheinz Steinmüller, Peter Weibel und Dieter Wiedemann

Literaturverzeichnis 317

Register 321

Bildnachweise 334

Vorwort des Herausgebers

»Die Geschichte der Kinematographie ist voller Legenden«, schrieb Rolf Giesen in seinem Standardwerk *Special Effects* im Jahr 1985.[1] Inzwischen gehört die Kinematografie – verklärt zur Legende – selbst zur Geschichte. Die bewegte Bilderproduktion ist indessen Teil der digitalen Welt geworden.

Die heutige ›Bewegtbildproduktion‹ zehrt vom Erbe des Films, lebt also von der Kraft des Legendären, Dynamischen, Weltentrückten, des ›Bigger than Live‹ und übt so eine nahezu magische Anziehungskraft aus. Berufe wie Regisseur, Kamerafrau, Drehbuchautorin oder Szenenbildner versprechen ein Leben voller Kreativität und Abenteuer. Folglich erfreut sich das Filmstudium in Babelsberg großer Beliebtheit. Die Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF* registriert kontinuierlich wachsende Bewerbungszahlen. Allein im Zeitraum von 2009 bis 2016 kam es zu einem Anstieg von 933 auf 1616.[2]

Immer mehr Studienanfänger streben zum Film, obwohl die späteren Berufs- und Verdienstmöglichkeiten voraussichtlich schlechter sind als in anderen Berufsfeldern. Hinzu kommt, dass die technologische Entwicklung als treibender Faktor eine grundlegende Umwälzung der Medienindustrie in Gang gesetzt hat, deren Konsequenzen für die späteren Berufsbilder schwer abschätzbar sind. Über Jahrzehnte waren die Rollen, Kompetenzen, Aufgabenfelder und Berufsbilder von Filmschaffenden klar umrissen und die Optionen beruflicher Perspektive klar beschreibbar. Heute ist die berufliche Zukunft unserer Absolventinnen und Absolventen hingegen voller Unwägbarkeiten. An der Schwelle zu einem neuen

1 GIESEN, ROLF: *Special Effects King Kong, Orphée und die Reise zum Mond*. Ebersberg/Obb. 1985, S.9

2 »Mit 1616 Bewerbungen 2016 steigt die Zahl mit Ausnahmen des Spitzenjahres 2014 (1619) seit sieben Jahren an, 2009 gab es lediglich 933 Interessenten.« Die drei am stärksten nachgefragten Studienrichtungen sind der Bachelor Schauspiel (604), der Bachelor Regie (307) und der Bachelor Drehbuch/Dramaturgie (100). Quelle: KIXMÜLLER, JAN: Semesterstart an FH Potsdam und Filmuniversität. Ungebrochene Nachfrage. In: *Potsdamer Neueste Nachrichten* vom 13.10.2016, S. 10 - 11.

digitalen Medienzeitalter stellt sich für die Filmausbildung also ganz konkret die Frage, welche Lehrinhalte dauerhaft von Bestand sein sollen. Was stellt den Kern der Filmausbildung der Zukunft dar? Welche wesentlichen Kompetenzen müssen wir vermitteln? Wie gewichten wir künstlerische Praxis, Forschung und Theorie?

Die vorliegende Veröffentlichung stellt den Versuch einer Bestandsaufnahme dar und soll der Orientierung dienen in einem sich im Wandel befindenden Umfeld. Umrissen werden jene Themenbereiche, die drängende Fragen der Filmausbildung aufwerfen[3].

Den Impuls für die Veröffentlichung gab das Seminar UTOPIA-DYSTOPIA, das wir bereits im Herbst 2013 mit dem *Star-Wars*-Pionier Robert Blalack und Rolf Giesen an der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF* durchgeführt haben. Unser Ansatz war, die individuellen Zukunftsbilder der Studierenden selbst in Filmbilder übersetzen zu lassen. Aus diffusen Ideen, Ängsten und Hoffnungen sollten möglichst konkrete und anschauliche Bilder geschaffen werden. In gewissem Sinne geht es also um die Visualisierung des ›State of Mind‹ einer neuen Generation von Filmschaffenden, deren zukünftiges Berufsleben von ganz neuen Gegebenheiten geprägt sein wird. Die meisten Illustrationen in diesem Buch stammen aus diesem Seminar.

Wir freuen uns sehr, dass Rolf Giesen sich bereit erklärt hat, dieses mutige, geistreiche und anregende Essay zu verfassen, und wünschen viel Spaß beim Lesen einer schwungvollen Achterbahnfahrt durch die Zukunft des Films.

Potsdam-Babelsberg im Sommer 2018
Veit Quack
Geschäftsführer der Fakultät II der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*

3 »… und einem Fandiskurs der Fetischisierung von Hintergrundwissen über Tricks und Techniktüfteleien auf der anderen, verharren nicht wenige der einschlägigen Publikationen zu dem Thema in sicherer Halbdistanz zu akademischen Gepflogenheiten der theoretischen Systematisierung und kritischen Reflexion ebenjener Diskurse und Institutionen, aus denen sie ihre Information beziehen bzw. für die sie diese Informationen zumeist in anekdotischer Fülle und fortschrittsfrommer Rhetorik aufbereiten.« Quelle: WEDEL, MICHAEL: Die Effekte der Special Effects. In: WEDEL, MICHAEL (Hrsg.): *Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums – Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte*. Wiesbaden 2016, S. 7

Konzeptentwurf zum Film *The 12th City* von Martina Mladenova

1. Einführung: Die Nacht Shivas

In Management-Seminaren wird gern behauptet, dass im Chinesischen für *Krise/Chaos* und *Chance* dasselbe Schriftzeichen steht. Das stimmt nicht ganz. Abstrakte Begriffe werden im Chinesischen häufig aus zwei elementaren Wörtern, also Schriftzeichen zusammengesetzt. Krise wird mit *weiji* übersetzt, Chance mit *jihui*. In beiden Begriffen finden wir das Zeichen *ji*, das unter anderem Gelegenheit bedeutet. *Wei* bedeutet Gefahr, sodass man in dieser Gefahr natürlich auch ein kleines Element sehen kann, das aus der heiklen Situation herausführt.

Das alles ist weit hergeholt, aber es ist schön, daran zu glauben, dass jedes Chaos die Chance auf einen Neuanfang birgt – sofern man flexibel und aktiv genug ist zu überleben. In der Film- und Medienbranche gehörte das Chaos seit jeher zum Alltag.

Wir stehen an der Schwelle zum Beginn eines neuen virtuellen Zeitalters – da lohnt es schon, kulturhistorisch alte spirituelle Mythen auszuwerten und auf die Zeitlosigkeit ihrer Aussage hinsichtlich Ende und Neubeginn sowie Zeitenwende zu überprüfen.

Die hinduistische Gottheit *Shiva* gilt uns häufig als *Bhairava: der Schreckliche,* als der Weltzerstörer. Im Sanskrit aber heißt Shiva: *Glückverheißender*. Das höchste Fest in Indien zu Ehren Shivas ist *Shivaratri,* die ›Nacht Shivas‹.
Shiva müsse, heißt es in der Mythologie, zerstören, um neu aufzubauen:

> »So wisset:
> Jede Zerstörung hat die Eigenschaft, Platz für das Neue zu schaffen – so fürchtet Euch nicht!
> Und es wird viel zerstört – innere Lebensbilder und äußere Lebensumstände, bis dass sich das Reich des Herrn all-überall etabliert.
> Seht in der Zerstörung den Segen und hebt die Illusion auf, es müsse alles, was mit der Erhebung der Welt zu schaffen hat, im scheinbaren Frieden vonstattengehen. Das ist ein Irrtum […]«

Zerstörung und *Aufbau* sind auch das kreative Credo der Zukunftsgestalter. Existenzen werden vernichtet, andere neu aufgebaut.

