universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

History Recycling

Postmoderne Theorien und das Motiv der Zeitreise im US-amerikanischen Film der 1980er Jahre

Verfasserin

Jill Amanda Meißner

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, September 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Mag. Thomas Ballhausen

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Ausführungen sind als solche kenntlich gemacht.
Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 01.09.2011

.....
Jill Meißner

Danksagung

Danke all jenen, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen und mit mir geduldig über Zeitreisefilme diskutiert haben!

Besonderer Dank gilt an dieser Stelle meinem Betreuer Mag. Thomas Ballhausen, der mir geholfen hat, aus einer vagen Idee eine Diplomarbeit zu formen und mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Ohne mich zeitlich unter Druck zu setzen, hat er mich darin unterstützt, eine Arbeit zu schreiben, auf die ich stolz sein kann.

Danke an Tanja Wittrien und Margrita Hägele, die mir ihre Arbeiten zur Verfügung gestellt haben!

Besonders möchte ich mich auch bei meinen Freundinnen Eva, Julia und Jana für das geduldige Korrekturlesen dieser Arbeit bedanken. Danke an meine Kollegen und Freunde Katharina L., Dominik, Elias, Desiree und Katharina Z., die das gleiche durchgemacht und mich stets motiviert haben! Danke an Hanna und Veronika, die sich geduldig meine Probleme angehört haben!

Danke an meine Mutter und meine Schwester Janis, die mir immer wieder Mut gemacht und an mich geglaubt haben! Janis hat außerdem eine wunderbare Zeichnung zum Thema dieser Diplomarbeit angefertigt, welche sich vor dem Anhang befindet. Danke an meinen Freund Harald, der mich in dieser nervenaufreibenden Zeit begleitet und inspiriert hat!

Sprachliche Gleichbehandlung

Soweit im Folgenden personenbezogene Bezeichnungen nur in männlicher Form angeführt sind, beziehen sich diese auf Frauen und Männer in gleicher Weise. Sämtliche in dieser Arbeit verwendete personenbezogene Begriffe sind geschlechtsneutral und beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf Männer und Frauen gleichermaßen.

Inhaltsverzeichnis

1. Prolog.....1

2. Die 1980er Jahre in den USA.....5

2.1. Ronald Reagans Amerika 5

2.2. Popkultur und Politik.....10

2.3. Neokonservatismus.....13

2.4. „The Fifties II“.....16

2.5. „Zitadellenkultur“ und nukleare Bedrohung.....17

2.6. Konsumgesellschaft.....21

2.7. „Cyberculture“.....25

3. Postmoderne Theorien und die 1980er.....31

3.1. Die postmoderne Diskussion.....31

3.1.1. Jean-François Lyotard: „La condition postmoderne“ (1979).....35

3.1.2. Jean Baudrillard: „Simulacres et Simulation“ (1981).....39

3.1.3. Ihab Hassan: „Postmoderne heute“ (1985).....43

3.1.4. Fredric Jameson: „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ (1991).....45

3.2. „Anything Goes“.....49

3.3. Relaxation und Rekombination.....50

3.4. Intertextualität und Ironie.....51

3.5. „Postmodern Playfulness“.....54

4. Das Pastiche.....56

4.1. Das Pastiche und die Postmoderne.....56

4.2. Pastiche-Beispiele im Film.....60

5. Eine kurze Geschichte der Zeitreise im Film.....62

5.1. Literarische Wurzeln.....62

5.2. Definitionsschwierigkeiten.....65

5.3. Zeitreisefilme vor 1980.....67

5.4. Der Durchbruch in den Achtzigern.....69

6. Kategorie 1: „Peggy Sue Got Married“ (1986).....73

6.1. Die Zeitreisende kann nicht eingreifen 75

6.2. Postmoderne Theorie: Fredric Jamesons „Nostalgia Film“.....79

6.3. Postmoderne Welten: das Bild der Fünfziger.....81

6.4. Postmoderne Geschichte: „Metahistory“ und die Möglichkeit der Veränderung....83
6.5. Pastiche-Figur: der Nerd....85
6.6. Intertextualität und Intermedialität....87
6.7. Die weibliche Zeitreisende....88
7. Kategorie 2: „Back to the Future I-III“ (1985, 1989, 1990)....92
7.1. Der Zeitreisende muss eingreifen....95
7.2. Postmoderne Theorie: Jean Baudrillards Hyperrealität....97
7.3. Postmoderne Welten: der Wilde Westen....101
7.4. Postmoderne Geschichte: Hedonismus, Antipolitik und Kommerz....103
7.5. Pastiche-Figur: der „Mad Scientist“....107
7.6. Intertextualität und Intermedialität....110
7.7. Misstrauen in „Grand Narratives“: der Ödipus-Mythos....112
8. Kategorie 3: „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989) und „Bill & Ted's Bogus Journey“ (1991)....116
8.1. Der Zeitreisende greift ein ohne Auswirkungen....118
8.2. Postmoderne Theorie: Jean-François Lyotards „Postmodern Playfulness“ 119
8.3. Postmoderne Welten: die utopische Zukunftsgesellschaft....121
8.4. Postmoderne Geschichte: Geschichte als Themenpark....123
8.5. Pastiche-Figur: Napoleon....127
8.6. Intertextualität und Intermedialität....129
8.7. Die Shopping Mall als postmoderne Metapher....130
9. Epilog....133
9.1. Zusammenfassung....133
9.2. Conclusio....134
10. Ausblick....136
Quellenverzeichnis....144
Verzeichnis der erwähnten Filmtitel....156
Anhang....169
I. Liste mit Zeitreisefilmen und Filmen, die Zeitreisen enthalten....169
II. Zusammenfassung....181
III. Abstract....182
IV. Curriculum Vitae....183

1. Prolog

„The mirroring of society is one of the things that films do best“[1], schreibt William J. Palmer in seiner Sozialgeschichte „The Films of the Eighties“. Auch wenn der Zeitgeistgehalt eines filmischen Werkes oft erst Jahre im Nachhinein offenbar wird, besteht kein Zweifel daran, dass Filme wichtige Zeitdokumente sind, gesellschaftliche Vorgänge widerspiegeln und diese für künftige Generationen konservieren. Filme zeugen nicht nur von den populärsten Themen der jeweiligen Gegenwart, sondern auch wovon die Menschen in welcher Zeit träumen.

Technische Innovationen werden in der Fiktion imaginiert und sind Jahre später aus dem Alltag nicht mehr weg zu denken. Jules Verne, der bekannte Autor von Zukunftsromanen, schrieb beispielsweise schon Ende des 19. Jahrhunderts über Raketen, die zum Mond fliegen, und U-Boote, die 20.000 Meilen tief tauchen. Nicht einmal hundert Jahre später waren diese Phantasien schon Realität. Könnte es sich nicht auch ähnlich mit H. G. Wells' Zeitmaschine verhalten? Der Roman „The Time Machine“ (1895) adressierte scheinbar einen in den Menschen tief verwurzelten Traum, und so wundert es nicht, dass die Idee vom Zeitreisen seither alle Jahre wieder gleichermaßen für Begeisterung und Kopfzerbrechen sorgt. Besonders in den 1980er Jahren war das Zeitreisen abermals in aller Munde, u. a. dank ausgeklügelter Science-Fiction-Filme.

Darauf aufbauend soll vorliegende Diplomarbeit nicht nur untersuchen, wie das Motiv der Zeitreise im US-amerikanischen Film der 1980er Jahre populär wurde, sondern auch inwiefern ausgewählte Zeitreisefilme spezifische Charakteristika der Achtziger und insbesondere der Postmoderne reflektieren. Der aktuelle Forschungsstand auf dem Gebiet des Zeitreisefilms ist noch eher dürftig. Im deutschsprachigen Raum ist scheinbar erst in den letzten Jahren ein diesbezügliches Interesse aufgekommen, was sich mitunter an den Diplomarbeiten von Margrita Hägele („Gesetzmäßigkeiten der Zeitreise in Literatur und Film“, 2009) und Tanja Wittrien („‚Are you telling me that you build a time machine...out of a Delorean?' – Die Zeitreise in Literatur und Film“, 2010) ablesen lässt. Diese beiden Arbeiten beschäftigen sich genauso wie Nicolas Hackers „Theorie und Darstellung von Zeitreisen im Film. Zeitreise VS Utopia“ eher

[1] Palmer, William J.: The Films of the Eighties. A Social History. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993. S. x.

überblicksartig mit dem Thema. Selbst das Buch „Zeitreisen. Die Erfüllung eines Menschheitstraums“ von Falko Blask und Ariane Windhorst leistet lediglich Grundlagenarbeit und vermeidet es, komplexere Verbindungen etwa mit gesellschaftlichen Vorgängen oder philosophischen Theorien herzustellen.

Insofern unterscheidet sich vorliegende Diplomarbeit von den bisher erschienenen Werken, als dass hier Zeitreisefilme aus den 1980er Jahren gezielt im Kontext des Jahrzehnts und der Postmoderne analysiert werden. Auch die dieser Arbeit zugrunde liegenden Filmbeispiele sind wissenschaftlich bisher kaum untersucht worden, vor allem nicht im Zusammenhang mit der Postmoderne.

Zu Beginn dieser Arbeit soll eine überblicksartige Einführung in die achtziger Jahre in Amerika einige im Kontext relevanten Denkströmungen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen darlegen. Die Regentschaft des 40. amerikanischen Präsidenten und ehemaligen Schauspielers Ronald Reagan von 1981 bis 1989 soll hier primär unter dem Gesichtspunkt einer Vermischung von Politik und Popkultur betrachtet werden. Davon ausgehend stehen mehrere Schlagworte zur Diskussion: Neokonservatismus und das Erstarken christlicher und republikanischer Gruppierungen (2.3), die Achtziger als „Fifties II“[2] im Zeichen einer nostalgischen Rückbesinnung auf die prosperierenden fünfziger Jahre (2.4), „Zitadellenkultur“[3] als Reaktion auf die emotionale Anspannung durch den Kalten Krieg (2.5), Konsumgesellschaft (2.6) und schließlich „Cyberculture“ als gesellschaftliche Revolution durch den Computer sowie bedeutende Fortschritte in der Biotechnologie (2.7).

Anschließend erfolgt ein Abriss zum gemeinhin diffusen Begriff der Postmoderne anhand von vier Schlüsseltexten: Jean-François Lyotards „La condition postmoderne“ (1979), Jean Baudrillards „Simulacres et Simulation“ (1981), Ihab Hassans „Postmoderne heute“ (1985) sowie Fredric Jamesons „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ (1991). Das Motto der Postmoderne lautet „Anything goes“, doch in Zeiten einer Anti-Experimentierlust entsteht die propagierte Pluralität ausschließlich durch Rekombination von bereits Bestehendem. Intertextualität wird dabei zum Grundsatz, das Spiel mit Zitaten zeugt von der „Postmodern Playfulness“.

Im vierten Kapitel folgt eine Vertiefung in das Konzept des Pastiches. Neben der

[2] Palmer (1993), S. ix.

[3] Werckmeister, Otto Karl: Zitadellenkultur. Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre. München, Wien: Carl Hanser, 1989. S. 11.

