

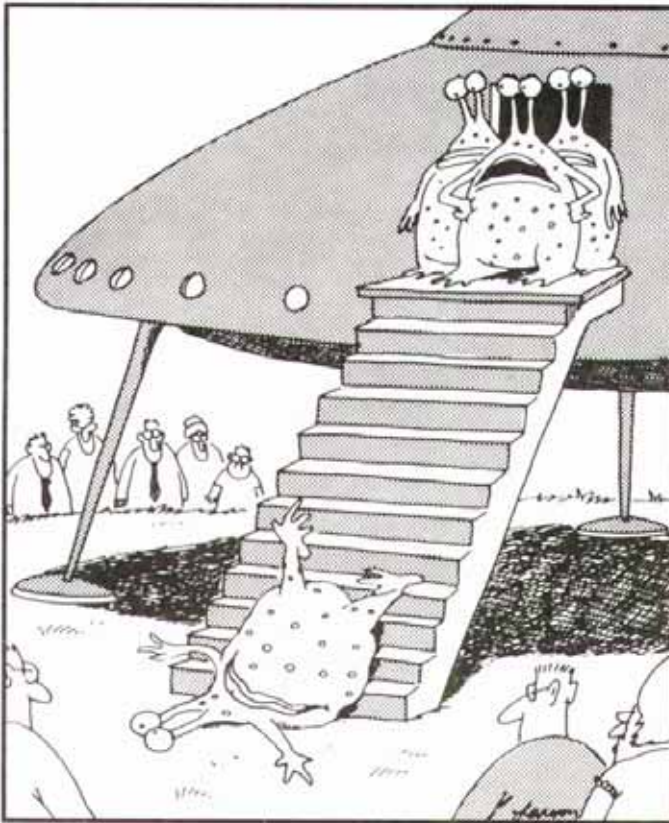
Simon Spiegel

DIE KONSTITUTION DES WUNDERBAREN

ZU EINER POETIK DES SCIENCE-FICTION-FILMS

SCHÜREN

Für Nadine, meine Alienkönigin, die Science Fiction eigentlich gar nicht mag



“Wonderful! Just wonderful! ... So much for instilling them with a sense of awe.”

Inhalt

Vorwort	i
Einleitung	1
1 Forschungsgeschichte	9
I Science Fiction – drei Annäherungen	17
2 Definitionen	21
2.1 Probleme des Genrebegriffs	22
2.2 Phantastik – Wunderbares – Unheimliches	29
2.3 Science Fiction	42
2.4 Angrenzende Felder	56
3 Historisches	71
3.1 Modus und Genre in historischer Perspektive	71
3.2 Die Geburt der SF aus dem Geiste der <i>Gothic Novel</i>	78
3.3 Scientific Romance – Scientifiction – Science Fiction	84
3.4 Méliès und seine Erben	91
4 Philosophisches	101
4.1 Science Fiction – ein moderner Mythos?	104
4.2 Das Fandom: Science Fiction als Religion	113
II In Search of Wonder – Bausteine einer Poetik des Science-Fiction-Films	121
5 Die Möglichkeit wunderbarer Welten	127
5.1 Mögliche und unmögliche Welten	127
5.2 Die Welten der Science Fiction	142
6 Welten erzählen	153
6.1 SF und narrative Modi	153
6.2 An den Rändern der Welt	164

7 Bedeutende Bilder	177
7.1 Wörtliches	177
7.2 Bildliches	183
7.3 Metapher und Erkenntnis	193
8 Naturalisierung – Verfremdung	197
8.1 Die realistische Irrealität	197
8.2 Verfremdung	201
8.3 Naturalisierung und <i>ostranenie</i>	209
8.4 Verfremdung im SF-Film	216
8.5 Fremde Klänge	229
8.6 Effekte des Fremden	234
9 Durchbrüche	243
9.1 Conceptual Breakthrough	246
9.2 Storytwists	256
9.3 Exkurs: Was ist der Mensch?	265
10 Erhabenes – Groteskes	275
10.1 Erhabene Positionen	276
10.2 «Delightful Horror» und «lustvolle Unlust»	281
10.3 <i>Big Dumb Objects</i>	286
10.4 Groteskes	292
11 Effektvolle Spektakel	301
11.1 Das Kino der Attraktionen	301
11.2 Special Effects	308
11.3 Digitale Welten	315
12 Altes und Neues	321
Schlusswort	331
Bibliographie	335
Verwendete Abkürzungen	335
Primärliteratur	335
Nachschlagewerke	337
Sekundärliteratur	337
Filmographie	357
Bildnachweis Filmausschnitte	369
Index	371