Tatsächlich vollzieht sich die scheinbare ›Machtübernahme‹ neuer, unbeschreiblicher Bilderwelten vordergründig nicht gewaltsam, trotz *CyberWars*, sondern durch Gewöhnung und Konditionierung: schleichend. Kann man sich heute noch junge U- oder S-Bahn-Passagiere vorstellen, die nicht sofort, wenn sie sich gesetzt haben, das Smartphone zücken, um mit ungemein flinken Fingern eine SMS zu schreiben?

Dazu – sic! – ein Fund aus einem Internet-Forum:[4]

> »[…] könnt ihr ganz normal mit einem touchhandy sms schreiben und alles? ich habe nämlich gelnägel und möchte demnächst endlich mal ein neues handy. hab mir auch schon eins ausgesucht, allerdings kann ich kaum tippen damit, weil ich immer daneben tippe, denn die meisten reagieren ja nicht auf die nägel. deswegen probiere ich es immer mit der seite so, klappt aber nicht so ganz. deswegen würde ich gerne mal wissen wie ihr das hinkriegt oder ob ihr es überhaupt könnt und ob man sich irgendwann dran gewöhnt?! ich schreibe nämlich schnell sehr sehr viel sms. deswegen ist es mir schon wichtig.«

Oberflächlich betrachtet scheitert die Schöpfung des neuen, des virtuellen Menschen, der Bau einer imaginären Welt (*Worldbuilding*) schon an den Fingernägeln.

Dabei gab es solche Probleme vor zwanzig Jahren noch gar nicht. Wie wird es dann in fünfzig oder hundert Jahren sein, in einem bestimmt nicht langen Zeitraum also? Und wenn eine Frau in einem U-Bahnhof von jugendlichen Gewalttätern die Treppe hinuntergestoßen wird, sind die Bilder der Überwachungskamera gleich auf YouTube.

4 Mausi1201 am 23. 09. 2011 in: www.erdbeerlounge.de.

Die schöne neue Digital-Welt hat manches mit den utopischen Bildern der Filmgeschichte gemein, aber dennoch wurde sie nicht in den großen Filmstudios geschaffen, sondern in den Garagen anfangs verkannter Genies.

Kater Felix und das Fragezeichen

Wie die Propheten des Alten Testaments, Schamanen und Spiritisten kommunizieren die Menschen heute mit Stimmen, die aus dem Jenseits zu kommen scheinen. Sie telefonieren mobil und schauen dazu Geisterbilder, die immer häufiger von synthetischen Wesen, den Homunkuli der Alchimisten ähnlich, bevölkert werden. Trotzdem hat dieses im Entstehen begriffene Zeitalter der Virtualität für die Konsumenten keinen göttlichen Ursprung. Sie sehen diese Bilder säkular, als ein Angebot der Medien, das die kommenden Generationen so selbstverständlich aufsaugen werden wie die Muttermilch. Wunder sind, zumindest auf dem Screen, keine Besonderheit mehr. Das hat schon Béla Balázs, der ungarische Filmtheoretiker, festgestellt, als er über die Vorläufer der dreidimensionalen Digitalwesen, die zweidimensionalen Linienwesen der frühen Kinematografie am Beispiel von Felix dem Kater schrieb, dass in ihrer Welt nichts unmöglich sei:

> »Dem Kater Felix reißt einmal der Schweif ab und geht verloren. Er überlegt, wie er sich helfen könnte. Diese besorgte Frage wächst als Fragezeichen aus seinem Kopf heraus, als graphische Andeutung seiner Zweifel und Nöte. Felix beäugt das schöngeschwungene Fragezeichen. Er überlegt nicht lange, sondern steckt es sich hinten als Schwanz an – die Sache ist erledigt. Vielleicht könnte jemand an diesem Unsinn Anstoß nehmen, denn das Fragezeichen ist ja doch ein abstraktes Symbol! Aber es erscheint ja als Linie und unterliegt daher dem Gesetz der Zeichnung, wie der Körper des Katers Felix.«[5]

Der Unterschied zu heute ist, dass die Linien- oder besser: Pixelwesen nicht mehr abstrakt sind.

Die auf digitaler Basis so wundersame Bildervermehrung sollte eine Chance darstellen für professionelle Bildermacher. Aber sie bedeutet auch eine potentielle Gefahr, weil etablierte Berufsfelder der Film- und Fernsehbranche sozusagen über Nacht ›entwertet‹ werden, da die Produktionsmittel inzwischen auch in der Hand von Amateuren sind:

> »Der Amateur tritt mit seinen Inhalten zu einem Zeitpunkt auf dem Markt auf, an dem sich die AV-Medienbranche in einem Prozess der Umwandlung befindet. In dieser Lage hat von Amateuren kostengünstig erstelltes Material einen hohen Stellenwert. In dieser

5 BALÁZS, BÉLA: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1949, S. 218.

> Hinsicht üben Videoamateure bereits Einfluss auf den Markt für Videoproduktion aus. Der Amateur entwickelt sich zur Konkurrenz professioneller Medienproduktion in einer ohnehin schwierigen wirtschaftlichen Lage.«

Veit Quack gewinnt diesem Fakt in seiner gut recherchierten Dissertation zu Fragen des aktiven Mediengebrauchs durchaus positive Seiten ab: Die aktive Mediennutzung durch Laien eröffne die Möglichkeit neuer, sinnvoller Inhalte jenseits der professionellen Medienproduktion. Die nicht-professionelle Autorschaft des Amateurs, sein ›unverstellter Blick‹, stelle eine Chance der Beteiligung, Gestaltung und Bereicherung des öffentlichen Diskurses dar.[6]

Hervorgehoben wird auch die besondere Authentizität vieler Amateur-Aufnahmen.

Das Gefühl von Authentizität ist in der digitalen Szene sozusagen ›systemimmanent‹ und ästhetisch gewollt. Einige der ›Regeln‹ des *Dogma 95*-Manifests, unterzeichnet von dänischen Regisseuren wie Lars von Trier und Thomas Vinterberg, lesen sich wie ein Plädoyer der durch massenhafte Verbreitung ermöglichten Wiedergabe solcher Authentizität: nur Originalschauplätze; ausschließliche Verwendung von Handkameras; keine künstliche Beleuchtung, Spezialeffekte und Filter.

> »Unschärfe, Überbelichtung und wackelige Filmbilder begegnen Zuschauern in aktuellen Filmen immer häufiger. Was noch vor 10 Jahren als Ausdruck mangelnder filmischer Qualität eingestuft worden wäre, ist heute ästhetisches Programm. In den vielen Dokumentationsformaten im Fernsehen oder in teuren Kinoproduktionen ist eine Bildsprache zum Standard geworden, die ihre ästhetischen Wurzeln im Dokumentar- und Amateurfilmbereich hat und auf Grund einer besonders authentischen Wirkung populär geworden ist.«[7]

Bezeichnend ist der Hinweis der Autorin, einer Volkskundlerin, dass es hier um einen Authentizitätsbegriff geht, der ursprünglich nicht Teil der fiktiven Welt des Spielfilms war, der geprägt und dann überbetont wurde in bestimmten Formaten des Fernsehens, ein Authentizitätsbegriff also, der transmedial ist:

> »Seit Mitte der 1990er Jahre überschwemmen neue dokumentarische Film[sic!]formate wie Doku-Soaps, Doku-Dramen, Living-History-Dokus u. ä. mit Sendungen von Big Brother bis zum Schwarzwaldhaus 1902 sowohl die privaten als auch die öffentlich-rechtlichen Sender und erzielen höchste Einschaltquoten. Durch eine z.T. voyeuristisch anmutende Einblicknahme in das alltägliche Leben von Menschen wie du und ich ist in diesen Formaten ein populäres Bild von Wirklichkeit geprägt worden. Die hier entwickelte Authen-

6 QUACK, VEIT: *Videoproduktion für jedermann? Fragen des aktiven Mediengebrauchs am Beispiel der Entwicklung einer Software zur Videobearbeitung*. Frankfurt/M. 2013, S. 314f.