Beantwortung der Frage, was darunter zu verstehen ist, soll auch auf die Verbindung zwischen Pastiche und Postmoderne eingegangen sowie die Differenz zur Parodie aufgezeigt werden. Mithilfe filmischer Exempel wird demonstriert, wie ein Pastiche in der Praxis funktioniert und zu erkennen ist.

Bevor detailliert auf die ausgewählten Filmbeispiele eingegangen wird, soll unter dem Titel „Eine kurze Geschichte der Zeitreise im Film“ die Entwicklung dieses Motivs im Science-Fiction-Genre über die Jahrzehnte nachgezeichnet werden. In Anlehnung an Gertrud Lehnert-Rodiek und Nicolas Hacker wird die Schwierigkeit einer exakten Definition beleuchtet. Es folgen Ausführungen dazu, welche Zeitreisefilme bis 1980 entstanden und warum der große Durchbruch an den Kinokassen erst in den Achtzigern erfolgte.

Nach den Grundlage-Kapiteln rücken konkrete Filmbeispiele ins Zentrum der Betrachtung. Diese bilden jeweils eine Zeitreisefilm-Kategorie bezogen darauf, ob der Zeitreisende eingreifen kann oder muss oder folgenlos tun und lassen kann, was er will. Das Hauptaugenmerk gilt den drei ausgewählten Filmen (und ihren Sequels), jedoch werden kontextuell auch weitere Zeitreisefilme erwähnt. Der Übersicht willen sind die Kapitel gleichartig aufgebaut.

Die erste Analyse untersucht Francis Ford Coppolas „Peggy Sue Got Married“ aus dem Jahr 1986, in welchem die Zeitreisende nicht in die Vergangenheit eingreifen und diese ergo nicht verändern kann. Als Theoretiker wird Fredric Jameson – insbesonders sein Konzept des „Nostalgia Film“ – herangezogen, dementsprechend wird die Darstellung der fünfziger Jahre genauer unter die Lupe genommen. Hayden Whites Idee von „Metahistory“ gibt Anregungen zu dem von Coppola vermittelten Geschichtsbild. Schließlich wird die Figur des Nerds als Pastiche analysiert, die Intertextualität und Intermedialität des Films an mehreren Beispielen festgemacht sowie die Frage in den Raum geworfen, warum es so wenig weibliche Zeitreisende im Science-Fiction-Genre gibt.

Das zweite Beispiel ist die „Back to the Future“-Trilogie von Robert Zemeckis (1985-1990), worin der Zeitreisende in die Vergangenheit eingreifen muss, um die Zukunft zu konservieren oder zu verbessern. Jean Baudrillard und seine Ausführungen zur Hyperrealität sollen als theoretisches Modell angewandt werden, u. a. in Hinsicht auf die Darstellung des Wilden Westens im dritten Teil. Das Geschichtsbild sagt viel über die Reagan-Ära aus: über den Hedonismus der Popkultur, die postmoderne Antipolitik und die Konsumgesellschaft. Anschließend

wird Doc Brown als Pastiche des „Mad Scientist“ betrachtet und ein Blick auf die Intertextualität und Intermedialität in der Trilogie geworfen. Das Kapitel wird abgerundet durch eine Untersuchung des postmodernen Misstrauens in die „Grand Narratives“ am Beispiel des Ödipus-Mythos.

Das dritte und letzte Beispiel bilden die beiden Filme „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989) und „Bill & Ted's Bogus Journey“ (1991). In dieser Kategorie des Zeitreisefilms können die Protagonisten in die Geschichte eingreifen, ohne dass dadurch weitläufige Veränderungen entstehen. Als Theoriemodell bietet sich Jean-François Lyotards „Postmodern Playfulness“ an, als postmoderne Welt soll die utopische Zukunftsgesellschaft analysiert werden. Die Geschichte wird I. Q. Hunter zufolge in den Bill & Ted-Filmen zum postmodernen Themenpark, so wird Napoleon beispielsweise als niedlicher kleiner Diktator parodiert. Nach der Betrachtung von Intertextualität und Intermedialität wird das Kapitel abgerundet durch Timothy Sharys Interpretation der Shopping Mall als postmoderne Metapher.

Der abschließende Epilog besteht aus Zusammenfassung und Conclusio. Die Zusammenfassung nimmt Bezug auf den Prolog und soll feststellen, inwiefern die anfänglichen Vorhaben eingelöst wurden. Die Conclusio formuliert die aus der Arbeit hervorgehenden Erkenntnisse in Bezug auf Zeitreisefilme der Achtziger. Im Ausblick soll schließlich in aller Kürze die weitere Entwicklung des Zeitreise-Motivs in den Filmen der 1990er und 2000er Jahre erläutert werden.

2. Die 1980er Jahre in den USA

Ein gesamtes Jahrzehnt kompakt und präzise auf wenigen Seiten festzuhalten, ist ein prinzipiell schwieriges Unterfangen. Dennoch soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, ausgewählte Aspekte der 1980er Jahre – speziell im Hinblick auf die USA – darzulegen, um eine Basis für spätere Betrachtungen zu legen. Dabei sollen diverse Bereiche des menschlichen Lebens berücksichtigt werden: von Politik und Wirtschaft zu Kunst und Literatur bis hin zu Wissenschaft. Denn wie sich zeigen wird, sind sie alle von einander abhängig, sodass das eine ohne die Erklärung des anderen nicht auskommt. Warum die Achtziger im Kontext des Zeitreisefilms ein besonders interessantes Jahrzehnt sind, soll in Kapitel Fünf genauer ausgeführt werden.

2.1. Ronald Reagans Amerika

Ronald Wilson Reagan (1911-2004) prägte als 40. amerikanischer Präsident maßgeblich die USA in den 1980ern, sodass man im Hinblick auf dieses Jahrzehnt oft von „Ronald Reagans Amerika“[4] spricht. Die Mythisierung der USA fängt bereits bei seiner Person an: *„Reagan does not argue for American values, he embodies them“*[5], stellt Garry Wills fest. Sein Leben ist eine Verkörperung des legendenumwobenen amerikanischen Traums: Aus ärmlichen Verhältnissen stammend, eroberte er zuerst die Traumfabrik Hollywood, dann den Bundesstaat Kalifornien und schließlich die gesamten Vereinigten Staaten von Amerika. Konrad Ege und Jürgen Ostrowsky nennen diesen „American Dream“ in ihrem Porträt „Ronald Reagan. Eine politische Biographie“ einen patriotischen Mythos, *„Abteilung ‚vom Tellerwäscher zum Millionär'. Seine Ingredienzien – Gottgefälligkeit, Strebsamkeit, Familiensinn und Patriotismus – bilden die Ecksteine des Erfolgs, und Amerika [...] ist darauf aufgebaut. Wer das anders sieht, ist ein Feind.“*[6]

Während Ronalds Kindheit zog Familie Reagan wiederholt innerhalb des Bundesstaates Illinois im mittleren Westen der USA um, bis sie sich schließlich in

---

4 Vgl. Thompson, Graham: American Culture in the 1980s. (Twentieth-Century American Culture.) Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. S. 3.

5 Wills, Garry: Reagan's America. Innocents at Home. New York: Doubleday, 1987. S. 5.

6 Ege, Konrad und Ostrowsky, Jürgen: Ronald Reagan. Eine politische Biographie. Köln: Pahl-Rugenstein, 1986. S. 7.

der Kleinstadt Dixon niederließ. In seiner Autobiographie „An American Life“ (deutsch: „Erinnerungen. Ein amerikanisches Leben“) blickt er nostalgisch auf die frühen Jahre seines Lebens zurück und zelebriert sie idealisiert als Inbegriff des amerikanischen Lebens.

> Ich wurde am 6. Februar 1911 in einer Wohnung über der Bank von Tampico, Illinois geboren. Die Familienlegende sagt: Als mein Vater die Treppe heraufgestürmt kam, um seinen neugeborenen Sohn in Augenschein zu nehmen, habe er erklärt: „Er sieht wie ein dicker kleiner Dutchman aus. Aber wer weiß, vielleicht wird er später mal Präsident.“[7]

Ege und Ostrowsky bemerken zu dieser scheinbaren Naivität: *„Das idyllische Klischee ist indessen nicht nur Nostalgie. Es ist Lebensauffassung Reagans und daher Botschaft“*[8].

Ronalds Vater John Edward Reagan, genannt Jack, stammte von irischen Einwanderern ab und war seinen Wurzeln gemäß Geschichtenerzähler, Katholik und Alkoholiker. Seinen Traum vom eigenen Schuhgeschäft konnte er aufgrund seiner Alkoholkrankheit nie verwirklichen.[9] Ronald Reagans Mutter Nelle wird von ihm selbst als hartnäckige Optimistin schottisch-englischer Herkunft beschrieben, die immer das Gute im Menschen sah.[10] Retrospektiv schwärmt Reagan, all diese Probleme außer Acht lassend, von seiner Kleinstadt-Kindheit: *„Wenn ich an diese Zeit in Dixon zurückdenke, habe ich das Gefühl, daß mein Leben dort so heiter und idyllisch wie nur irgend möglich war und dem von Mark Twains Tom Sawyer sehr nahe kam.“*[11] Familie Reagan war zwar vergleichsweise arm, doch dies war ihm angeblich weder bewusst noch Hindernis, von einer glorreichen Zukunft zu träumen. *„Erst später fiel der Regierung ein, den Menschen zu sagen, sie wären arm“*[12], schreibt er dazu in seinen Memoiren.

Wie ein typischer amerikanischer Teenager spielte Ronald Reagan Football, ging ans College und jobbte als Tellerwäscher (!) sowie im Sommer als Rettungsschwimmer. Neben dem Sport engagierte er sich als Laienschauspieler und in der Schüler- und Studentenschaft. Er studierte am Eureka College in Illinois

---

7 Reagan, Ronald: Erinnerungen. Ein amerikanisches Leben. Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen, 1990. S. 15.
8 Ege und Ostrowsky (1986), S. 10
9 Vgl. ebda. S. 8.
10 Vgl. Reagan (1990), S. 17.
11 Ebda. S. 24.
12 Ebda. S. 23.

Wirtschaftswissenschaften und Soziologie als Hauptfächer und nebenbei Theaterwissenschaften.

Nach dem College erhielt Reagan dank seiner Stimme und seiner (wohl vom Vater übernommenen) Erzählkunst einen Job als Sportkommentator beim Rundfunksender WHO in Des Moines, Iowa. Dadurch gewonnene Kontakte führten ihn wenig später direkt weiter nach Hollywood, wo ihm bei Warner Brothers 1937 ein Siebenjahresvertrag angeboten wurde. Als Reagan 1942 zum Militär eingezogen wurde, teilte man ihn aufgrund seiner Kurzsichtigkeit einer Abteilung in Culver City zu, welche Unterrichts- und Propagandafilme für die Luftwaffe produzierte. Dies bewahrte ihn vor einem Kampfeinsatz im Zweiten Weltkrieg.

Als Schauspieler konnte Ronald Reagan nicht die ganz großen Erfolge verbuchen. Zwischen 1937 und 1966 spielte er in über 50 Filmen mit, wobei viele davon als zweitklassige B-Movies gelten. In A-Filmen erhielt er lediglich Nebenrollen, beispielsweise als der beste Freund des Helden.