Einleitung

An der Kinokasse gehört die *Science Fiction* (SF)¹ seit Jahren zu den erfolgreichsten Genres überhaupt,² dennoch weist die filmwissenschaftliche Literatur kaum eine Handvoll Grundlagenwerke dazu auf. Zwar gibt es eine Fülle von Studien zu einzelnen Filmen – wobei allerdings ein starkes Ungleichgewicht festzustellen ist: Ein Grossteil der Literatur beschränkt sich auf ein paar wenige Filme. Annette Kuhn hat diesen Umstand bereits 1990 in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Sammelbandes *Alien Zone* bemängelt (Kuhn 1990b: 5), geändert hat sich seither aber wenig. In jüngster Zeit sind, im Zuge der Tendenz zu einer fächerübergreifenden Kulturwissenschaft, zwar zahlreiche Arbeiten erschienen, die SF nicht mehr als primär filmisches oder literarisches, sondern als kulturübergreifendes Phänomen verstehen, fundierte theoretische Auseinandersetzungen fehlen aber – besonders in der Filmwissenschaft – nach wie vor.

Das Grundlagenwerk zum SF-Film, Vivian Sobchacks *Screening Space*, wird bald seinen zwanzigsten Geburtstag feiern. Sobchacks Buch ist bis heute die umfassendste Untersuchung zum Thema und eine der wenigen, die sich nicht – wie viele SF-Lexika, -Enzyklopädien und -Geschichten – auf eine Aneinanderreihung von Filmen und Fakten beschränkt, sondern einen theoretischen Rahmen für das SF-Kino als Ganzes entwickelt. Doch so wichtig Sobchacks Untersuchung für die SF-Forschung ist, die filmische Entwicklung hat sie überholt. Sobchack beendete ihren Überblick Mitte der 1970er Jahre und kam zum Schluss, dass die SF als Filmgenre kurz vor dem

- 1 Bereits die Schreibweise von Science Fiction ist umstritten; gemäss aktuellem Duden sind «Sciencefiction» und «Science-Fiction» korrekt, in der deutschsprachigen Wissenschaft hat sich aber die dominante englische Schreibweise «Science Fiction» weitgehend durchgesetzt. Als Abkürzungen sind sowohl «SF» als auch «Sci-Fi»/«SciFi» gebräuchlich, wobei letztere oft nur «nicht-ernsthafte» Science Fiction bezeichnet (siehe Asimov 1983 und den Eintrag zu «SCI FI» in der *Encyclopedia of Science Fiction*, 1078 f.). «SF» wiederum wird auch als Kürzel für den durch Robert A. Heinlein geprägten Begriff *speculative fiction* verwendet (Heinlein 1959); weniger gebräuchlich sind *science fantasy* (u. a. Attebery 1992: 105–125) und *structural fabulation* (Scholes 1975).
- 2 Ich spreche an dieser Stelle noch ganz allgemein von «Genre», werde den Begriff im Laufe der Arbeit aber spezifizieren.

Kollaps stehe. Nichts könnte weiter von der tatsächlichen Entwicklung entfernt sein! Die Defizite von *Screening Space* betreffen aber nicht nur die falschen Zukunftsprognosen; was Sobchack in ihrem Buch gar nicht behandeln konnte, ist die für das SF-Kino wichtigste Entwicklung der letzten zwanzig Jahre: der Einsatz digitaler Tricktechnik.