7 KRISZIO, JANINA: Nah dran: Strategien zur Vermittlung von Authentizität im aktuellen Spielfilm. In: *Vokus* 1/2006, S. 27.

> tizitätstechnik überbetont die Inszenierung von spontanem, ungeplantem Handeln und stellt dadurch einen Bruch mit Darstellungskonventionen dar.«[8]

Das Streben nach Authentischem sei ein »Leitmotiv der Moderne«, stellt die Autorin fest, d. h. wir haben es hier mit einem Phänomen zu tun, das nicht allein technologisch stimuliert ist. Vielmehr ist die Technologie Ausdruck eines neuen Verständnisses, die Wirklichkeit zu begreifen und zu gestalten.

Mit einem Mal entdecken wir Ähnlichkeiten in der bewussten Stilisierung von Profis und den zufälligen Aufnahmen der anonymen Mehrheit der Bildermacher, die ähnliche digitale Tools verwendet. Hier ist es Filmkunst, dort ist es Banalität (Bildertourismus, infantile Selbstdarstellungen, ›Selfies‹ genannt), milliardenfach konserviert (früher hätten wir gesagt: ›verewigt‹, heute wissen wir, dass angesichts der Bilderflut selbst unsere Vorstellung von Ewigkeit ad absurdum geführt wird). Tatsächlich eliminieren die digitalen Techniken – wie dies auch in jeder anderen Industrie geschieht – ganze Berufsfelder bzw. egalisieren sie: ein schleichender Prozess aller Industriegesellschaften, der von der Maschinenstürmerei über die Automatisierung bis in unser 21. Jahrhundert führt. Auch so erklärt sich das ›Leitmotiv der Moderne‹.

Uhrwerk Orange

Die Kultur- und Tugendwächter sehen schwarz für die Zukunft einer alternden, sich an den Status quo klammernden Gesellschaft. Längst ist der Zukunftsoptimismus der Aufbruchsjahre einer sich nach dem Zweiten Weltkrieg jung fühlenden Gesellschaft der Skepsis und der Angst vor dem Verlust in einer übervölkerten Welt gewichen. Zunehmender Autismus und Analphabetismus seien, so meinen die Skeptiker, die Folge von bildgesteuerten Monitorkulturen, die die Menschen auseinanderdividieren und kommunikativ auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner einer Monitorkonserve versammeln. So würden sie, wie es Anthony Burgess vor über 40 Jahren vorausgesehen hat, unweigerlich zu Uhrwerk-Orangen:

> »*Clockwork Orange* ist ein Parallelweltenroman und spielt in einer dystopischen Zukunft, in der der Kalte Krieg überwunden ist und die großen Kulturen der Welt, vor allem die angelsächsische und die russische, zu einer Weltgesellschaft verschmolzen sind. Damit ist eine alternative Sprachentwicklung einhergegangen […]«[9]

8 Ebd., S. 30.
9 Ulrich Blumenbach in: BURGESS, ANTHONY: *Clockwork Orange*. Stuttgart 2012, S. 330.

Es ist zwar nicht die von Burgess erfundene Kunstsprache Nadsat, die sich insbesondere aus dem russischen Wortschatz speist, sondern ein Netzjargon oder Chatslang voller WhatsApp-Abkürzungen einer rastlosen Gesellschaft, aber die Voraussetzungen sind ganz ähnlich.

Das Medium übt einen quasi hypnotischen Reiz auf den bildersüchtigen User aus, und die digitalen Fälschungen der Bildmanipulatoren, die Waren und/oder Ideologien verkaufen wollen, sind als solche oft nicht mehr zu erkennen, nicht einmal von Fachleuten. Es gibt weltweit genügend Kräfte, die ihr politisch-fundamentalistisches und religiöses Kapital daraus zu schlagen wissen.

Die prophetische Alternative, die Anthony Burgess und mehr noch der auf seinem Roman basierende Spielfilm von Stanley Kubrick gegen die Uhrwerk-Orangen formulierten, bestand aus nichts anderem als aus Gewalt:

> »Kubrick und meine Fabel versuchen zu sagen, dass wir eine Welt der Gewalttätigkeit, die mit vollem Bewusstsein praktiziert wird, einer Welt vorziehen, die auf das Gute und Harmlose konditioniert ist.«[10]

Lasst uns töten, Compañeros, so die unausgesprochene, aber implizite Message, bevor eine zukünftige Gesellschaftsordnung uns zu willenlosen Schwächlingen degradiert, konformistische ›Massenmenschen‹ aus uns macht, Automaten: ausgerechnet der Totschläger, jener ›natürliche‹ Mensch, jener ›frohe Affenmensch‹ ist der durch Zivilisation gezähmten Menschheit haushoch überlegen.

In der Realität findet die von Burgess und Kubrick befürchtete Konditionierung längst statt und hat auch die Gewalt und mit ihr den ›frohen Affenmenschen‹ absorbiert.

Propagandaschlachten im Internet

Gegen diese Art von Manipulation scheint es keinen legalen Schutz in den neuen Chamäleon-Medien zu geben. Sadistische Gewaltakte sozial und religiös verwirrter, zum Terror bereiter Menschen werden bebildert und ungehindert wie grausige Moritaten ins globale Internet gestellt, virtuell aufgespießt wie abgeschlagene Schädel. Längst tobt hier eine technisch qualifizierte, mit den Mitteln der Verführung arbeitende Propagandaschlacht:

> »Dass IS [Islamischer Staat] Videotechniken beherrscht und seine Kämpfer sich auf Twitter, Facebook, Tumblr, YouTube, Instagram oder SoundCloud tummeln, hat sich herumge-

10 Burgess zit. nach SEESSLEN, GEORG; BERNT KLING: *Unterhaltung. Lexikon der populären Kultur*. Band I. Reinbek b. Hamburg 1977, S. 101.

> sprochen. Sperren Netzwerke ihre Accounts, melden sich die Nutzer einfach unter neuem Namen an. Aber die Marketingstrategen können weit mehr, als nur die immer gleiche Botschaft mit besserem Klang und bunteren Bewegtbildern auszustrahlen. Sie arrangieren jedes Video, jede Botschaft speziell für unterschiedliche Adressaten: cool, clean und überlegen für westliche Beobachter; brutal und blutig fürs heimische Publikum, das nicht überzeugt, sondern nur verängstigt werden soll.
>
> Mal übertreiben sie ihre eigenen Massaker. Mal etikettieren sie die von ihnen zu Tausenden in Syrien ermordeten sunnitischen Glaubensbrüder fürs Fernsehen einfach zu ›gottlosen Schiiten‹ um. Für den Nachwuchs sind populäre Videospiele wie ›Grand Theft Auto V‹ so manipuliert worden, dass die Kämpfer und die schwarze Flagge des IS darin auftauchen. In Kurzvideos der Serie ›mujaetweets‹ erzählt auch ein offenbar deutscher Kämpfer von seinem angeblich wunderbaren Leben im ›Kalifat‹. Die Szenen aus einer brüderlichen Multikultiwelt richten sich an junge Muslime im Westen: Seht her, bei uns sind alle gleich! Der Dschihad kennt keine Grenzen, suggerieren diese Bilder, er verbindet und macht glücklich. Und fürs Familienprogramm schwärmen fanatisierte Frauen in Blogs vom Familienleben im Krieg und von der Ehre, Witwe eines Märtyrers zu werden.
>
> Es ist das ultimative Zielgruppenfernsehen, zwischen Gemetzel und Daily Soap, so professionell und modern gemacht, dass Rivalen wie al-Qaida daneben alt aussehen. Oder wie es die New York Times vor Kurzem formulierte: IS sei ›Dschihad 3.0‹«.[11]

Das alles ist natürlich nur die Spitze des Eisbergs, aber ansatzweise spielt sich vieles schon nach den Regeln des von Hollywood geprägten Genre- und Action-Kinos ab. Die Digitalisierung der Bilder hat somit selbst dem extremistischen, dem politisch indoktrinierten Bild-Amateur und Autodidakten neue Pfade gewiesen.