> Seine schauspielerischen Fähigkeiten waren zu begrenzt (zu einer „Oscar"-Nominierung reichte es folglich nie). „Ihm gelingen nur drei Dinge gut" urteilt das Magazin „The New Republic": „Entschlossen dreinzublicken, Mitgefühl zu äußern und einen Schmollmund zu machen". Dagegen „konnte er nicht gut küssen und vermasselte jeden Witz. Sein größtes Talent bestand darin, so auszusehen als glaube er, was er da sagte".[13]

Angeblich soll Reagan sich selbst einmal selbstironisch als „Errol Flynn der B-Filme" bezeichnet haben.[14] Weiter wird erzählt, dass Studioboss Jack Warner bei Reagans Bewerbung als Gouverneur von Kalifornien 1966 verlautbart haben soll: *„Eine ganz falsche Besetzung: Den Gouverneur muß Jimmy Stewart spielen – Reagan wird des Gouverneurs bester Freund"*[15]. Zu einem gewissen Bekanntheitsgrad reichte es aber allemal. Zusätzlich engagierte sich Reagan auch als Schauspieler gewerkschaftlich in der „Screen Actors Guild", war nach dem Krieg sogar fünf Jahre lang ihr Präsident (1947-1952 und 1959-1960).

In der Jugend noch Anhänger der Demokraten, trat Ronald Reagan 1962 der Republikanischen Partei bei. Er war allmählich in seinen Ansichten von links nach rechts gewandert, *„[d]abei spielte insbesondere sein zunehmender*

---

[13] Ege und Ostrowsky (1986), S. 20.
[14] Vgl. ebda. S. 19.
[15] Vgl. ebda.

Antikommunismus eine Rolle"[16]. Im Jahr 1966 gewann er die Wahl zum 33. kalifornischen Gouverneur, am 3. Jänner 1967 wurde er vereidigt. Zwei Amtszeiten lang behielt er das Amt, 1974 stellte er sich jedoch nicht mehr zur Wiederwahl, um 1976 bei der Präsidentschaftswahl zu kandidieren. Beim ersten Versuch scheiterte er parteiintern an Gerald Ford, doch 1980 setzte er sich innerparteilich klar durch und trat bei der Wahl gegen den amtierenden demokratischen Präsidenten Jimmy Carter an. Carters Politik stieß auf Unmut in der Bevölkerung, da er anscheinend nicht in der Lage war, die damalige Wirtschaftskrise zu bewältigen. So kam es, dass auch viele normalerweise demokratisch Wählende für Reagan stimmten, und dieser mit ca. 51% der Stimmen gewann.[17] Am 20. Jänner 1981 wurde Ronald Reagan als 40. Präsident der Vereinigten Staaten vereidigt. Zu diesem Zeitpunkt war er bereits 69 Jahre alt und somit der älteste US-Präsident in der Geschichte.

In sein Kabinett holte Reagan Bankiers von der Wall Street und Industrielle, was ihm Kritik von der Neuen Rechten, aber Lob von den Großkonzernen einbrachte.[18] Seine neoliberalistisch geprägte Politik wird als „Reaganomics" bezeichnet und baut auf zwei Grundpfeilern auf: *„lower taxes and smaller government"*[19]. Das bedeutet u. a. Steuersenkungen, eine Vereinfachung des Steuersystems, Abbau von Hindernissen für die Industrie, weniger Ausgaben im Sozialbereich sowie mehr Ausgaben für das Militär. Reagan vertraute auf die Macht der freien Marktwirtschaft und war davon überzeugt, dass der Staat so wenig wie möglich in die Wirtschaft einzugreifen habe, ganz nach der Devise: *„Die freie Marktwirtschaft regiert sich am besten selbst."*[20] Das bedeutet für den weiteren Verlauf, dass Reagan eine Politik der Reichen bzw. der Konzerne führte. Gedacht war, dass die Steuererleichterungen für Firmen zu einer gesteigerten Produktivität führen sollten, sodass mehr Arbeitsplätze entstehen. So sollte die Verbesserung der Lage der Unternehmer auch zu den Einkommensschwächeren durchsickern („Trickle-down-Effekt").[21] Tatsächlich führte Reagans Politik aber zu einer Umverteilung des Wohlstands innerhalb der USA: *„Unter Roosevelt ging die Umverteilung von den*

[16] Helbig, Gerd: Amerika im Zeitenwechsel. Reagan, Bush, Clinton. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe, 1993. S. 27.
[17] Vgl. Ege und Ostrowsky (1986), S. 251f.
[18] Vgl. ebda. S. 254.
[19] Thompson (2007), S. 7.
[20] Vgl. Ege und Ostrowsky (1986), S. 260.
[21] Vgl. ebda. S. 260f.

Reichen zu den Armen, unter Reagan von den Armen zu den Reichen.“[22]

Sozialleistungen wurden im großen Stil gekürzt. Beispielsweise wurden Einsparungen beim Schulspeisungsprogramm beschlossen, was dazu führte, dass Tomatenketchup und Essiggurken aus Kostengründen als Gemüse definiert wurden.[23] Die Umweltbehörde wurde stark abgebaut und dadurch lahmgelegt. Die Arbeitslosigkeit stieg, ebenso das Haushaltsdefizit. Die Staatsverschuldung stieg von 908 Milliarden US-Dollar im Jahr 1980 auf 2,6 Billion Dollar Ende 1988 an.[24]

Reagans Außenpolitik war geprägt vom Kampf gegen den Kommunismus. Hauptfeind war naturgemäß die Sowjetunion, das „Evil Empire“ (zu Deutsch: „Reich des Bösen“), wie er es nannte. Jeder, der mit der Sowjetunion kooperierte, machte sich zu einem weiteren Feind. Statt Abrüstungsverhandlungen zu führen, zu denen Westeuropa drängte, veranlasste Reagan eine Stärkung des Militärs. Der Kalte Krieg war noch nicht vorbei, und man lebte in ständiger Erwartung eines nuklearen Krieges. *„Reagans Ziel war es nicht mehr, einen Modus des Zusammenlebens mit der Sowjetunion zu finden, sondern den Kommunismus zu besiegen“*[25], erklären Ege und Ostrowsky. Sein Antikommunismus entwickelte in ihm *„ein manichäisches Weltbild, in dem die Kräfte des Lichts im ewigen Kampf gegen die Kräfte der Finsternis standen“*[26]. Wiederholt berief sich Reagan explizit auf die biblische Entscheidungsschlacht zwischen Gut und Böse, die vermeintlich zwischen den USA und der Sowjetunion auszutragen sei.[27]

Darüber hinaus glänzte Reagan außenpolitisch nicht unbedingt mit der von ihm angestrebten Stärke. Seine Interventionen fokussierten sich vor allem auf das um 1980 relativ instabile Zentralamerika, wo immer mehr linke Regierungen an die Macht drängten. Mit der Begründung, ein eventuelles Erstarken kommunistischer Kräfte verhindern zu wollen, unterstützten die USA beispielsweise die Regierung von El Salvador gegen die aufständische FMLN-Guerilla. Weiters wurde über Reagans gesamte Amtszeit hinweg ein verdeckter Krieg gegen die sandinistische Regierung in Nicaragua geführt, indem man den Truppen der Contras massive Zuwendungen angedeihen ließ. Beide Unternehmungen stellten sich als

---

22 Ege und Ostrowsky (1986), S. 302.
23 Vgl. ebda. S. 266.
24 Vgl. Historical Dept Outstanding, Annual 1950-1999. In: http://www.treasurydirect.gov/govt/reports/pd/histdebt/histdebt_histo4.htm (Zugriff: 21.09.2010)
25 Ege und Ostrowsky (1986), S. 288.
26 Meier, Thomas: Die Reagan-Doktrin. Die Feindbilder. Die Freundbilder. Afghanistan Angola Kambodscha Nicaragua. Bern: Peter Lang, 1998. S. 77.
27 Vgl. Ege und Ostrowsky (1986), S. 281.

schwieriger und zeitaufwendiger als gedacht heraus und sprechen nicht für eine Glanzleistung der USA.

Zudem wurden am 23. Oktober 1983 241 Marineinfanteristen bei einem Bombenanschlag auf das US-Truppenhauptquartier in der libanesischen Hauptstadt Beirut getötet. Aus dem Zwang heraus, endlich einen militärischen Erfolg verbuchen zu müssen, wurde eine Invasion Grenadas am 25. Oktober 1983 verordnet, das zu einem strategisch wichtigen Punkt im Dreieck mit den kommunistischen Staaten Kuba und Nicaragua geworden war. Diese Aktion war die einzig erfolgreiche – nicht, weil keine Fehler passierten, sondern aus dem einfachen Grund, dass die amerikanische Überzahl schlichtweg nicht verlieren konnte.[28]

Nach Ende seiner Regierungszeit wurde Ronald Reagan als US-Präsident von seinem Vize George H. W. Bush abgelöst. 1994 wurde bei ihm die Alzheimer'sche Krankheit diagnostiziert, die ihn daran hinderte, weiterhin politischen Tätigkeiten nachzugehen. Am 5. Juni 2004 erlag er einer Lungenentzündung und starb als bis dahin ältester Präsident der Vereinigten Staaten mit 93 Jahren.

2.2. Popkultur und Politik

Dass ein ehemaliger Schauspieler in das höchste Staatsamt gewählt wird, ist weder alltäglich noch folgenlos. Ronald Reagan schaffte es nicht nur, zwei Amtsperioden erfolgreich zu bestehen, sondern auch als einer der beliebtesten US-Präsidenten der Nachkriegszeit im Gedächtnis der Amerikaner zu verharren. Bei ihm scheint es, als ob Hollywood und Washington gar nicht so verschiedene Welten seien. William J. Palmer weist darauf hin, dass Reagan sich wie kein anderer Präsident seit John F. Kennedy der Macht visueller Metaphorik bewusst war und sie für seine Zwecke zu nutzen wusste.[29] Gerd Helbig schreibt:

> Auf eine gewisse Weise blieb Reagan immer Schauspieler. Über die Präsidentschaft sagte er einmal freimütig: „Es gab Zeiten in diesem Amt, da habe ich mich gefragt, wie man es ausüben kann, ohne Schauspieler zu sein.“ Dieser Ausspruch war für ihn kein oberflächliches Bonmot, drückte vielmehr seine Überzeugung aus. Als Schauspieler hatte er sich auf andere

[28] Vgl. Keller, Patrick: Neokonservatismus und amerikanische Außenpolitik. Ideen, Krieg und Strategie von Ronald Reagan bis George W. Bush. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2008. S. 119.

[29] Vgl. Palmer (1993), S. xi f.

> Rollen im Leben vorbereitet, sich in andere Menschen versetzt. So gab es ein Element des Theaterhaften in seiner politischen Tätigkeit.[30]

In seinen Reden propagandierte der „Great Communicator“ genannte Präsident nicht nur uramerikanische Mythen, sondern zitierte auch regelmäßig aus Filmen, wodurch es unweigerlich zu einer bis dahin einmaligen Vermischung von Politik und Popkultur kam. Dieses Zeitphänomen soll im Folgenden stellvertretend an drei Beispielen demonstriert werden.