Der Mangel an aktueller wissenschaftlicher Literatur zum SF-Film ist umso erstaunlicher, als es an Untersuchungen zur literarischen SF nicht fehlt. Dennoch wurden bislang kaum Versuche unternommen, die Erkenntnisse der Literaturwissenschaft für den Film zu diskutieren. Zwar herrscht auch in der Literaturwissenschaft keine Einigkeit darüber, was SF ist und wie sie operiert, doch wird immerhin eine entsprechende Diskussion geführt; es gibt eine theoretische Tradition, unterschiedliche Lager, und regelmässig werden neue Einführungen und Übersichtsarbeiten veröffentlicht. Beim SF-Film dagegen scheint die Hauptherausforderung darin zu liegen, *noch* ein Buch zur Geschlechterkonstruktion in *ALIEN* (1979) oder zur Hyperrealität in *THE MATRIX* (1999) zu veröffentlichen. Kuhns Einschätzung, die Forschung sei weniger am *SF-Film* insgesamt als an einigen wenigen *Filmen* interessiert (1990b: 5), ist auch fünfzehn Jahre später noch gültig. Kommt hinzu, dass bei vielen Untersuchungen die Frage, was denn die spezifisch *filmische* Qualität des SF-Kinos ausmacht, von untergeordnetem Interesse ist. Der SF-Film dient oft nur zur Illustration nicht-filmischer Theorien.

Diese Untersuchung trägt den Begriff «Poetik» im Untertitel; damit bezieht sie sich ausdrücklich auf Darko Suvin's *Poetik der Science Fiction* (1979). Obwohl Suvin's theoretisches Modell teilweise heftigen Attacken und zahlreichen Modifikationen ausgesetzt war – nicht zuletzt durch ihn selbst –, bildet es in der Literaturwissenschaft nach wie vor die Basis jeder Beschäftigung mit SF; umso erstaunlicher ist es, dass Suvin für die Studien zum SF-Film bislang kaum von Bedeutung war. Mit der Referenz auf Suvin möchte ich deutlich machen, dass sich meine Studie anders als die meisten Untersuchungen zum SF-Film stark auf literaturwissenschaftliche Theorien stützt. Dabei möchte ich die Unterschiede der beiden Medien keineswegs nivellieren oder den SF-Film einfach als verfilmte Literatur verstehen und ihm literaturtheoretische Konzepte überstülpen; diese dienen vielmehr nur als Ausgangspunkt und Gedankenanstoss. Denn «Poetik» verweist auch auf das von David Bordwell propagierte Projekt einer «historical poetics of film» (Bordwell 1989a und 1999). Auch für mich steht die Frage im Vordergrund, wie Filme als Prozess funktionieren, welche Konstruktionsleistungen wir als Zuschauer vollbringen müssen, um einen Film zu verstehen. Gerade die Frage, wie die filmische SF formal und kognitiv operiert, ist von der Wissenschaft bislang vernachlässigt worden.

Mit der Konzentration auf formal-ästhetische Aspekte wird den zahlreichen auf Interpretation ausgerichteten Arbeiten keineswegs das Existenzrecht abgesprochen; die vorliegende Untersuchung ist vielmehr als Ergänzung gedacht, gewissermassen als nachgeschobener Unterbau. Mit dem gewählten Ansatz bewege ich mich etwas abseits des wissenschaftlichen Mainstreams, denn viele Autoren tendieren heute dazu, SF als gesamtkulturelles Phänomen, als einen eigenen Modus der Wahrnehmung zu betrachten. So meint etwa Istvan Csicsery-Ronay: «SF has ceased to be a genre of fiction *per se*, becoming instead a mode of awareness about the world, a complex, hesitating orientation toward the future» (Csicsery-Ronay 1991: 308). Im Gegensatz dazu konzentriere ich mich ganz auf SF als *fiktionale Erscheinung*, Gegenstand meiner Untersuchung ist ausschliesslich der *Spielfilm*. Selbst die Literatur ist in diesem Zusammenhang nur so weit von Interesse, als sie es ermöglicht, das *SF-Kino* besser zu verstehen.