Wie geladen die Atmosphäre ist, durfte der Verfasser 2011 als Referent auf einer Veranstaltung des Berliner Goethe-Instituts erleben: Als er vor Teilnehmern aus arabischen Ländern auf die Notwendigkeit für die Filmemacher zu sprechen kam, auch von etwas leben und sich selbst reproduzieren zu müssen, erntete er bei einigen Hohn und Verachtung. Ihnen gehe es, bekam er zu hören, zuerst einmal um Solidarität mit dem ›Arabischen Frühling‹ und nicht um Geld. Es waren echte Idealisten, die meinten, das Netz sei dazu da, ihren Idealismus zu transportieren.

Gleichsam eine Anleitung zu den Konflikten unserer Zeit gab der Politikwissenschaftler Samuel P. Huntington im 1993 prophezeiten *Clash of Civilizations* (*Kampf der Kulturen*), der die universalistischen Ansprüche des Westens zunehmend im multipolaren, multikulturellen Konflikt mit anderen Kulturkreisen sah, am gravierendsten mit dem Islam und China (!), und Oswald Spenglers Theorie des *Untergangs des Abendlandes* auf ein neues Niveau hob (auch wenn Spengler seine

11 *Digitaler Dschihad*. In: *Der Spiegel* 41/2014, 6. Oktober 2014.

Schrift nicht pessimistisch verstanden wissen wollte): Das Überleben des Westens, schrieb Huntington, hänge davon ab, dass die Amerikaner ihre westliche Identität bekräftigten und die Westler sich damit abfänden, dass ihre Kultur einzigartig, aber nicht universal sei, und sich einigten, um diese Kultur zu erneuern und vor der Herausforderung durch nichtwestliche, sprich: muslimische und asiatische Gesellschaften zu schützen. [12]

Beispiel hierfür ist ein Anti-Mohammed-Video *Innocence of Muslims*, das trotz oder wegen seiner miserablen Qualität in der islamischen Welt erhebliche Proteste verursachte.

Nicht nur der islamistische Terror, auch der rechtsextremistische, nationalistische und braune Untergrund infiltriert umtriebig das Netz in seinem Bemühen, unsere Kultur vor ›Überfremdung‹ zu schützen, ein Widerspruch, denn das Internet ist ein globales Phänomen, doch in diesem Fall deckt die globale Struktur des Netzes die nationalistisch gesinnten Täter:

> »Viele der deutschen Webseiten werden über Anbieter in Amerika bereitgestellt, denn dort sind rechtsextreme, antisemitische und rassistische Inhalte – im Gegensatz zu Deutschland – nicht strafbar. Vor allem Jugendliche sind im Visier der digitalen Strategie. Fast jede Kameradschaft hat eine eigene Homepage – oft mobilisieren sie ihre jungen Mitglieder für Aufmärsche und werben mit Kontaktangeboten. Rechtsextreme Musik, eines der Hauptmittel, um die Jugendlichen in die Szene zu locken, wird im Internet beworben und verkauft. Versandhändler aus der Szene vertreiben neonazistische ›Devotionalien‹. Hakenkreuzfahnen, Schlagstöcke, Wehrmachtsvideos, Nazi-CDs bis hin zu Autogrammkarten von NS-Kriegsverbrechern – alles, was sich in der rechtsextremen Szene verkauft, wird auch Online angeboten. […]
>
> Auch sonst versuchen Neonazis stets, die neuesten technischen Entwicklungen im Netz zu nutzen. So gibt es semi-professionell produzierte »Nachrichtensendungen« und zu fast jeder rechtsextremen Demonstration mehr oder weniger gut gemacht Mobilisierungsvideos. Auch kann man neonazistische Musik und Interviews mit Rechtsrockbands über rechtsextreme Internetradios anhören. Eine wichtige Funktion erfüllen auch von Neonazis betriebene Internetforen. Dort können sich die Aktivisten der Szene ungestört über Demonstrationen, Rechtsrock, Strategien und andere Themen austauschen und gleichzeitig mit anderen Neonazis Kontakte knüpfen.« [13]

Selbst Disney und der *Sesamstraße* schauen die rechten Netzwerker ab, wie man mit populären Medien umgeht. Im Internet, in einem Video auf der Webseite

12 HUNTINGTON, SAMUEL P.: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. München 2002.

13 *Rechtsextreme im Internet*. 9. April 2008. www.belltower.news.

Zukunftsstimmen, sieht man einen Neonazi Flugblätter in blauer Plüsch-Krümelmonster-Kostümierung an einer deutschen Schule verteilen:

> »Ihr habt immer nur Kekse für alles Fremde übrig [...]. Aber keine für die Identität und Kultur des deutschen Volkes. So vergiftet ihr Demokraten die deutsche Jugend bereits an den Schulen eures Systems [...]«

Er ist wieder da

Tatsächlich sind selbst Hitler und Konsorten im Fernsehen wie auch im Internet mehr präsent, als sie es früher waren: millionenfach auf YouTube.

Die FAZ überschrieb ihre Rezension der Verfilmung des deutschen Bestsellers *Er ist wieder da* durch David Wnendt, einen Absolventen der Filmuniversität Babelsberg, *Der Adolf in uns allen*: Ein wundersam in die Gegenwart zurückgekehrter Hitler wird über Nacht zur ›Kultfigur‹, so als wäre zwischen 1933 und 1945 nichts Böses geschehen:

> »Die Menschen jubeln ihm zu, er stellt sich vors Brandenburger Tor und lässt sich fotografieren, geht ins Gasthaus zum Stammtisch, an dem rechte Parolen die Runde machen, tingelt durch Talkshows, wird bestaunt von der Presse, bejubelt vom Boulevard und zum Hit bei Youtube. Die Führung der NPD macht er derweil beim Ortsbesuch in der Parteizentrale zur Minna, weil sie so ein verlorener Haufen sei. Wenn er bloß die SS wieder hätte! Hitlers scheinbar unaufhaltsamer Aufstieg bekommt erst dann einen Knacks, als ein Video auftaucht, das zeigt, wie er einen Hund erschießt. [...]
>
> Man merkt, für wie schlau sich die Macher von ›Er ist wieder da‹ halten. Sie denken, sie hielten uns den Spiegel vor und wir bekämen das gar nicht mit. Dabei spielen einige von uns doch sogar mit: ›Er ist wieder da‹ arbeitet mit einer Spielhandlung und spielt scheindokumentarisch mit Menschen, denen der vermeintliche Hitler in Alltagssituationen vor die Nase gestellt wird. [...]
>
> Eingeführt hat die Methode der gezielten Provokation der amerikanische [sic! englische] Komiker Sacha Baron Cohen mit seiner Kunstfigur Borat. Das hatte schon bei Cohen etwas Denunziatorisches, weil er Menschen zum Mittel der Inszenierung macht. Bei ›Er ist wieder da‹ gewinnt dies noch an Schärfe, weil hier kein Unbekannter im Tanga antisemitische Liedchen trällert, sondern der vermeintlich leibhaftige Hitler brüllt. Wie soll man darauf reagieren? Die Inszenierung ernst nehmen, einschreiten, sich fernhalten? Wie man auch reagiert, man wird Teil der Inszenierung, die behauptet, sie habe Verweischarakter. Nur ein Passant wettert dagegen.