Am 30. März 1981, nur ein paar Wochen nach seinem Amtsantritt, wurde Reagan nach seiner Rede auf der Tagung der Bauindustrie Opfer eines Anschlags, als der geistesgestörte John Hinckley auf ihn schoss. Der Präsident wurde schwer, jedoch nicht lebensgefährlich verletzt. Sein Pressesprecher James Brady erlitt hingegen einen Kopfschuss, den er zwar überlebte, welcher ihn aber seither an einen Rollstuhl fesselte. Auch Secret Service-Agent Timothy McCarthy und der Polizist Thomas Delehanty wurden getroffen. Hinckley wollte angeblich durch das Attentat die Schauspielerin Jodie Foster beeindrucken, von der er besessen war, seit er Martin Scorseses Film „Taxi Driver“ (1976) gesehen hatte. Das Werk soll ihm auch als Anregung für das Attentat gedient haben, schießt darin doch schließlich Protagonist Travis Bickle auf den fiktiven Senator und Präsidentschaftskandidaten Charles Palantine. Reagan selbst beschreibt dies wie folgt in seiner Autobiographie:

> Im Krankenhaus erfuhr ich, daß er [=Hinckley] sich einen Film angesehen hatte – *Taxidriver* –, sich in eine Schauspielerin in dem Streifen verliebte und sie daraufhin quer durchs ganze Land in der Hoffnung verfolgte, ihr zu begegnen und seine Liebe gestehen zu können. Ich habe den Film nie gesehen, aber gehört, daß es in ihm eine Schießerei gibt. Aus irgendeinem Grund hatte Hinckley beschlossen, sich eine Waffe zu besorgen und irgend jemanden zu erschießen, um seine Gefühle für die Schauspielerin zu demonstrieren.
> Mir wurde berichtet, daß er geplant hatte, Jimmy Carter zu töten, und mit seiner Waffe überall hingegangen ist, wo sich auch Carter aufhielt. Aber es bot sich ihm nie eine Gelegenheit, daher schoß er statt dessen auf mich.[31]

Im Juni 1982 wurde John Hinckley wegen geistiger Unzurechnungsfähigkeit für unschuldig erklärt; er befindet sich seitdem in Sicherheitsverwahrung im Saint Elisabeths Hospital in Washington, D.C.

---

[30] Helbig (1993), S. 37f.
[31] Reagan (1990), S. 262.

Eine weitere Geschichte über die Vermischung von filmischer Phantasie und politischer Realität erzählt Chris Jordan in „Movies and the Reagan Presidency“: Als Schauspieler Sylvester Stallone die Hauptrolle in der Verfilmung des Romans „First Blood“ übernahm, konnte er nicht ahnen, welchen Einfluss der Filmhit des Jahres 1982 haben würde. *„Remember when Reagan bombed Quaddafi? He said 'After seeing Rambo, I know what to do.'“*[32] erzählt Stallone entsetzt rückblickend in einem Interview Anfang der Neunziger. Durch die Verbreitung des Films bekam er Drohungen und hatte Angst, ins Ausland zu reisen. Rambo war ein Symbol geworden und wurde synonym mit der amerikanischen Denkweise gesehen. Jordan erklärt:

> Stallone's amazement stemmed from how a character he invented while working in the dream factory of Hollywood – avenging Vietnam veteran John Rambo – became a worldwide symbol of the Reagan administration's hawkish military initiatives in Afghanistan, the Middle East, and Central America.[33]

Ähnlich abstrus wirkt aus heutiger Sicht, dass der Titel der erfolgreichen Filmtrilogie „Star Wars“ (1977-83) lange Zeit als populäre bzw. belächelnde Bezeichnung für die „Strategic Defence Initiative“ (SDI) im Umlauf war. Dieses Herzensprojekt Reagans sah vor, ein Verteidigungssystem gegen ballistische Raketen im Weltraum zu positionieren, um einen möglichen Angriff der Sowjetunion abfangen zu können. Weder die amerikanische Regierung noch Filmproduzent George Lucas waren glücklich darüber, in einen Topf geworfen zu werden. Lucas sah darin einen Urheberrechtsverstoß und klagte vor Gericht. Die Regierung wiederum sah es als unvorteilhaft an, mit einem Film in Verbindung gebracht zu werden, der Weltraumkriege zeigt, wo doch die Strategic Defence Initiative genau solche Kriege verhindern sollte.[34] Otto K. Werckmeister hebt diese Begebenheit als einzigartig hervor:

> Trotz solcher Widerstände auf beiden Seiten hat hier wohl zum ersten Mal in der Kulturgeschichte ein Werk der bildenden Kunst jahrelang das Schlagwort und die visuellen Vorstellungsformen für die wirtschaftlichen und politischen Zielvorstellungen einer Weltmacht abgegeben.[35]

---

[32] Jordan, Chris: Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics. Westport (CT), London: Praeger Publishers, 2003. S. 1.
[33] Ebda.
[34] Vgl. Werckmeister (1989), S. 124.
[35] Ebda.

2.3. Neokonservatismus

Den Terminus „Neokonservatismus“ hat Patrick Keller in seinem Buch „Neokonservatismus und amerikanische Außenpolitik“ genauer unter die Lupe genommen. Was diesen neuen Konservatismus in den USA seiner Meinung nach vom Paläokonservatismus unterscheidet, sind folgende Komponenten: *„kein Isolationismus, sondern militanter Antikommunismus; keine ökonomische Romantik, sondern Kapitalismus; keine Abschaffung des Sozialstaats, sondern eine kluge Begrenzung“*[36]. Die Präsidentschaft Ronald Reagans ist für ihn besonders durch die Kategorien Nationalstolz und Optimismus gekennzeichnet, welche sich u. a. auch in seinen Wahlkampfslogans niedergeschlugen: „Let's Make America Great Again“ (1980) und „It's Morning Again in America“ (1984).[37] Kellers Hauptaugenmerk gilt der neokonservativen Außenpolitik, die er für die frühen achtziger Jahre an sechs Merkmalen festmacht:

1. der Überzeugung von Amerika als Kraft des Guten und von der überragenden Stärke in militärischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht;
2. dem unbedingten Antikommunismus;
3. der Deutung amerikanischer Ideale wie Freiheit und Demokratie als zentrale Bestandteile des außenpolitischen nationalen Interesses;
4. der entschlossenen Konfrontationsbereitschaft, die auch militärische Mittel miteinschließt;
5. einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber internationalen Organisationen sowie gegenüber der Verhandlungs- und Vertragsdiplomatie;
6. der optimistischen Einschätzung der amerikanischen Zukunft.[38]

Wie Thomas Meier in „Die Reagan-Doktrin“ erklärt, ist Ronald Reagans Weltbild typisch für „Middle America“. Zelebriert werden die alten amerikanischen Werte *„Autonomie, Selbsthilfe, freies Unternehmertum, Individualismus, Freiheit, harte Arbeit, Produktivität, Moralität, Religion, Patriotismus“*[39]. Reagan kehrte ideologisch zum Ursprung der Nation zurück. Als Politiker war er wohl deshalb so

[36] Keller (2008), S. 46.
[37] Vgl. ebda. S. 106.
[38] Vgl. ebda. S. 102-104.
[39] Meier (1998), S. 76.

erfolgreich, weil er sich einerseits darauf verstand, mit diesen amerikanischen Mythen rhetorisch die Herzen seiner Mitmenschen zu erweichen, andererseits weil er *„eine amerikanische Denk- und Lebensweise verkörperte, mit der sich viele seiner Landsleute identifizieren konnten“*[40].

Auch an den Kinokassen war der Erfolg wertkonservativer Filme nicht zu leugnen. Die Geschichten der Reagan-Ära erzählen von *„Protestant success ethic and the redemption of race, gender, and class relations“*[41] und waren mit ihren Sequels bis weit in die Neunziger Gewinn bringend. Glorifiziert wurde im Film besonders die Einheit der Familie, welche vor den Hauptgefahren – *„workaholic fathers, unwed mothers, domestic and international terrorists, and immigrants“*[42] – zu beschützen sei. Wie Chris Jordan erklärt, war das Kino im Reagan-Amerika stark formalisiert und auf eine geringe Bandbreite an populären Themen reduziert, die in den diversen Genres ständig wiederholt wurden. So können die Filme der Achtziger als *„effective vehicle for dramatizing Reagan's construction of American identity in terms of moral absolutes of good versus evil“*[43] gesehen werden.

Mit den siebziger Jahren wurde bereits vor Reagans Präsidentschaft ein graduelles Erstarken konservativer republikanischer Werte eingeläutet, das als „America's Right Turn“ bzw. „the New Right“[44] bezeichnet wird. Dies bedeutet einerseits eine Krise für die Demokratische Partei, andererseits einen Rückschlag für die sozialen Bewegungen der sechziger Jahre. Organisationen wurden ins Leben gerufen, die zB Abtreibungsgegner vereinigten und meist explizit religiös oder familienfokussiert waren: „Feminists for the Life of America“ (1972), „Focus of the Family“ (1977) und „American Life League“ (1979) waren beispielsweise ihre Namen.[45] Derartige Zusammenschlüsse vermehrten sich stark in den siebziger und achtziger Jahren und formten eine nicht zu unterschätzende politische Kraft, etwa mit Hilfe geschickter Lobby-Kampagnen. Führend waren dabei oft die diversen protestantischen und katholischen Gruppierungen, von welchen man als „New Right Christianity“ spricht und welche zusammen mit den republikanischen und rechtsstehenden Politikern eine konservative soziale und moralische Agenda

[40] Meier (1998), S. 76.
[41] Jordan (2003), S. 146.
[42] Ebda. S. 148.
[43] Ebda. S. 63.
[44] Vgl. Thompson (2007), S. 15.
[45] Vgl. ebda.

durchzusetzen strebten.[46] Hartnäckig bekämpft wurden zB Pornographie und Rockmusik: Pornofilme wurden zu einer neuen großen Gefahr, als sie durch die Videotechnologie den Eintritt in die Populärkultur schafften; für Rockmusik wurde aufgrund der vermeintlichen *„glorification of drugs and violence and perversity“*[47] im Jahr 1985 das System der „Parental Advisory“-Sticker eingeführt, mit welchen Tonträger mit kontroversem Inhalt seither gekennzeichnet werden.

Eine nicht zu verachtende Rolle spielten die konservativen Organisationen auch im Zuge des Aufkommens des Acquired Immune Deficiency Syndrome, kurz: AIDS. Thompson legt dar, dass diese Krankheit von Beginn an weniger durch ihre biologische Beschaffenheit für Furore sorgte, sondern vielmehr zur Möglichkeit wurde, moralische Urteile zu fällen. Durch mehrere Fälle im Sommer 1981 wurde AIDS augenblicklich mit homosexuellen Männern in Verbindung gebracht, was auch erklärt, warum die Krankheit zeitweilig als GRID (Gay Related Immune Deficiency) bekannt war. Erst als man erkannte, dass auch heterosexuelle Frauen, Bluttransfusionspatienten, Heroinabhängige und Neugeborene infiziert sein können, verschob sich die Wahrnehmung allmählich. Kern des Problems war, dass die Mediziner lange nicht in der Lage waren, die Infektionsmöglichkeiten von AIDS exakt zu definieren. Dieses Vakuum *„was often filled in the first half of the decade by speculation and prejudice“*[48].