Film und Literatur folgen eigenen Regeln, bieten unterschiedliche medien-spezifische Möglichkeiten im Umgang mit ihrem Material. Wenn hier versucht wird, literaturwissenschaftliche Erkenntnisse zur SF auf den Film zu übertragen, so muss «übertragen» immer «anpassen, transformieren» bedeuten. Die Literaturtheorie kann nur als Ausgangs-, nicht aber als Endpunkt für ein Nachdenken über den Film dienen. Eine Folge dieses Vorgehens ist, dass immer wieder von nicht-filmischen Beispielen und Sachverhalten die Rede sein wird; dies ist aber nur Mittel zum Zweck, der Fokus liegt eindeutig auf dem Film.

*

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich in zwei Teile: Den Anfang macht eine Eingrenzung und Charakterisierung. Was ist SF, wie lässt sie sich sinnvoll definieren, und wo liegen ihre kulturhistorischen Wurzeln? Diese Kapitel sind zum grossen Teil wenig filmspezifisch, viele der Überlegungen gelten sowohl für Filme als auch für Literatur; hier wird vor allem der aktuelle Forschungsstand referiert.

Es folgt das Kernstück meiner Studie: Aufbauend auf der zuvor entwickelten Definition werde ich versuchen, einige Elemente einer Poetik des SF-Films zu skizzieren. Zu diesem Zweck wird die Tauglichkeit verschiedener literaturtheoretischer Ansätze für den Film geprüft. Dabei werde ich zuerst eher klassische narratologische Aspekte untersuchen und das Augenmerk vor allem auf das Zusammenspiel zwischen der Erzählweise des Films und dem Charakter der dargestellten fiktionalen Welt richten. Anschliessend stehen mit den Themen «Verfremdung», «Erhabenes», «Groteskes» und «Spektakel» ästhetische und rezeptive Fragen im Vordergrund.

*

Bevor ich mich nun daran wage, die Science Fiction genauer zu definieren, gilt es, einige grundsätzliche methodische Fragen zu diskutieren. Da es nicht möglich ist, alle existierenden SF-Filme anzusehen,³ muss sich meine Untersuchung auf eine Auswahl beschränken; es wird also zuerst ein – möglichst repräsentatives – Korpus erstellt, das dann den Gegenstand der weiteren Analyse bildet. Dieses Vorgehen birgt ein grundsätzliches Problem, da jede Korpusauswahl bereits nach bestimmten, wenn auch oft unbewussten Kriterien erfolgt. Letztlich besteht die Gefahr des Zirkelschlusses, bei dem am Ende nur aufgedeckt werden kann, anhand welcher – mehr oder weniger bewusster – Leitlinien das Untersuchungskorpus zusammengestellt wurde.

Dieses Paradox, das *empirical dilemma*, lässt sich streng genommen nicht auflösen. Seine praktische Bedeutung ist aber im Falle der SF nicht allzu gross, denn jenseits aller theoretischen Differenzen scheint es einen Konsens darüber zu geben, welche Filme zur SF zu rechnen sind. So sehr die Meinungen auseinandergehen, *was SF ist*, so existiert doch eine breite Übereinstimmung darüber, *welche Filme SF sind*. Wenn ich bei der Auswahl meines Korpus also von dem ausgehe, *was normalerweise als SF bezeichnet wird*, so ist das keine Folge methodischer Ungenauigkeit, sondern – im Gegenteil – ein bewusst gefällter Entscheid.

Ein weiteres, vielleicht gravierenderes Problem ist das der *Repräsentativität*. Natürlich sollte das verwendete Korpus möglichst viele *typische* SF-Filme enthalten. Nur so lässt sich gewährleisten, dass die gewonnenen Ergebnisse über die untersuchten Beispiele hinaus Geltung besitzen. Was aber ist ein typischer SF-Film? Hier klingt bereits die Streitfrage nach dem Wesen ‹wahrer› SF an, die die SF-Forschung seit langem beschäftigt (→ *Kapitel 1*). *MATRIX* ist sicher typischer als etwa *BACK TO THE FUTURE* (1985) oder *THE ABSENT-MINDED PROFESSOR* (1961), aber ist er auch repräsentativer als *INDEPENDENCE DAY* (1996)? Diesbezüglich gibt es in der wissenschaftlichen Literatur keine Übereinstimmung, denn mit der Frage der Repräsentativität geht immer auch ein Werturteil einher.