> Die Randständigen, die Rechten, heben natürlich den Arm zum Gruß. Welche Idioten echt sind und welche Teil der Inszenierung verrät uns der Produzent [Oliver] Berben wohlweislich nicht, der seinem im vergangenen Herbst [2014] gedrehten Film offenbar mit Blick auf die jetzige Flüchtlingskrise seherische Qualitäten beimisst. Zum Schluss lässt er Pegida aufmarschieren. ›Wir sind das Volk!‹, hören wir sie brüllen – sie, die wir alle sein sollen, die wir Hitler sein sollen in dem dümmsten und perfidesten Film, der seit langer Zeit in die Kinos gekommen ist.«[14]

Gefördert wurde der von der Filmbewertungsstelle FBW mit dem Prädikat »besonders wertvoll« und von Burda Media mit dem Bambi ausgezeichnete, in deutschen Kinos fraglos kommerziell recht erfolgreiche Hitler-Film vom Medienboard Berlin-Brandenburg, der Filmförderungsanstalt, der Film- und Medienstiftung NRW und dem DFFF, dem Deutschen Filmförderfonds, einer Initiative des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Fragwürdiger noch war ein anderer, von der Münchner Constantin-Film herausgebrachter NS-Beitrag, den noch Bernd Eichinger nach einer Vorlage von Joachim C. Fest geschrieben und produziert hatte: *Der Untergang* war sozusagen eine Apotheose, im Gefolge von Mel Gibsons im gleichen Jahr, 2004, erschienener *Passion Christi* die Passion Adolf Hitlers. Bei der Filmpreisverleihung 2005 freute sich Henry Hübchen diebisch, dass er und nicht Adolf Hitler (in der Gestalt von Bruno Ganz) den Deutschen Filmpreis als bester Hauptdarsteller bekam.

Nach dem *Untergang* und vor *Er ist wieder da* plante auch Produzent David Groenewold einen spielfilmlangen, sogar animierten Beitrag auf der Hitler-Welle nach den Comics von Walter Moers: *Adolf – Er ist wieder da*. Trotz eines Anlaufs mit Crowdfunding kam der Kinofilm nicht zustande. Es blieb bei einem von Felix Gönnert animierten Kurzfilm, der Hitlers Karikatur singend im Bunker der Neuen Reichskanzlei zeigt, mit Quietscheentchen in der Badewanne, und im Netz millionenfach angeklickt wurde: *»Ich hock in meinem Bonker.«*

Scientollywood

Dazwischen tummeln sich im Netz umstrittene Kirchen, betätigen sich Sekten und Religionsgemeinschaften als ›Menschenfischer‹. Ein Teil von Hollywood ist immer auch *Scientollywood*.

14 HANFELD, MICHAEL: Der Adolf in uns allen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. November 2015.

Thomas Gandow war Pfarrer für Sekten- und Weltanschauungsfragen der Ev. Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz und kritisiert, dass die medienmächtige Scientology in Deutschland immer noch unterschätzt wird:

> »Die Bewegung wird von unseren Feuilleton-Koryphäen vollkommen unterschätzt, und es ist offensichtlich politisch nicht korrekt, wenn man darauf hinweist, dass es ganz große Ähnlichkeiten mit der Nazi-Ideologie gibt. Hier sollen Menschen vernichtet werden, hier soll die Meinungsfreiheit außer Kraft gesetzt werden, und eins der Hauptziele von Scientology, nachdem alle Kritik beseitigt ist, ist es, jede andere Ideologie, jede andere Weltanschauung zu beseitigen. Es muss endlich zur Kenntnis genommen werden, dass wir es hier mit Totalitarismus zu tun haben.«[15]

Lafayette Ron Hubbard (1911 - 1986) war ein Vielschreiber, der *Pulps* und Groschenhefte verfasste und, wie Karl May, mächtig aufschnitt. Seine Marine-Akte – während des Zweiten Weltkriegs war er in der Public-Relations-Abteilung der Navy untergekommen – enthält, wie Journalisten behaupten, die Anmerkung *Verdacht auf Geistesgestörtheit*.

Vielleicht war es sein Narzissmus, der ihn schon in den 1930er-Jahren nach Hollywood trieb. Doch viel mehr als Manuskripte für billige Filmserien der Columbia Pictures verfasste er nicht: *The Mysterious Pilot* (1937), *The Great Adventures of Wild Bill Hickok* (1938), *The Secret of Treasure Island* (1938 – seine einzige Nennung), *The Spider Returns* (1941). Er selbst hat behauptet, auch an den Drehbüchern oder ›rewrites‹ einiger ›seriöser‹ Filme beteiligt gewesen zu sein, doch nachzuweisen ist das weder für John Fords *Stagecoach* (1939) noch für *Dive Bomber* (1941), aber es gab eine wie auch immer geartete Verbindung zu Cecil B. DeMille, für den er an *The Plainsman* (1936) gearbeitet haben will. Als Hubbard mit Dianetik, dem Vorläufer von Scientology, durchstartete, nahm er sich ausgerechnet Richard DeMille, den Sohn von Cecil, als Assistenten.

Tatsächlich hatte DeMille junior über Hubbard in einem Magazin, *Astounding Science Fiction*, gelesen, in dem regelmäßig die Elite der utopischen Pulp-Schreiber veröffentlichte. Hubbard schrieb laut DeMille 25.000 Worte pro Tag. DeMille blieb bis 1953, als die Idee von Scientology geboren wurde.

Die Raketenforschung der Nachkriegszeit und die antikommunistische Paranoia waren ein idealer Nährboden für die Verbreitung der Science Fiction. Die Science Fiction wiederum öffnete der Filmtechnik nach dem Krieg eine neue Arbeitsgrundlage und war der Schlüssel zur Digitalisierung. Erst im Kreis amerikanischer SF-Autoren fand Hubbard eine Kameraderie, die ihn und seine

15 *Sektenexperte Gandow: Scientology wird unterschätzt. Evangelischer Pfarrer warnt vor neuem politischen Extremismus.* Moderation: Leonie March. Deutschlandradio Kultur. Beitrag vom 31. 07. 2007.

absurden Phantasien geradezu hofierte: eine krude Mischung aus halbverstandenem Alfred Korzybski, dessen Allgemeine Semantik auf einen Widerspruch von Erfahrung und Abstraktion hinwies, der zu Krankheiten führe und durch semantisches Training korrigiert werden könne, technischem Schnickschnack und Thetan-Mythologie, die den Gedanken der unsterblichen Seele des Christentums ersetzte. Der Thetan wiederum (im *Star Wars*-Universum gab es später eine Rasse namens Tetan!) ist die Basis der Umformatierung des Menschen zum spirituellen Superwesen, zum Übermenschen.[16]

Science Fiction habe eine Mission, schrieb Hubbard: Sie sollte den Menschen zu den Sternen bringen. Wegbereiter und zeitweilig Gesinnungsgenossen waren Autoren wie John W. Campbell jr., der von Howard Hawks (*The Thing from Another World/Das Ding aus einer anderen Welt*, 1951) verfilmt worden war und in seinen Blättern offen für Dianetik warb; Robert A. Heinlein, ein anderer Rechtskonservativer, der für George Pal das Drehbuch zum ersten großen Weltraumfilm nach dem Krieg geschrieben hatte (*Destination Moon/Endstation Mond*, 1950); Raymond F. Jones, dessen außerirdischer ›Interocitor‹ (*The Alien Machine*) aus dem Film *This Island Earth* (*Metaluna 4 antwortet nicht*, 1955) dem Hubbardschen Auditing via Elektropsychometer nahekam; Harlan Ellison, der später an Serien wie *Outer Limits* und *Star Trek* arbeitete (dass sich *Star Trek*-Schöpfer Gene Roddenberry und Hubbard kannten, ist nicht ausgeschlossen); A. E. van Vogt, dessen Ideen, unautorisiert, als Grundlage für *Alien* (1979) dienten (es gab eine außergerichtliche Einigung mit der Filmgesellschaft Twentieth Century Fox, die van Vogt 50.000 US-Dollar zahlte) und der auch Co-Autor eines Hypnose-Handbuchs war. Forrest Ackerman, zeitweilig literarischer Agent dieser Herren wie auch von Hubbard, erinnert sich, dass der Dianetik-Erfinder in SF-Zirkeln stets seine hypnotischen Fähigkeiten unter Beweis stellen wollte, vielleicht um die Ohnmacht des Pulp-Schreibers durch die spirituelle Macht des künftigen Religionsgründers und Gehirnwäsche-Spezialisten zu ersetzen. Hubbards utopische Münchhausiaden verdichteten sich schließlich in der Church of Scientology, deren Gründung ihn als totalen, wenn nicht totalitären Geschäftsmann auswies. Psychologen und Psychiater standen derweil im Zentrum von Hubbards Kritik: Nicht der Religionsstifter, sondern jeder, der ihn in Frage stellt, wird für »geisteskrank« erklärt. In den späten 1970er-Jahren nutzte Scientology den Fall Frances Farmer, bei der paranoide Schizophrenie diagnostiziert wurde, um gegen die Elektroschocktherapie zu Felde zu ziehen.