Homosexuelle Frauen und Männer waren seit den 1960er Jahren vermehrt sichtbar geworden, vor allem in größeren Metropolen wie New York und San Francisco. Mit zum typischen Bild gehörten Badehäuser, Sexclubs, Drogen und Geschlechtskrankheiten. So war es für die Konservativen nicht schwer, die neue Krankheit AIDS der homosexuellen Community in die Schuhe zu schieben:

> For many on the conservative and religious Right in the US the emergence of AIDS was seen as evidence of the inherently dangerous (and potentially fatal) nature of male homosexuality and provided the Right with the ammunition it needed to project AIDS as a gay plague and, once it was clear AIDS was a heterosexual health issue too, to fulminate against sexual promiscuity in general.[49]

AIDS wurde als Strafe Gottes für Homosexualität gesehen und als negative Folge

---

46 Vgl. Thompson (2007), S. 18.
47 Ebda.
48 Ebda. S. 21.
49 Ebda.

der sexuellen Revolution der sechziger Jahre. In diesem Sinne wurde die Krankheit politisiert und als Waffe gegen ideologische Gegner verwendet. Reagan selbst gab erst 1987 ein öffentliches Statement zu AIDS ab, nachdem bereits 20.000 Menschen daran gestorben waren.[50]

2.4. „The Fifties II“

Ronald Reagans Präsidentschaft hatte einiges gemein mit der von General Dwight D. Eisenhower, welcher von 1953 bis 1961 den USA seinen Stempel aufdrückte. Gerd Helbig verweist darauf, dass Reagan als erster Präsident seit drei Jahrzehnten – nämlich seit Eisenhower – zwei Amtszeiten erfolgreich absolvieren konnte. Die Gemeinsamkeiten fasst er in Kürze wie folgt zusammen: *„Beide führten den Nachweis, daß die Präsidentschaft ihren Inhaber nicht zerstören muß. Beide wurden von der intellektuellen Kritik nicht recht ernst genommen. Beide waren passive Präsidenten. Beide waren außerordentlich beliebt.“*[51] Auch nicht positiver hört sich die Einschätzung William J. Palmers an. Grundkonsens scheint zu sein, dass Reagan und Eisenhower nicht die geistreichsten Präsidenten waren, allerdings zu den populärsten zählten. Palmer schreibt:

> In both the fifties and the eighties, eight years of the American presidency were occupied by a smiling, grandfatherly figure who communicated very little very well while vigorously doing nothing as the country looked on in smiling acceptance. Both decades politically embraced the ascendancy of style over substance. The striking similarity of the Eisenhower and Reagan administrations and their attendant personality cults notwithstanding, those two decades bear the burdens of quite similar social histories as well.[52]

Tatsächlich blickten die Amerikaner in den Siebzigern und Achtzigern nostalgisch und romantisierend auf die prosperierenden Jahre unter Eisenhower zurück, die als goldenes Zeitalter für die USA angesehen werden. Reagan bemühte sich in seiner Amtszeit, an diese vermeintlich glorreiche Vergangenheit anzuknüpfen und die Gegenwart der Achtziger quasi zur Fortsetzung der Fünfziger zu berufen. Diese Verbindung lässt sich auch im Kino nachweisen: *„In fact, one notable trend of both the films of the seventies and of the eighties was their nostalgic attraction*

[50] Vgl. Thompson (2007), S. 22.
[51] Helbig (1993), S. 67.
[52] Palmer (1993), S. ix.

to fifties and sixties events, issues, and social mores."[53] Dieser Rückgriff auf die eigene Vergangenheit kann dem allgemeinen Bedürfnis nach Stabilität durch Versicherung der eigenen Identität zugesprochen werden.
William J. Palmer schreibt in „The Films of the Eighties", dass die achtziger Jahre nicht nur das Jahrzehnt der Sequels im Kino waren, sondern dass die Dekade an sich ebenfalls als Sequel betitelt werden kann:

> Sequels – from *Superman* to *Star Wars* to *Rocky* and *Rambo* to *Indiana Jones* and *Beverly Hills Cop* to *Halloween* and *Friday the 13th* to *Mad Max* and *Lethal Weapon* – ruled the film offerings of the eighties. The films of the eighties, however, were simply mirroring the fact that the decade itself, in its social history, was a sequel. Call it *The Fifties II*.[54]

Unter Reagan waren die USA, wie Palmer schreibt, zumindest scheinbar ein sicherer Ort, sicher auch im Sinne ökonomischer Stabilität. „*Like America in the fifties, eighties America was a ‚sure-thing society.'"*[55] Wie üblich, spiegelte die Filmindustrie in diesem Fall die gesellschaftlichen Prozesse wieder. Hollywood nahm sich die Reaganomics zum Vorbild und entschied sich für die Sicherheit von Sequels. Denn wenn etwas einmal funktioniert hat, wird es sicherlich wieder Erfolg haben, so der Gedanke. Palmer bezeichnet die damalige Stimmung als „Sequel Librium", das jegliche Impulse hinsichtlich Risiko, Innovation und Imagination lahmlegte.[56]

> But the eighties did do that to the tune of the highest grosses and biggest salaries ever. Nonetheless, even in many of these sequels, the social issues of the eighties decade were being examined. The mirroring of society is one of the things that films do best.[57]

2.5. „Zitadellenkultur" und nukleare Bedrohung

Der deutsche Kunstgeschichte-Professor Otto Karl Werckmeister schrieb 1989 ein Buch mit dem Titel „Zitadellenkultur. Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre" und prägte darin einen wesentlichen Begriff, der die Gesellschaft und Kultur dieses Jahrzehnts erfasst. Werckmeister meint mit dem Terminus Zitadellenkultur die *„künstlerische und intellektuelle Kultur der*

[53] Palmer (1993), S. x.
[54] Ebda. S. ix.
[55] Ebda. S. x.
[56] Vgl. ebda.
[57] Ebda.

demokratischen Industriegesellschaft in den Jahren 1980 bis 1987, der Zeit ihres größten wirtschaftlichen Erfolges, die die Leiden und Konflikte dieser Gesellschaft schlußlos zur Schau stellte.“[58] Dass das Wort Zitadelle nicht veraltet ist, begründet er damit, dass die „Strategic Defense Initiative“ der Reagan-Administration eigentlich nichts anderes sei als die oft kunstvollen Festungsbauten der Antike, welche so manche Stadt *„nach außen gegen die Angriffe von Feinden verteidigt und nach innen vor dem Aufstand ihrer eigenen Bewohner gesichert“*[59] haben. Der Terminus Zitadellenkultur ist für Werckmeister ein janusköpfiger, denn einerseits steht er für eine künstlerische und intellektuelle Erfolgskultur, andererseits handelt ebenjene trotz all des Wohlstandes *„von nichts als Krisen“*[60].

Werckmeister spricht die massiv erhöhten Rüstungsausgaben in der Zitadellengesellschaft an sowie die von der USA und Sowjetunion pausenlos geführten Stellvertretungskriege. Die Aufrüstung stimulierte die Wirtschaft und rechtfertigte folglich den Regierungskurs. Innerhalb der eigenen Grenzen wurde stark in Überwachung und polizeistaatliche Kontrolle investiert, um besonders die hochrangigen Gesellschaftsmitglieder zu schützen. Sicherheit war laut Werckmeister das Schlüsselwort dieser Zitadellengesellschaft.[61] Alles, was Otto Karl Werckmeister über diese spezielle Kultur der achtziger Jahre sagt, spiegelt sich im Zitat wieder, das er seinem Buch vorangestellt hat, einer Passage aus Ronald Reagans Abschiedsrede an das amerikanische Volk am 12. Jänner 1989:

> Wenn ich in den letzten Tagen oben am Fenster stand, dachte ich ein wenig an die leuchtende „Stadt auf dem Hügel“. Der Ausdruck stammt von John Winthrop, er schrieb ihn, um damit das Amerika zu beschreiben, das er sich vorstellte...
> In meinem ganzen politischen Leben habe ich von der leuchtenden Stadt gesprochen, doch ich weiß nicht, ob ich je ganz mitgeteilt habe, was ich vor mir sah, wenn ich das sagte. Ich stellte sie mir vor als eine hohe, stolze Stadt, auf Felsen gebaut, die stärker sind als Weltmeere, windumstürmt, von Gott gesegnet, voll von Menschen aller Art, die in Harmonie und Frieden leben – eine Stadt mit freien Häfen, die vor Handel und Schaffenskraft brausten, und wenn es Stadtmauern geben mußte, so hatten die Mauern Tore, und die Tore standen offen für jedermann, die den Willen und das Vertrauen hatten, einzutreten.
> So sah ich sie, und so sehe ich sie noch immer.

[58] Werckmeister (1989), S. 11.
[59] Ebda.
[60] Ebda.
[61] Vgl. ebda. S. 11-14.

> Und wie steht die Stadt da, heute, in dieser Winternacht? Wohlhabender, sicherer und glücklicher als vor acht Jahren.[62]

Ralfdieter Füller erkennt in Werckmeisters Definition die emotionale Anspannung der achtziger Jahre wieder. Die Zitadelle steht für ihn als *„Inbegriff von Bedrohlichkeit, Erstarrung, Isolation und Macht sowie für die ständige Präsenz von Gefahr und Katastrophen“*[63]. Damit meint er die bis zum Ende des Jahrzehnts anhaltende und stets gegenwärtige nukleare Bedrohung des Kalten Krieges. Das Schwarz-Weiß-Denken Ronald Reagans, seine „political demonology“, prägte das Genre des „New American Gothic“, zu dem u. a. die Filme David Lynchs zählen, welche Füller in seinem Buch analysiert. Der traditionelle „American Gothic“ schildert *„a titanic struggle between the forces of good and evil, in which the world is under the devil's sway. American gothic art is an art of dualism, of haunted characters, violence, and horror. Although it claims to stand for good, it is fascinated by evil“*[64]. Prägend für das Genre ist die Furcht vor Chaos und von außen hereinbrechenden Mächten; schließlich wird gezeigt, dass *„diese Furcht lediglich auf das dämonisierte Andere nach außen projiziert wird“*[65]. Beispiele dafür sind David Lynchs Filme „Blue Velvet“ (1986) und „Wild at Heart“ (1990) sowie seine Serie „Twin Peaks“ (1989-1991).

Ralfdieter Füller betont nicht nur den Aspekt der Bedrohlichkeit in der Zitadellengesellschaft, sondern auch den ausgedrückten Konservatismus der achtziger Jahre. Als filmische Metapher wird „Star Wars“ (1977) genannt: *„Der Todesstern, waffenstarrend und uneinnehmbar, ist letztlich ein filmisches Korrelat für eine sich abschottende Gesellschaft“*[66], gleich einer klassischen Zitadellengesellschaft, wie sie in Werckmeisters Buche steht. Die „Star Wars“-Serie wird auch als paradigmatisch konservatives Filmprodukt ihrer Zeit bezeichnet, da sie Konservatismus als revolutionär präsentiert. Füller erklärt, woher dieser Konservatismus kommt: *„Nach den politischen, militärischen und sozialen Umwälzungen in den sechziger und siebziger Jahren herrschte in den achtziger Jahren in allen Bereichen des amerikanischen Lebens das Bedürfnis nach*

---

62 Werckmeister (1989), S. 7.

63 Füller, Ralfdieter: Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre. (Studien und Texte zur amerikanischen Kultur und Geschichte, Band 11.) Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001. S. 31.