Ich möchte dies an einem konkreten Beispiel erläutern: In seinem Aufsatz *Figures of Estrangement in Science Fiction Film* versucht Philippe Mather,

3 Gemäss *Internet Movie Database* wurden von 1950 bis 2005 4585 SF-Filme produziert. Diese Zahl ist mit Vorsicht zu geniessen, da die Genreangaben bei der *IMDB* nicht nach einheitlichen Kriterien erfolgen; auch ist es mit den vorhandenen Suchoptionen nicht möglich, Kurzfilme auszuschliessen (wohl aber Fernsehserien und *direct-to-video*-Produktionen). Die Zahl gibt dennoch eine ungefähre Vorstellung vom Umfang der weltweiten SF-Produktion.

literaturtheoretische Ansätze auf den SF-Film zu übertragen. Als Beispiele für seine Überlegungen führt er allerdings nur eine kleine Anzahl herausragender Filme an, allen voran Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY (1965–68). Nun ist 2001 zweifellos ein für die SF stilbildendes und als solches auch repräsentatives Werk; gleichzeitig ist er aber auch ein Film von ungewöhnlicher formaler Perfektion, der allgemein als ‹Meisterwerk› anerkannt wird. In welchem Masse aber kann ein Meisterwerk repräsentativ sein, also für eine grössere Anzahl von Filmen stehen? Hat Suvin Recht, dass die SF «von den Höhen herab bewertet werden muss und bewertet werden kann, unter Anwendung der Massstäbe, die sich aus den Meisterwerken gewinnen lassen» (Suvin 1979: 61), oder zeichnet sich ein Film wie 2001 nicht gerade dadurch aus, dass es die grosse Masse in vielerlei Hinsicht übertrifft, dass es eben nicht etablierten, typischen Mustern folgt, sondern sie bricht und erweitert? Sind nicht Filme wie PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1958), THE AMAZING COLOSSAL MAN (1957) oder EARTH VS. THE FLYING SAUCERS (1956), also schnell abgedrehte Billigproduktionen ohne besondere formale Raffinesse, typischer für die Gesamtheit der SF? Überspitzt formuliert: Wie repräsentativ für die SF im Allgemeinen können Aussagen sein, die aufgrund einiger handverlesener Meisterwerke gemacht werden?

Die Frage, wie man mit der grossen Menge der SF umgehen soll, die weder formal noch inhaltlich herausragt, beschäftigt die Wissenschaft schon lange. Eine typische, in diversen Abwandlungen immer wieder vorgebrachte Antwort lautet, dass ein Film wie PLAN 9 eben bloss *schlechte SF* repräsentiert, dass die SF-typischen Eigenschaften hier nicht oder nur in verkümmelter Form zutage treten. Diese Begründung ist in mehrfacher Hinsicht fragwürdig, nicht nur weil sie von einem essenzialistischen Konzept des Genres und einem elitären Kunstbegriff ausgeht, sondern auch deshalb, weil sie auf einem Geschmacksurteil basiert. Dabei ist weniger die Tatsache stossend, dass der Wissenschaftler ein Werturteil fällt, als die, dass dieses Werturteil direkt mit einer Definition verknüpft wird. Dass PLAN 9 ein schlecht gemachter, mitunter lachhafter Streifen ist, wird niemand bestreiten, seine mangelnde Qualität katapultiert ihn aber nicht aus dem Genre. Die Behauptung, schlechte SF-Filme seien nicht repräsentativ für das gesamte Genre, bedeutet letztlich nichts anderes, als dass schlechte SF gar keine SF ist. Doch ein schlechter SF-Film ist ja nicht zwangsläufig auch schlechte SF, seine Qualität hängt nicht ausschliesslich von den spezifischen Genre-Elementen und deren Umsetzung ab. Ein Film kann ganz unterschiedliche qualitative Mängel aufweisen, vom Drehbuch über die Schauspieler zu Kamera, Regie oder Schnitt. Zu behaupten, PLAN 9 sei nur auf dem Gebiet der SF unterdurchschnittlich und 2001 lediglich als

Vertreter des SF-Kinos herausragend, würde den Filmen in keiner Weise gerecht.