16 Vgl. auch HAUSER, LINUS: *Scientology - Geburt eines Imperiums*. Paderborn [Ferdinand Schöningh] 2010.

Extrem PR-tüchtig begannen die Scientologen alsbald im Mainstream der amerikanischen Filmmetropole zu missionieren, um Multiplikatoren zu rekrutieren: Aus Hollywood sollte so etwas wie ›Scientollywood‹ werden. Wie bei Theodore Roszak, der in seinem Roman *Schattenlichter (Flicker)* eine religiöse Verschwörung mit den Mitteln der Kinematografie beschrieb, sollte die Filmindustrie – der Verdacht liegt nahe – systematisch unterwandert werden. Schon 1955 wurden die Mitglieder aufgefordert, Prominenz zu werben, möglichst illustre Namen wie Marlene Dietrich, Walt Disney, Jackie Gleason, John Ford, Bob Hope oder Howard Hughes. Wer eine dieser Berühmtheiten als ›Jagdobjekt‹ haben wollte, sollte umgehend schreiben, damit die Trophäe für ihn/sie reserviert werden konnte. Geklappt hat es zeitweilig nur bei Cecil B. DeMilles Alt- und Stummfilmstar Gloria Swanson. Gelegentlich gab es unter den Missionaren unheimliche Verbindungen. Der Leitende Staatsanwalt Vincent Bugliosi behauptete 1974 in seinem Buch *Helter Skelter*, dass sich der Serienmörder Charles Manson, der für den Tod von Polanskis Frau Sharon Tate verantwortlich war, Mitte der 1950er-Jahre im Umfeld der Scientology umtrieb.

Von Erfolg gekrönt war dagegen die Nachwuchsförderung. Aus Sternchen, die man am Wegesrand Hollywoods auflas, wurden mitunter Stars: Kirstie Alley, die im Kino abhob, als sie eine Vulkanierin in *Star Trek II* (1982) spielte; Juliette Lewis (*My Stepmother is an Alien/Meine Stiefmutter ist ein Alien*, 1988, *From Dusk till Dawn*, 1996); Catherine Bell (*Evan Almighty/Evan Allmächtig*, 2007); Jennifer Lopez. Wenn sie Botschaften unterbringen können, umso besser: In der TV-Serie *Melrose Place* spielte die Scientologin Priscilla Presley eine Krankenschwester, die die unter den Science-Fiction-Gesinnungsgenossen so gefürchtete Schocktherapie einsetzt. In *Striptease* (1996) mit Demi Moore, die eine Zeitlang mit Scientology liebäugelte, sieht man einen Chauffeur ein Buch von Ron Hubbard lesen. In dem utopischen Film *The Terminal Man (Der Killer im Kopf)*, der 1974 nach einem Roman von Michael Crichton entstand, hört man in einer Radioshow einen Anrufer über seinen Erfolg bei Scientology sprechen.

Die drei Superstars, Aushängeschilder der Scientology sind Will Smith, Tom Cruise und John Travolta. Smith ist Science-Fiction-Star par excellence: *Independence Day* (1996), *Men in Black* (1997ff.), *I, Robot* (2004), *I Am Legend* (2007) und *After Earth* (2013), der scientologisches Gedankengut verbreitet haben soll. Tom Cruise spielte in *Minority Report* (2002), der Neuverfilmung von *War of the Worlds (Krieg der Welten*, 2005), bei dessen Dreharbeiten er wohl erfolglos Steven Spielberg missionieren wollte, und *Edge of Tomorrow* (2014). Als Paramount den *Mission: Impossible*-Star fallenließ, reaktivierte der Star kurzerhand die marode United Artists und ging in die Höhle des Löwen, ins Land der Scientology-Kritiker, nach Deutschland,

wo ihm die Filmförderung half, sein Image mit einem Film über das ›Stauffenberg-Attentat‹ *Operation Walküre* (*Valkyrie,* 2008) aufzupolieren. John Travolta, der schon mit dem Film *Phenomenon* (1996), in dem er einen erleuchteten Automechaniker spielte, verdeckt für die Ideen von Scientology geworben hatte, wurde schließlich die Ehre zuteil, nach dem Tod des Meisters dessen Saga aus dem Jahr 3000, *Battlefield Earth* (2000), zu verfilmen. Am Millionenbudget mangelte es nicht, aber das Buch war einfach so lachhaft und öde, dass die Z-Filme von Edward D. Wood jr. dagegen wie kleine Kabinettstücke wirken. Drehbuchautor J. D. Shapiro hat sich hinterher öffentlich für den Film entschuldigt. Angeblich hatte er nur mal kurz im Celebrity Center, dem Epizentrum von Scientology in LA, vorbeischauen wollen, weil er gehört hatte, dass man dort ganz leicht schöne Frauen treffen könne, und schon war der Fisch an der Angel, als die Verantwortlichen erfuhren, dass Shapiro Mel Brooks' *Robin Hood: Men in Tights* (*Robin Hood – Helden in Strumpfhosen*, 1993) geschrieben hatte. Mangel an Stars gab es nicht, aber doch wohl Mangel an halbwegs vernünftigen Drehbüchern. Angeblich saß Shapiro dann schon wenige Tage später mit John Travolta an einem Tisch, wo ihm, der kein Mitglied war, angeboten wurde, Hubbards umfangreichsten (1000 Seiten) SF-Roman zu adaptieren. Als sie das kümmerliche Resultat sahen, witterten die Gläubigen Sabotage.

Einer der bekannteren Autoren der Gemeinde ist der dreifache Emmy-Gewinner Jeffrey Scott, aber er schreibt vornehmlich Cartoons fürs Kinderfernsehen, wo den Erziehungsberechtigten wohl entgeht, dass er in der Serie *Muppet Babies* womöglich auch scientologisches Gedankengut platziert hat. Es ist natürlich nicht strafbar, für seinen Glauben einzutreten, aber dass kaum einer mit offenem Visier kämpft, lässt Zweifel am ethischen Hintergrund aufkommen. Als Autor von Cartoon-Serien (*Plastic Man*, *Richie Rich, Scooby Doo*, *Heathcliff*, *Disneyland*) hat auch Paul Haggis begonnen, doch stieg er sehr schnell zu Oscar-Ruhm auf: Nominierungen für *Million Dollar Baby* (2005) und *Letters from Iwo Jima* (2007), Oscar für *L.A. Crash* (2004). 35 Jahre lang war Haggis Mitglied bei Scientology (*Operating Thetan VII*[17]), doch dann, 2009, distanzierte er sich von der Gemeinschaft und begründete seinen Schritt mit der Haltung der Scientology zu den Rechten Homosexueller: »Trotz all der Erklärungen der Scientology-Kirche, Freiheit und Menschenrechte befördern zu wollen, ist ihr Name nun mit denen verbunden, die Bigotterie, Intoleranz, Homophobie und Angst befördern.«

17 Ein hoher Rang in der Nomenklatura der Hubbard-Jünger.

Nosferatu und der okkulte Filmkonzern

Man muss allerdings nicht erst nach Amerika blicken, um den Einfluss irrationaler Kulte auf das Filmgeschehen zu beweisen. Ausgerechnet ein deutscher Szenenbildner war Anfang der 1920er-Jahre Initiator der Idee eines okkulten Filmkonzerns: Die Rede ist von dem 1884 in Leipzig geborenen Maler Gustav Albin Grau. Grau hatte als Werkstudent die Kunstakademie Dresden besucht. Als Sanitäter und Anästhesist, der in den Lazaretten der Ostfront Amputationen durchgeführt hatte, hatte er das ungeheure Geschehen des Krieges, in eigenen Worten, wie das Dahinbrausen eines »kosmischen Vampirs«[18] erlebt und war darüber in Berlin mit okkulten Zirkeln in Berührung gekommen. Als Werbegrafiker entwarf er Plakate und Werbekampagnen für mehr als 40 Kinofilme, darunter auch für *Der Gang in die Nacht*. So wurde er mit dem Regisseur dieses Films bekannt. Das war Friedrich Wilhelm Murnau.