64 Rogin, Michael Paul: Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988. S. 19.

65 Füller (2001), S. 32.

66 Ebda. S. 31.

Stabilität, Eindeutigkeit und Klarheit."[67] Die Siebziger bezeichnet Otto Karl Werckmeister im Übrigen als argumentative, kritische Kultur, welche von der Zitadellenkultur der achtziger Jahre abgelöst wird.[68]

Ralf Leppin beschäftigt sich in seiner publizierten Diplomarbeit mit dem Titel „Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre" mit dem Einfluss des Kalten Krieges auf das Kino von den Fünfzigern bis zu den Achtzigern. Seiner Ansicht nach führten u. a. die bekannt gewordenen Störfälle in Atomkraftwerken (von Three-Mile-Island bei Harrisburg, Pennsylvania im Frühjahr 1979 bis hin zu Tschernobyl im Frühjahr 1986) und ein wachsendes Umweltbewusstsein, das die zwischenzeitlich vergessene Anti-Atombewegung wieder wachrüttelte, zu dem ökonomischen Druck auf Filmproduzenten, das Thema der atomaren Katastrophe filmisch zu verarbeiten.

In den sechziger Jahren wurden postnukleare Szenerien in der Regel noch in die ferne Zukunft verlegt, doch in den Achtzigern hatte *„[d]ie Realität die SF eingeholt. [...] Der traditionelle Bereich des phantastischen Films wird zum Gegenstand von Dokumentationen. Und die Spielfilme werden nüchtern, wahrscheinlich, spielen in der Gegenwart."*[69] Tatsächlich erschienen um diese Zeit mehrere Dokumentationen, die sich die atomare Gefahr zum Thema machten, u. a. „Paul Jacobs and the Nuclear Gang" (1978), „Strahlende Zukunft" (1979), „Dark Circle" (1982) und „Half Life" (1986). Ralf Leppin erklärt, dass die Spielfilme in der Folge zu einem gewissen Grad an Realismus und Glaubwürdigkeit gezwungen wurden. Die Protagonisten der Filme sind nicht mehr Überlebende in einer weit entfernten Zukunft wie in „The Time Machine" (1960); statt dessen wird gezeigt, *„wie das nukleare Inferno in den ganz gewöhnlichen Alltag von ganz gewöhnlichen Menschen einbricht"*[70].

Die postnuklearen Filme der 1980er Jahre gliedert Leppin in zwei wesentliche Gruppen: einerseits die anti-utopischen Endzeitvisionen, welche darauf abzielen, *„die Menschen aufzuklären und vor dem Einsatz nuklearer Waffen zu warnen"*[71]; andererseits die genre-inspirierten Endzeitvisionen, die Atomkatastrophen nur als Kulisse benutzen für eine vordergründige Geschichte, *„deren*

---

[67] Füller (2001), S. 33.
[68] Vgl. Werckmeister (1989), S. 14-17.
[69] Wolf Donner, zitiert nach: Leppin, Ralf: Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre. Köln: Ralf Leppin, 1997. S. 33.
[70] Leppin (1997), S. 35.
[71] Ebda. S. 91.

Spannungsdramaturgie und Motivgebung klassischen Genres wie Science-fiction, Fantasy Film, Abenteuerfilm oder Western entlehnt ist“[72]. Zur ersten Kategorie zählen zB „The Day After“ (1983), „Testament“ (1983) und „When the Wind Blows“ (1986). Die zweite Gruppe ist ungleich größer und beinhaltet populäre Beispiele wie die „Mad Max“-Reihe (1979-1985) oder Luc Bessons „Le Dernier Combat“ (1983). „Mad Max“ bezeichnet Leppin als Prototyp eines Atomfilms, der viele epigonale Nachfolger nach sich zog. Zugleich handelt es sich um ein typisches Produkt der Achtziger und der Postmoderne, wie der stilistische Eklektizismus beweist. Leppin schreibt dazu, dass die Serie sich *„dramaturgisch beim Western bedient, als Road-Movie funktioniert, Kostüme und Requisiten der Punk-Ära vorführt und in einer visionären Endzeit der Science-fiction spielt“*[73].

2.6. Konsumgesellschaft

Am ersten August des Jahres 1981 begann der Musiksender MTV seinen Sendebetrieb programmatisch mit „Video Killed The Radio Star“ von The Buggles. Fortan strahlt MTV rund um die Uhr ausschließlich Musikvideos aus und prägt somit musikalisch wie modisch eine globale Jugend. Schnell begriffen die Plattenfirmen die Möglichkeiten des neuen Mediums, und Videoclips lösten alsbald die traditionellen Marketingmethoden wie Konzerte oder Radioausstrahlungen ab, erklärt Clemens Engert in seiner Diplomarbeit „Musikfernsehen im Spannungsfeld zwischen ökonomischen Zwängen und populärkulturellen Ansprüchen“. *„The rock video was originally an advertising idea; in fact, a better name for rock videos is really 'rock promos', since they are widely seen as promotional tools for the record companies.“*[74] Dementsprechend steht die Werbefunktion bei vielen Videoclips im Vordergrund, und folglich wurden gut produzierte Musikvideos in der Tat bald zum Muss für erfolgreiche Künstler, um vom Aufmerksamkeitsmarkt MTV nicht ignoriert zu werden.

Aber mit Videoclips kann nicht nur Musik wirkungsvoll vermarktet werden: Musiker konnten auch im Handumdrehen international zur Ikone aufsteigen. Perfektes Beispiel dafür ist Madonna, die ihr Image mit jedem Album und jeder Video-

[72] Leppin (1997), S. 96.
[73] Ebda. S. 36.
[74] E. A. Kaplan, zitiert nach: Engert, Clemens: Musikfernsehen im Spannungsfeld zwischen ökonomischen Zwängen und populärkulturellen Ansprüchen. Eine Untersuchung am Beispiel des Musiksenders „MTV”. Wien: Diplomarbeit, 2005. S. 33.

Performance neu erfindet. *„Ihren Erfolg verdankt sie zumindest ebenso sehr ihren Videos und ihrer Persönlichkeit wie ihrer Musik – über die sich die meisten Kritiker eher abschätzig äußern“*[75], stellt John Fiske in „Lesarten des Populären“ fest. Kleidungsstücke und Accessoires, die mit der Sängerin in Verbindung gebracht wurden, konnten Mitte der Achtziger mit dem Etikett „Madonna-Look“ einträglich an junge Mädchen verkauft werden.[76] Engert betont im Sinne der Cultural Studies, dass die *„Konsumption von kulturellen Gütern [...] als ein wichtiger Bestandteil der persönlichen Identitätsbildung gesehen“*[77] werden muss.

Den Einfluss von MTV auf die Jugendkulturen der achtziger und neunziger Jahre nimmt Michael Spreitzhofer in seiner Diplomarbeit genauer unter die Lupe. So veranschaulicht er, dass der Musiksender speziell für die Zielgruppe der 12- bis 34-Jährigen geschaffen wurde. Die Kaufkraft der Jugend wurde in den Achtzigern bereits sehr ernst genommen, Jugendliche galten als *„Freizeit-, Medien- und Konsumprofis“*[78]. Langfristig zogen MTV und andere Medien allerdings eine Kommerzialisierung von Jugendkultur nach sich. Als Beispiel wird der Nirvana-Frontmann Kurt Cobain genannt, den man als ersten MTV-Toten bezeichnet: Er *„inszenierte sich als Rebell des Punk, mußte aber erkennen, daß seine Verweigerungshaltung durch die Maschinerie von MTV zu nichts anderem gemacht wurde, als zu einer Ware unter vielen Waren“*[79].

Auf MTV kämpfte die Kunst gegen den Kommerz. Nicht nur konnten einige Musiker durch künstlerisch anspruchsvolle Musikvideos Aufmerksamkeit erreichen, Spreitzhofer verweist auch auf die so genannten „art breaks“: *„kurze, trickfilmanimierte Videoclips, begleitet von Instrumentalmusik oder Geräuschen jeglicher Art, in deren Mittelpunkt eine avantgardistische Bearbeitung des MTV-Logos steht“*[80]. Der Musiksender veränderte den Modus des Medienkonsums seiner jugendlichen Zuseher grundlegend. Die Rezeption erfolgt meist „nebenbei“, d. h. nicht mit voller Konzentration. Durch das kontinuierliche Sendeschema von MTV, einer Endlosschleife von Videoclips, kann jederzeit ein- und ausgeschaltet werden. Es gibt kein Ende, an dem einem das Aufhören angeboten wird, sodass

---

[75] Fiske, John: Lesarten des Populären. (Cultural Studies Bd. 1.) Wien: Turia + Kant, 2000. S. 113.
[76] Vgl. ebda. S. 114.
[77] Engert (2005), S. 33.
[78] Wilfried Ferchhoff, zitiert nach: Spreitzhofer, Michael: Die Rolle von Musikvideos in den Jugendkulturen der 80er und 90er Jahre am Beispiel von MTV 1981-1996. Wien: Diplomarbeit, 1996. S. 17.
[79] Bernhard Heinzlmaier, zitiert nach: Spreitzhofer (1996), S. 100/101.
[80] Ebda. S. 58.

die Jugend regelrecht süchtig gemacht wird.

Im Jahr 1983 sangen Depeche Mode „Everything Counts In Large Amounts“ und gaben dem Materialismus des Jahrzehnts eine Hymne. Es geht um Karrieren und deren Macht. Denn in den Achtzigern war man nicht nur, was man hatte, sondern man war vor allem jemand, *wenn* man etwas hatte. *„The grabbing hands grab all they can/All for themselves – after all/It's a competitive world“*[81], heißt es im Song. Der Ehrgeiz scheint keine Grenzen gekannt zu haben. Dennoch hatte die neoliberalistische Wirtschaft ihre Probleme. Gerd Helbig schreibt: *„Die Wirtschaftspolitik der achtziger Jahre war zu sehr auf Konsum und Pump aufgebaut, nach dem Motto: Es wird schon gutgehen.“*[82] Helbig erklärt, dass die Gesellschaft der 1980er Jahre auf Kosten ihrer Kinder lebte. Schulden wurden angehäuft, ohne der Wirtschaft die notwendigen Impulse zu geben und Arbeitsplätze zu schaffen.

Auch Thomas Meier weist auf die „moderne Konsumgüter-Kultur“ unter Ronald Reagan hin: *„In der postindustriellen Gesellschaft sind Freizeit und Spiel mindestens so attraktiv wie Arbeit und Konformität, persönlicher Charme ist manchmal erfolgversprechender als persönliche Initiative.“*[83] Einerseits waren also viele Amerikaner arbeitslos oder am finanziellen Minimum, dennoch steckten sie in einem materialistischen Sog, der ihnen suggerierte, dass auch sie unbedingt die neuesten Konsumgüter besitzen mussten. Alle Jugendlichen mussten einen Walkman besitzen, um den MTV-Lifestyle zu leben und nicht von ihren Altersgenossen ausgegrenzt zu werden. Gerade in einer Zeit des rasanten technischen Fortschritts wuchs der Zwang, immer über das Neueste zu verfügen.