Viele Definitionsversuche verfolgen tatsächlich vor allem das Ziel, die Beschäftigung mit SF zu legitimieren, indem sie zu ‚beweisen‘ versuchen, dass SF eine ernstzunehmende Kunstform ist. Um dies zu erreichen, wird die Definition direkt mit einem Werturteil verbunden und somit normativ (→ S. 24).⁴

Das Repräsentativitätsproblem lässt sich nicht vollständig lösen, aber bis zu einem gewissen Masse einschränken. So gehe ich nicht von der Vorstellung aus, dass sich *das Wesen* und die spezifischen Funktionsweisen der SF definitiv fixieren lassen, vielmehr bemühe ich mich, gewisse im gewählten Korpus existierende Tendenzen aufzuzeigen. Dass dabei vereinfacht und generalisiert werden muss, versteht sich von selbst, dass aber ein möglichst breit angelegtes Korpus untersucht werden sollte, ebenso. Wissenschaft bewegt sich immer im Spannungsfeld zwischen der notwendigen Vereinfachung des Modells und der enormen Vielfalt der Realität.

Persönliche Vorlieben machen sich oft auch bei Autoren bemerkbar, die sich selbst als streng objektive Wissenschaftler verstehen. So hat Suvin eine offensichtliche Vorliebe für das Werk des polnischen SF-Autors Stanisław Lem und musste sich deshalb den Vorwurf gefallen lassen, seine Theorie der SF sei ein «menu for writing like Lem» (Clute 1992: 13). In ähnlicher Weise kann man Mather vorwerfen, dass er in seinem Artikel lediglich eine ‚Poetik von 2001‘ entwirft. Dabei ist es keineswegs verwerflich oder unwissenschaftlich, Filme mit einem Werturteil zu versehen. Im Rahmen einer Poetik ist die Frage, was gute von schlechten Filmen unterscheidet, vielmehr hochinteressant, und im zweiten Teil werde ich dieser Frage auch nachgehen. Doch selbst wenn sich die Qualität eines Films auf gewisse formale oder narrative Parameter zurückführen lässt, hat dies nichts mit einer Genredefinition zu tun. Und ganz unsinnig wäre eine Konzentration auf einige wenige herausragende Beispiele, denn eine solche ‚Poetik der


4 Als Beispiel sei hier Suvin genannt, dem oft vorgehalten wurde, er verfare in seiner einflussreichen *Poetik der Science Fiction* rein normativ (z. B. Friedrich 1995: 67 f.). Suvin selbst widerspricht diesem Vorwurf entschieden: ««A teacher should not be dumb» means «a dumb teacher is a bad teacher» and further, «the less dumb a teacher, the better he is». The normative maxim [...] posits a basic value for its domain. «SF should be cognitive» [...] means that an SF text is good in proportion to, among other factors, its cognitiveness. Technically, this is not prescriptive, but of course it *is* judgemental» (Suvin 1988a: xii f.). Mit dieser Erwiderung entkräftet Suvin die gegen ihn erhobenen Vorwürfe aber nicht; im Gegenteil macht er deutlich, dass er nur an klugen Lehrern, also an *guter* SF interessiert und somit in hohem Masse auf subjektive Kriterien angewiesen ist.

Meisterwerke» sagt ebenso wenig – oder sogar noch weniger – über die SF als ganze aus als eine umfangreiche Ansammlung von Filmen ohne theoretische Leitlinien. Gerade wenn es um die Beschreibung von Funktionsweisen geht, sind «missglückte» Beispiele oft besonders aufschlussreich. Ich bemühe mich deshalb, mein Korpus so breit wie möglich anzulegen und auch einige allgemein als minderwertig erachtete Filme zu berücksichtigen.