Es ist das luziferische Licht, das Albin Graus und F. W. Murnaus Film-Vampir Nosferatu, den willenlosen Vollstrecker, dem Ratten auf Schritt und Tritt folgen, verbrennt, nachdem eine sündenreine Frau zum Wohle der Gemeinschaft gestorben ist. Wie Prometheus sehen die Satanisten auch Luzifer als den Lichtbringer, der den Alptraum der Nacht, den Freddy Krueger des Stummfilms, in ein Häufchen Asche verwandelt. »Wir alle«, schrieb Albin Grau, »tragen in uns das Gefühl eines Doppellebens. Das Tagesbewusstsein kämpft gegen die abgründigen Tiefen des Nachtbewusstseins.« Der Film ist voller okkulter Symbole. Zum Beispiel ragt auffällig ein Dreizack ins Bild; in Briefen wimmelt es von Kryptogrammen, die nur die Eingeweihten entziffern können; schwarzromantische Bezüge werden hergestellt – das Gespensterschiff erinnert an den Fliegenden Holländer – und Naturmystik wabert ahnungsvoll durch Geisterwälder, durch die eine Totenkutsche rollt – künstlerisch ist dies alles inspiriert von Caspar David Friedrich, Alfred Kubin und Hugo Steiner-Prag, der Gustav Meyrinks *Golem*-Roman illustriert hatte.

Der Grafiker Grau war als ›Frater Pacitius‹ bekannt, durch Aufsätze und Werke mit beredten Titeln wie *Visionen des Cheops II: Das Zeichen am ersten Tor*, *Vom Untergrund der Welt*, *Der Weg ins ewige Schweigen* oder *Liber I. Das Buch der Null-Stunde*, ein Brevier für Logen-Neuzugänge der Pansophischen Loge »Orient-Berlin«, das als gnostischer Alternativ-Entwurf zu Aleister Crowleys *Liber AL vel Legis* verstanden werden kann. »Die Menschen suchen sich außer sich«, lesen wir da. »Sie suchen die Dinge unter sich – und Gott über sich! Aber die unerschöpfliche Schatzkam-

18 GRAU, ALBIN in: *Bühne und Film*, 1921.

mer des großen PAN ist der MAGIER MENSCH!! Der Neophyt muss versuchen, die magische Formel des Pan unbarmherzig zu Ende zu denken.«

1925 hatte Grau diesen magischen Menschen, wie er meinte, in dem Sexualmagier Aleister Crowley getroffen, auf einer Tagung in Thüringen (Weida-Konferenz), wo dieser seine Thelema-Lehre dargelegt und sich zum besonders von der Theosophischen Gesellschaft herbeigesehnten ›Weltheiland‹ (Chefmagus) hatte ausrufen lassen. Diese Anmaßung führte zum Schisma der ›Pansophischen Gesellschaft‹ und zur Gründung der ›Fraternitas Saturni‹. Grau, zeitweilig Großmeister, und der Okkult-Buchhändler Eugen Grosche (alias Gregor A. Gregorius) gehörten zu jenen, die sich auf Crowleys Seite stellten; Grau ging aber wenig später auf Distanz und bedauerte, dass er sich so bereitwillig vor Crowleys Karren hatte spannen lassen, der Esoterik mit einer sehr eigenwilligen Ausformulierung eines sexistischen Kultismus mischte. 1926 verkörperte Paul Wegener eine Crowley nachempfundene Figur in der Verfilmung einer Geschichte von W. Somerset Maugham: *The Magician*. Wegener war in vierter Ehe mit der Frau, die 1921 in *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* das Opfer spielte, verheiratet, mit Greta Schröder.

Im Nachkriegsdeutschland der Weimarer Republik fanden Dämonismus und Okkultismus einen idealen Nährboden. Mystik und Aberglaube gaben scheinbar eine verständlichere Antwort auf die Gräuel und das Nachbeben des Kriegs als die etablierten Religionen, besonders, wie im Fall der allegorischen Figur *Nosferatu*, auf das Strafgericht der Spanischen Grippe, die zwischen 1918 und 1920 weltweit mehr Todesopfer forderte als der Weltkrieg.

Als Firmendach von *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* diente die am 31. Januar 1921 in Berlin gegründete Prana Film-Gesellschaft mbH, die unter dem Yin-und-Yang-Logo in Anzeigen ein ganzes Produktionsprogramm mit okkulten Themen ankündigte: *Saptaparna*, *Nicolo Paganini* (später verfilmt mit Conrad Veidt, den Murnau ursprünglich für die Rolle des Untoten vorgesehen hatte, die dann an Max Schreck ging), *Gold*, *Der Sumpfteufel* und *Höllenträume* (eine Filmserie, die in vier Teilen geplant war: *Echogespenster*; *Die Tretmühle; Menschen im Eis*; *Vril*). Noch vor der Premiere von *Nosferatu* wurde zudem eine Verfilmung der spirituellen Einweihungsschrift *Zanoni* von Edward Bulwer-Lytton annonciert, die von einem Wiedergänger, einem Rosenkreuzer, erzählt, der mit dem unglücklichen Vampir der *Nosferatu*-Geschichte verwandt ist: *Non Mortuus,* wie das Projekt heißen sollte, eine musikalisch-literarische Komposition unter der Regie von Ernst Reschke und Dr. Hans Erdmann, wurde als »Deutschlands genialste Filmschöpfung« angekündigt. Dem vermeintlichen Publikumsgeschmack geschuldet, wurden Esoterik, Spiritismus und vordergründige Gruselgeschichten miteinander verbunden.

Dieses Gesamtprogramm konnte freilich nicht mehr begonnen werden: Schon bald geriet die Prana in finanzielle Schwierigkeiten. Ihr rascher Zusammenbruch war vor allem der aufwändigen, spekulativen Werbekampagne für *Nosferatu* geschuldet, aber auch dem Geschäftsgebaren von Graus Partner, dem undurchsichtigen Filmkaufmann, Schieber und Logen-Bruder Enrico Dieckmann; erst in zweiter Linie kam ein Prozess hinzu, den die Anwälte von Bram Stokers finanziell klammer Witwe Florence gegen die unberechtigte Verwendung von Motiven des *Dracula*-Romans durch den Prana-Nachfolger Dafu-Film GmbH angestrengt hatten. Prana verzeichnete Herstellungskosten von 1,7 Mio. Mark für zwei Filme, davon schätzungsweise eine Million für *Nosferatu*, der Rest für einen »naturwissenschaftlichen Kulturfilm in drei Akten« mit dem Titel *Hochtouren im Vorfrühling* (im Dachstein- und Kaisergebirge), der wegen des unaufhaltbaren Konkurses nicht mehr in den Verleih gelangte; dem standen allein Geschäftskosten von 2,4 Mio. Mark gegenüber (u. a. für den Ankauf des Bengen-Filmverlags): »Sinnlose Verschleuderung der Leihgelder, übergroßer Beamtenapparat, der hunderttausende kostete, kostspielige Reklame waren die Hauptmerkmale des mit raschen Schritten kommenden Verfalls der an sich durchaus lebensfähig gewesenen Gemeinschuldnerin«, schrieb der *Film-Kurier* am 10. August 1922.