Michael Rogin ernennt Präsident Ronald Reagan zum *„idol of consumption“*[84], und Graham Thompson beschreibt den Lifestyle jener Personen, die wohl zu den größten Profiteuren der Reagan-Administration zählen, den so genannten „Yuppies“ (Young Urban Professionals), *„a cohort of professional workers in Wall Street, the financial services sector and the white-collar world more generally, who were also enjoying the fruits of the stock market boom and economic recovery after 1982“*[85]. Der Terminus ist, wie Thompson erklärt, ursprünglich eine Erfindung

---

[81] Depeche Mode: Everything Counts. Auf: Construction Time Again. London: Mute Records, 1993. 1'10"-20".
[82] Helbig (1993), S. 65.
[83] Meier (1998), S. 76.
[84] Rogin (1988), S. 8.
[85] Thompson (2007), S. 12.

der Werbeindustrie, um eine neue Generation an Konsumenten zu benennen. Schnell wurden Yuppies allerdings gleichgesetzt mit Wohlstand, einer Affinität für brandneue und teure Markenprodukte sowie ihrem urbanen Lebenswandel rund um Trinken, Essen, Einkaufen, Mode und Fitness. Thompson schreibt, dass die karriereorientierten Yuppies eine der wichtigsten und sichtbarsten sozialen Gruppen der Achtziger waren.[86]

William J. Palmer stellt die Yuppies als Produkte von Neokonservatismus und Reaganomics dar:

> The yuppie drives to make large amounts of money quickly, to succeed in a ruthless competitive world, to acquire the most expensive material goods, to spend rather than save, to party extremely hard as a reward for working extremely hard, to sacrifice (especially human relationships) for one's job, mirrored the Reagan administration's deficit spending policies and hi-tech defense system acquisitions.[87]

Laut Palmer dienten den Yuppies der achtziger Jahre ihr rücksichtslos-karrierebetonter Arbeitsethos und ihr verzehrender Materialismus als Absicherung bzw. Puffer gegen eine zunehmend instabile Welt im Zugfeld terroristischer, nuklearer und defizitärer Bedrohung. Sich selbst sahen die jungen Karrieremenschen quasi als uniformierte Kavallerie, als Beschützer der Reste des „American Dream“ respektive der materialistischen Ikonen dieses Traumes: Job mit Aufstiegschancen, Haus, Auto, Statussymbole, eventuell einer kontrollierten und ökonomisch gerechtfertigten Familie.[88] *„The films of the eighties were acutely aware not only of the stereotypes and accountrements of the yuppie lifestyle but also of the insecurity of the dying American dream.“*[89]

Was den Film betrifft, waren die Achtziger, wie schon erwähnt, auf die Massen ausgerichtet. In Hollywood setzte man auf Bewährtes anstatt auf Innovatives; es regierte der simpel gestrickte Blockbuster. Palmer zitiert Steve Randall von Tri-Star Pictures, der klar macht, dass die 12- bis 24-Jährigen mit zwei Dritteln der verkauften Tickets das Hauptkinopublikum ausmachen und daher keinesfalls übergangen werden dürfen.[90] Dass die Achtziger eine Dekade der kommerziellen Effizienz waren, liest Palmer u. a. an der besonderen Bedeutung der Einspielergebnisse ab:

---

86 Vgl. Thompson (2007), S. 12.
87 Palmer (1993), S. 280.
88 Vgl. ebda.
89 Ebda.
90 Vgl. ebda. S. xiii.

> Though the „Best Sellers“ list mentality has ruled the publishing industry for more than half a century, book critics have never taken it very seriously. Strangely, however, in the eighties, the media film criticism fraternity became immediately enchanted by the dance of the box-office numbers.[91]

Chris Jordan veranschaulicht, warum Geschichten über männliche weiße Abenteurer, Ordnungshüter und Geschäftsleute zu jener Zeit derart große Beliebtheit erlangten: Sie spiegelten den hohen Stellenwert von Erfolg in den Achtzigern wieder. Im Gefolge von wirtschaftlicher Rezession und einer anämischen kulturellen Moral in den 1970ern mobilisierten Filme über die Erlösung der Erfolgsethik durch den weißen Mann die Reagan-inspirierten Phantasien von einem Amerika als Land zweiter Chancen und liquider individueller Mobilität im ökonomischen wie kulturellen Sinn.[92]

2.7. „Cyberculture“

Technologie und Kultur verbanden sich im Laufe der Achtziger zur so genannten „Technoculture“ oder „Cyberculture“; das volle Ausmaß erreichte die Bewegung allerdings erst Ende der Neunziger mit dem exponentiellen Wachstum des Internetkonsums und dem so genannten „Dotcom-Boom“. Graham Thompson weist darauf hin, dass die größte Überraschung an der Erfolgsgeschichte des Personal Computers (PC) die Tatsache ist, dass keiner sie vorhergesehen hat.[93] Doch was bedeutet eigentlich das Wort „Cyberculture“?

> Although „cyber“ is taken primarily from the word cybernetics – a theory of the communication and control – the prefix cyber more generally refers to experiences and actions achieved through the use of a computer. Hence its current usage in cyberculture, cybersex and cyberspace.[94]

Dani Cavallaro zufolge verringert die „Cyberculture“ die Kluft zwischen Gegenwart und Zukunft. Während das Heute drastisch hinterfragt und neudefiniert wird, rückt das Morgen in der Fiktion und der Wissenschaft scheinbar immer näher:

> Cyberculture, an environment saturated by electronic technology, and its fictional representation in cyberpunk compel us to reassess drastically ideas

[91] Palmer (1993), S. xiii.
[92] Vgl. Jordan (2003), S. 15.
[93] Vgl. Thompson (2007), S. 28.
[94] Ebda. S. 26.

> of time, reality, materiality, community and space. The gap between the present and the future becomes narrower and narrower, as the futuristic fantasies of classic science fiction turn out to be integral parts of the here-and-now.[95]

Thompson zählt die diversen technologischen Neuerungen der achtziger Jahre auf, welche man in ihrer Gesamtheit als digitale Revolution bezeichnet. Neben dem bereits genannten Personal Computer waren auch die Videospielkonsole (das Nintendo Entertainment System und das Sega Master System), die Videokassette und der Videorekorder sowie die Compact Disc (CD) große Innovationen. Die Videokassette sorgte zwar zuerst für große Bestürzung in der Filmindustrie Hollywoods, doch in der Folge stellten gerade sie sich als größte Nutznießer der Erfindung heraus. Ein völlig neuer Markt war geboren, um Filme kommerziell zu vermarkten. Für den Konsumenten bedeutete der Videorekorder, dass er nicht länger an die durch das Fernsehen vorgegebenen Ausstrahlungszeiten gebunden ist und die gewünschte Sendung wann er will und so oft er will sehen kann. Auch die CD, die sich schnell neben Vinyl und Musikkassette etablieren konnte, brachte den Plattenfirmen neue Profite ein. Mit der Erfindung des Walkmans wurde Musik außerdem portabel. Auffallend am technischen Fortschritt ist die Vorreiterrolle der USA, welche dadurch nicht nur wirtschaftlich profitierten, sondern auch infolgedessen kulturell dem Rest der Welt ihren Stempel aufdrückten: *„American culture was becoming part of an increasingly global culture. Not only did American cultural products become more pervasive around the world, but so too did American culture import technologies and cultural products.“*[96]

Die 1980er waren laut Graham Thompson aber vor allem auch eine Dekade entscheidender Fortschritte im Bereich der Biotechnologie, welche in weiterer Folge moralische und philosophische Fragen vor allem für künftige Generationen nach sich zogen. Kernfeld war die Genetik: Nachdem der US Supreme Court im Jahr 1980 das Prinzip des Patentierens genetisch veränderter Lebensformen anerkannte, wurden Mikroorganismen zu ökonomischen Produkten in der Hand großer Konzerne. Daraus resultierend wurden Patente für das Klonen von Genen vergeben, Gene wurden erfolgreich von einem Tier in ein anderes eingesetzt, der

---

[95] Cavallaro, Dani: Cyberpunk and Cyberculture. Science Fiction and the Work of William Gibson. London, New Brunswick (NJ): The Athlone Press, 2000. S. xi.

[96] Thompson (2007), S. 30.

genetische Fingerabdruck wurde entwickelt, und der erste genetisch ausgearbeitete Impfstoff wurde produziert. Höhepunkt war das international organisierte „Human Genome Project“, das am Ende des Jahrzehnts unter amerikanischer Führung ins Leben gerufen und 2003 beendet wurde. Der menschliche Körper mitsamt diverser Möglichkeiten, ihn zu verändern bzw. zu verbessern, stand im Fokus der Wissenschaft. Prompt wurden die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse auch Thema in der Politik: Während die Liberalen sich hinsichtlich der Motivationen der Pharmakonzerne sorgten, warfen die Konservativen den Forschern vor, Gott zu spielen.[97]

„The anxieties about the human body and its place in a society increasingly dominated by science and technology spill out into American culture during the 1980s and become even more pervasive in the 1990s“[98], schreibt Thompson. Das Neudefinieren des menschlichen Körpers spiegelt sich in Literatur und Film wieder: David Cronenbergs Horror-Remake „The Fly“ (1986) beschäftigt sich zB mit den Gefahren des Gen-Splicing (einem biologischen Verfahren, bei dem DNA zertrennt und rekombiniert wird), während Filme wie „Blade Runner“ (1982) und „The Terminator“ (1984) die neu auftauchende populäre Figur des Cyborgs in den Mittelpunkt stellen, einer genetischen Mischung aus biologischen und mechanischen Teilen, aus Mensch und Maschine. Dani Cavallaro zufolge bündelt der Cyborg *„many contemporary anxieties about the encounter of the natural and the artificial and the idea that there are no clear divisions between the non-human and the human, the technological and the biological, the original and the copy“*[99]. Nicht grundlos werden die Achtziger als Jahrzehnt der Künstlichkeit angesehen.

Scott Bukatman stellt in „Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction“ die Frage, wie das menschliche Subjekt in der elektronischen Ära zu beschreiben sei. Beim Schlagwort „Terminal Identity“, dem Roman „Nova Express“ von William Burroughs entnommen, handle es sich um *„an unmistakably doubled articulation in which we find both the end of the subject and a new subjectivity constructed at the computer station or television screen“*[100]. Das 20. Jahrhundert mit seiner Vielzahl an technischen Innovationen habe den Menschen Freiheit und Macht gebracht, doch zugleich auch die Angst, diese Macht wieder zu

[97] Vgl.Thompson (2007), S. 25f.
[98] Ebda. S. 26.
[99] Cavallaro (2000), S. 44.
[100] Bukatman, Scott: Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction. Durham, London: Duke University Press, 2005. S. 9.

verlieren.[101] Captain Kirk aus der „Star Trek“-Serie und „Star Wars“-Pilot Han Solo seien deswegen so beliebte Leinwandhelden, weil sie Menschen verkörpern, die technische Supersysteme besiegen. Das verschaffe dem Publikum Beruhigung.[102] *„Technology, after all, always creates a crisis for culture, and the technologies of the twentieth century have been at once the most liberating and the most repressive in history, evoking sublime terror and sublime euphoria in equal measures“*[103], schreibt Bukatman.