Aus Gründen, die im Laufe der Arbeit ersichtlich werden sollten, beschränke ich mich im Wesentlichen auf Beispiele nach 1950.⁵ US-amerikanische Produktionen werden klar dominieren, da die SF im europäischen Kino bislang eine Randerscheinung geblieben ist. In verschiedenen asiatischen Kinokulturen – etwa Hongkong und Japan – hat sie zwar eine prominente Stellung; da die behandelten Konzeptionen von SF und Phantastik aber stark kulturgebunden sind, werde ich mich im Wesentlichen auf das westliche Kino beschränken. Ebenso werde ich auf Animations- und *Alternate-History*-Filme⁶ verzichten und Fernsehserien nur am Rande streifen. Die Verfügbarkeit älterer Werke ist in der Filmwissenschaft generell ein Problem. Zwar hat sich die Situation dank DVD und Internetversandhäusern deutlich verbessert, aber nach wie vor ist es schwierig, unbekanntere Filme, die vor 1970 produziert wurden, zu beschaffen. Mein Korpus von rund 300 Titeln umfasst deshalb mehrheitlich jüngere Filme.

Filmtitel werden in KAPITÄLCHEN dargestellt und bei ihrer Erstnennung mit dem vollen internationalen Verleihtitel und dem Erscheinungsjahr angegeben, bei späterer Nennung nur noch mit dem Kurztitel. Ausnahmen bilden Remakes mit identischem Titel, die jeweils mit Erscheinungsjahr

- 5 Obwohl der SF-Film erst ab 1950 als eigenständige Erscheinung existiert, gab es bereits vorher zahlreiche Filme mit SF-Elementen, vor allem unter den US-amerikanischen *Serials* der 1930er und 1940er Jahre (→ Kapitel 3.4). Der *Reference Guide to American Science Fiction Films* führt für die Jahre 1897–1929, also die Zeit von den ersten Filmen bis zur Einführung des Tonfilms, über 200 Filme an. Sieht man vom wenig systematischen Charakter dieses Werks ab, ist für die Wissenschaft das Hauptproblem, dass die wenigsten der angeführten Filme greifbar sind und somit die Diskussion, ob sie wirklich bereits als eigenständige filmische Kategorie betrachtet werden können, nicht entschieden werden kann. Zur Frühphase des SF-Films bis 1950 siehe auch Benson (2000).
- 6 Unter *Alternate History* (AH) versteht man Erzählungen, die von der Frage ausgehen, wie sich die Geschichte entwickelt hätte, wenn bestimmte historische Ereignisse anders verlaufen wären; zum Beispiel: «Was wäre geschehen, wenn Nazideutschland den Krieg gewonnen hätte?» AH wird in der Regel als Untergattung der SF verstanden (oft sind AH-Erzählungen mit Zeitreisen oder der Idee paralleler Welten verknüpft). Im Film kommt diesem Genre im Gegensatz zur Literatur keine grosse Bedeutung zu; zwar gibt es Beispiele – etwa *IT HAPPENED HERE* (1966), *QUEST FOR LOVE* (1971), *RED DAWN* (1984), *THE PHILADELPHIA EXPERIMENT 2* (1993), *FATHERLAND* (1994) –, sie bilden aber eine Randerscheinung.

aufgeführt werden. Weitere Angaben finden sich in der Filmographie. In manchen Fällen – vor allem bei nicht-westlichen Produktion – sind, um Unklarheiten zu vermeiden, bei der ersten Nennung der internationale und der Originaltitel angegeben. Titel literarischer Werke sind *kursiv* gesetzt und bei der Erstnennung ebenfalls mit der Jahreszahl der Erstveröffentlichung aufgeführt. Da Standbilder oft nur einen unvollständigen Eindruck vermitteln können, sind mehrere der im Text erwähnten Sequenzen in voller Länge auf der beiliegenden DVD zu finden. Die entsprechenden Abbildungen im Text sind jeweils mit einem Filmstreifensymbol  markiert. Der sprachlichen Einfachheit halber werde ich immer von Regisseuren, Autoren, Zuschauern und Lesern sprechen; Regisseurinnen, Autorinnen, Zuschauerinnen und Leserinnen sind dabei mitgedacht.