Albin Grau starb, vergessen, am 27. März 1971 in Hausham, zwei Jahre nach dem Tod seiner Frau, sechs Jahre nach der Wiederaufführung von *Nosferatu* im Atlas Filmverleih. Das Ziel, aus der Prana so etwas wie einen okkulten Filmkonzern zu machen, hatte er nicht erreicht. Doch lässt sich das Muster wiedererkennen in den erfolgreichen Aktivitäten der Scientologen, die, so scheint es, systematisch ›Hollywood Babylon‹ zu unterwandern versuchten, um Propaganda zu machen – tatsächlich gibt es eine kuriose Verbindung des ›Biestes 666‹ Aleister Crowley zu L. Ron Hubbard: Hubbard stand eine Zeitlang mit John ›Jack‹ Whiteside Parsons, dem (wie ihn einige nannten) James Dean des Okkulten, in Verbindung, einem Raketenantriebsforscher und Briefschüler Crowleys.

Total Recall

Fast hundert Jahre nach *Nosferatu*, dreißig Jahre nach Hubbards Tod stehen wir den neuen technischen Realitäten, die das phantastische Genre und vor allem der utopische Film in die Medien eingeführt haben, immer noch mit einem leicht abergläubischen Staunen gegenüber. Noch bewegen wir uns nicht in der neuen Realität des Irrationalen mit ihren okkulten Anklängen. Noch kommen wir uns vor wir Zuschauer und Zaungäste der anbrechenden Zeitenwende, die vor zwei-

einhalb Jahrzehnten meist noch voll analog ausgerichtet waren. Heute brauchen wie die richtigen Tools und Netzwerke, um mit der ›Zukunft‹ zu kommunizieren. Physisch in der Gegenwart, lockt uns die Zukunft mit ihren ungeahnten virtuellen Räumen mental in einer Weise, dass wir bereit sind, dafür alle bürgerlichen Freiheiten aufzugeben und die Idee des totalen Überwachungsstaats, der Angriffe radikaler Zirkel abwehrt, mit offenen Armen aufzunehmen. Geht man mit dieser Art der Zukunft nicht konform, gilt man als Kulturpessimist. Der amerikanische Science-Fiction-Autor Philip K. Dick war einer dieser Pessimisten. Dick starb 1982, aber seine phantastischen Visionen haben auch nach seinem Tod nichts von ihrer spekulativen Kraft verloren: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) wurde von Ridley Scott unter dem Titel *Blade Runner* (1986) verfilmt, die Kurzgeschichte *We Can Remember It for You Wholesale* (1966) als *Total Recall* sogar zweimal, mit Arnold Schwarzenegger (1990) und mit Colin Farrell (2012). Gerade in *Total Recall* geht es um Virtualität und einen Überwachungsstaat, der den Gedankentransmitter im Kopf kontrolliert: »Diese Arschlöcher haben irgendetwas mit deinem Gehirn gemacht […]«

Und doch scheinen viele Menschen, besonders nach den terroristischen Anschlägen der letzten Zeit, den von George Orwell in seinem Roman *1984* prognostizierten Überwachungsstaat geradezu herbeizusehnen:

> »Seit dem Urknall der Snowden-Veröffentlichungen im Sommer 2013 werden die Instrumente eines gigantischen Kontroll- und Spähapparats sichtbar, an dessen Existenz zuvor nur ein paar Nerds geglaubt haben. […]
>
> Und doch zündet der Jahrhundertskandal nicht wirklich. Die kollektive Empörung des Publikums, die dem Ganzen erst die gesellschaftsverändernde Resonanz verleihen könnte, bleibt aus. Es existiert keine erfolgreiche NGO oder Partei, die mit dem Thema punkten könnte. Und wer weiß schon, auch nach all den Jahren, wofür Prism steht oder aber Tempora, Dishfire und XKeystone? Etwa 300 verschiedene Überwachungs- und Spähprogramme sind bislang bekannt geworden, deren Namen niemand auswendig weiß. Auf eine endlose Zahl von Seiten ist der Wikipedia-Artikel zur Überwachungsaffäre angewachsen, gespickt mit informationstechnischem Spezialvokabular. Man kann einen Skandal auch in Details ertränken. Ermüdung durch Präzision.«[19]

Das Publikum nimmt die Überwachung, die in großen Teilen digital ist, als ›gottgegeben‹. In Blogs wird darüber spekuliert, warum viele Menschen keine Freiheit wollen.

Auf dem Tribeca Film Festival wurde im April 2016 ein ›Doku-Thriller‹ von Craig Atkinson ausgezeichnet: *Do Not Resist*. Unprätentiös liefert der Film be-

19 PÖRKSEN, BERNHARD: Alles vergeben, alles egal? In: *Die Zeit* Nr. 49/2016 vom 24. November 2016.

ängstigende Fakten über die Militarisierung der US-Polizei und die Zukunft der Polizeiarbeit gerade auch in der Überwachung von Teilen der afroamerikanischen Bevölkerung. Atkinson begleitet SWAT-Spezialeinheiten, gerät mit der Kamera zwischen die Fronten der Ausschreitungen in Ferguson und dringt in die Überwachungszentralen. Die Bilder erinnern in ihrer Intensität gelegentlich an Science-Fiction-Filme, etwa *District 9* von Neill Blomkamp, der in Außerirdischen-Ghettos in Johannesburg spielt. Das geht hin bis zur Überlegung, ob Geburten von Eheleuten, die vorbestraft oder psychisch gestört sind, kontrolliert bzw. verhindert werden sollten, damit die Kinder aus solchen Verbindungen schlimmstenfalls nicht einmal zu Mördern werden.

Atkinson, dessen Vater selbst eine SWAT-Spezialeinheit befehligte, verfolgte im April 2013 voller Entsetzen das Vorgehen der Polizei nach dem Attentat beim Boston Marathon:

> »Die von den dortigen Behörden eingesetzten Fahrzeuge, Waffen und Taktiken hätte ich zuvor niemals mit Polizeiarbeit in Verbindung gebracht. […]
>
> Wir bemerkten Anfang 2014, dass Tech-Konzerne verstärkt auf Polizeibehörden zugingen und ihnen neue Hilfsmittel anboten, um sinkenden Betriebsbudgets und Personalverlusten entgegenzuwirken. Einer der von uns gefilmten Anbieter bot dieselbe IBM-Plattform, die von der NSA zum Sammeln von Daten genutzt wird, Polizeibehörden an, und zwar für 1.000 Dollar pro Jahr. Über die folgenden zwei Jahre hinweg beobachteten wir, wie andere Behörden in der Umgebung diese Technologien übernahmen, ohne Auflagen oder Einschränkungen. In manchen Fällen mussten die Polizeichefs Geheimhaltungsvereinbarungen unterschreiben, die ihnen untersagten, ihrer Gemeinde den Einsatz dieser Technologien mitzuteilen. Immer und immer wieder wurde uns gesagt, dass damit verhindert werden sollte, dass Terroristen davon erfahren, welche Mittel zur Anschlagprävention gegen sie eingesetzt werden. Das Problem ist, dass dieses Equipment in den drei Jahren unserer Dreharbeiten nie benötigt wurde, um Terrorismus im eigenen Land zu bekämpfen. Stattdessen wurde es meistens für Hausdurchsuchungen eingesetzt, etwa bei einfachen Drogendelikten.
>
> Rückblickend ist es nicht schwer zu verstehen, wie es zu dieser Entwicklung gekommen ist. Seit dem 11. September hat die Regierung mehr als 40 Milliarden Dollar in die Ausrüstung der Polizeikräfte gesteckt, ohne Auflagen, wie diese Gelder verwendet werden sollten.«[20]

Überwachungskameras filmen auch Delikte, die später über *YouTube* auf dem heimischen Rechner landen:

> »27. Oktober [2016], kurz nach Mitternacht, zeichnet die Überwachungskamera zwischen S- und U-Bahnsteig [Hermannstraße] auf, wie ein Mann – Zigarette in der einen, Bier-

20 Presseheft *Do Not Resist*. Zur Verfügung gestellt von Rubi Public Relations, Berlin.