Auch in der Literatur erlebte die Science Fiction eine Hochphase, besonders die neue Untergattung „Cyberpunk“ oder auch „postmodern science fiction“. Über die Autoren dieses Genres sagte einer ihrer Vertreter, Bruce Sterling, einmal: *„The cyberpunks are perhaps the first SF generation to grow up not only within the literary tradition of science fiction, but in a truly science-fictional world.“*[104] Neben Sterling werden beispielsweise die Werke William Gibsons oder Rudy Ruckers zum Cyberpunk gezählt. Gibson sorgte u. a. für Aufsehen mit seiner Kurzgeschichte „Burning Chrome“ (1982), in der er den Terminus „Cyberspace“ prägte, und seinem einflussreichen Roman „Neuromancer“ (1984). Vorreiter der Bewegung sind Philip K. Dick, der etwa mit „Do Androids Dream of Electric Sheep?“ (1968) die Vorlage zum Film „Blade Runner“ lieferte, und J. G. Ballard, beide in den sechziger Jahren tätig. Cyberpunk ist ein Ausdruck des technischen Fortschritts: *„It has actually forged a new language and image repertoire to describe and negotiate contemporary culture in relation to both the future and the past, and by stressing the enduring hold of mythology and fantasy“*[105], erklärt Cavallaro in „Cyberpunk and Cyberculture“.

In seinem Text „Cyberpunk and the Crisis of Postmodernity“ bezeichnet Lance Olsen Cyberpunk in Anlehnung an Brian McHale als postmoderne Fiktion par excellence[106] und hebt die Gattung von anderen Formen zeitgenössischer Literatur deutlich ab. Zwar bestehen inhaltlich durchaus Parallelen zu neorealistischen Romanen wie etwa Bret Easton Ellis' „Less Than Zero“ (*„its morally numb characters drifting emotionlessly through wasted cityscapes that for them possess*

[101] Vgl. Bukatman (2005), S. 5.
[102] Vgl. ebda. S. 8.
[103] Ebda. S. 4.
[104] Zitiert nach: Cavallaro (2000), S. xi.
[105] Ebda. S. xii.
[106] Vgl. Olsen, Lance: Cyberpunk and the Crisis of Postmodernity. In: Slusser, George und Shippey, Tom (Hrsg.): Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative. Athens (GA), London: The University of Georgia Press, 1992. S. 147.

no inherent value or meaning"[107]), jedoch ist Cyberpunk hinsichtlich seiner Narrative viel radikaler in seiner Anlage. Außerdem steht nicht die obere Mittelklasse im Zentrum, sondern die düsteren Schattenfiguren am Stadtrand.

> Cyberpunks challenge logic through such metalogical constructs as cyberspace, chronology through fractured and dislocated narrative reminiscent of MTV at its most disruptive, and selfhood through the invasion of the human by various technologies, from removable eyes made with biogems to mindsuck consoles.[108]

Donna Haraways Essay „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s" (1985) zählt zu den wichtigsten kulturtheoretischen Texten dieser Zeit, der sich mit dem Phänomen Cyberculture auseinandersetzt.

> By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of 'Western' science and politics – the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other - the relation between organism and machine has been a border war.[109]

In ihrem Essay präsentiert Haraway den Cyborg-Körper als eine radikale Herausforderung an den Mythos von stabilen Identitäten infolge der betonten gegenseitigen Durchdringung des Selbst und des Anderen. Durch das Überschreiten der Grenze zwischen Mensch und Maschine zerrüttet der Cyborg zugleich auch andere binäre Gegensätze wie Kultur/Natur, Realität/Erscheinung oder Mann/Frau. Ebenjener Cyborg-Körper könnte in den Dienst des Feminismus gestellt werden dadurch, dass er einerseits das Grundlegende angreift und andererseits das Wechselspiel von Biologie und Symbolismus betont – dies war analog stets zentral bei der technologischen und mythologischen Erfindung des weiblichen Körpers.[110] In der Beschäftigung mit dem Cyborg liegt für den

[107] Slusser und Shippey (Hrsg.), Olsen (1992), S. 147.
[108] Ebda. S. 148.
[109] Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991. S. 150.
[110] Vgl. Cavallaro (2000), S. 49.

Menschen aber auch die Chance, sich selbst besser zu verstehen und weiterzuentwickeln: *„[A] cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints.“*[111]

[111] Haraway (1991), S. 154.

3. Postmoderne Theorien und die 1980er

Nach dem allgemeinen Abriss über die achtziger Jahre in den USA soll das Jahrzehnt nun im Kontext der Postmoderne betrachtet werden. Die Achtziger gelten als Höhepunkt der postmodernen Diskussion mit den Schlüsseltexten von Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Ihab Hassan und Fredric Jameson, welche in den Kapiteln 3.1.1. bis 3.1.4. zusammengefasst werden. In den siebziger Jahren finden sich bereits Vorläufer der kulturtheoretischen Bewegung, in den Neunzigern verliert sie sich allmählich im Sand. Dieses Vorher und Nachher wird im Folgenden aber weitgehend ausgeklammert.

3.1. Die postmoderne Diskussion

Was genau ist die Postmoderne? Eine viel gestellte Frage, die scheinbar keiner klar, eindeutig und widerspruchslos beantworten kann. Grundsätzlich verstehen wir darunter die kulturtheoretische Entwicklung nach der Moderne. Der Begriff wurde allerdings schon vor den achtziger Jahren und in diversen Kontexten gebraucht, wie Roger Behrens kompakt in seiner Postmoderne-Einführung darstellt:

> Das Wort „Postmoderne“ taucht schon im 19. Jahrhundert auf. 1870 spricht der englische Salonmaler John Watkins Chapman von einer „postmodernen Malerei“. 1917 benutzt Rudolf Pannwitz das Wort „postmodern“ in Anlehnung an Friedrich Nietzsches Kulturkritik. Der spanische Literaturwissenschaftler Federico Oníz nennt 1934 die spanisch-lateinamerikanische Literatur zwischen 1905 und 1914 „Postmodernismo“. Die gegenwärtige Phase der abendländischen Kultur bezeichnet der Historiker Arnold Toynbee 1947 als „post-modern“ (und diese Phase beginnt bei ihm bereits 1875). Irving Howe, Harry Levin und andere Literaturwissenschaftler führen den Begriff dann 1959 in die Diskussion ein. Bekannt wird der Begriff schließlich durch Leslie Fiedler. Parallel zu den Entwicklungen, die im Namen der Pop-Art die bildenden Künste erschüttern, kritisiert auch Fiedler 1969 in seinem Aufsatz „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ die überkommenen elitären Ansprüche einer Hochkultur und plädiert stattdessen für einen produktiven Umgang mit populärer Massenkultur und Konsum. „Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich – und zwar effektiv seit 1955 – der Tatsache bewusst, dass wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben.“[112]

Als postmodern wurde also schon vieles bezeichnet; diese Arbeit soll allerdings auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts fokussieren und zwar gezielt auf jene Bewegung,

[112] Behrens, Roger: Postmoderne. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2008. S. 13f.

welche an die Strömung der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts anschließt.

Ebenso ungewiss wie der Inhalt der Postmoderne ist der betroffene Zeitrahmen: Wann beginnt sie, und wann endet sie? Grob lässt sich sagen, dass die Moderne mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen nachhaltig traumatischen Ereignissen zu Ende ging. Im Anschluss begann die Diskussion darüber, wie man fortfahren könne nach allem, was passiert war. Die Ästhetik der Moderne, *„die noch die Einheit des Schönen, Guten und Wahren postulierte“*[113], war eindeutig gescheitert. Theodor W. Adorno sagte einmal, *„[e]in Gedicht nach Auschwitz zu schreiben sei barbarisch“*[114]. Neben Auschwitz gilt der Atombomben-Abwurf über Hiroshima am 6. August 1945 als zweiter, abrupter Endpunkt der Moderne, indem sich, wie Behrens schreibt, *„das Janusgesicht der Technologieentwicklung“* zeigt: *„Die modernen Erfindungen bedeuten nicht nur wachsenden Wohlstand, Fortschritt und eine [sic!] bequemes Leben, sondern entfalteten ein kaum kontrollierbares Zerstörungspotenzial.“*[115]

An der Literatur nach 1945 sieht man beispielsweise die tiefgreifenden stilistischen Unterschiede zu den modernen Schriftstellern, wie Virginia Woolf oder Marcel Proust. Werke wie William S. Burroughs' „Naked Lunch“ (1959), Kurt Vonneguts „Slaughterhouse Five“ (1969) oder Thomas Pynchons „Gravity's Rainbow“ (1973) spiegeln die allgemeine Desillusionierung und die Verlorenheit des Individuums zu der Zeit wieder. Die Theorie folgte allerdings erst Jahre später, nämlich mit Jean-François Lyotards Bericht „Das postmoderne Wissen“ im Jahr 1979. Spätestens ab diesem Zeitpunkt kam eine lebhafte Diskussion darüber auf, was postmodern ist bzw. sein könnte.

Das Ende der Postmoderne ist mindestens ebenso uneindeutig und ungewiss wie ihr Anfang. Manche sagen, wir leben heute noch in der Postmoderne; andere nennen es die Post-Postmoderne. Gemeinhin wird allerdings davon ausgegangen, dass sich die Postmoderne im Laufe der Neunziger buchstäblich „im Sand verlief“. Dennoch war hinsichtlich der Terroranschläge am 11. September 2001 in der „Frankfurter Rundschau“ vom Anfang und Ende der Postmoderne zu lesen, woraufhin der Terrorismus-Experte Lawrence Freedman vom postmodernen Krieg sprach: *„Diese Attacken haben keine physischen Konsequenzen, nur menschliche, und sind letztlich Attacken auf Symbole amerikanischer Macht. In diesem Sinne kann*

[113] Behrens (2008), S. 53.
[114] Zitiert nach: ebda.
[115] Ebda. S. 75.

man sie ‚postmodern' nennen: Sie betreffen Symbole und Identitäten"[116]. Wenn man sich jedoch die jüngsten Entwicklungen etwa in der Literatur oder der bildenden Kunst ansieht, so steht fest: 2010 gelten andere Bedingungen wie noch 1980. Ein Wort für das Heute bleibt noch aus. *„Nach der Postmoderne ist vor der Postmoderne"*[117], schreibt Roger Behrens.

Die Schwierigkeit, die Postmoderne exakt zu definieren, machte sie schnell zum Angriffsziel vieler Kritiker. Wolfgang Welsch zählt in „Unsere postmoderne Moderne" vier Gründe auf, weshalb der Begriff der Postmoderne umstritten ist:

1. Hinsichtlich seiner Legitimität: *„[D]ie Postmoderne sei bloß alter Wein in neuen Schläuchen, und das Gerede von ihr sei nur der Reklamerummel profilierungssüchtiger Modepropheten"*[118].
2. Hinsichtlich seines Anwendungsbereichs: *„Der Begriff wird zunehmend inflationär gebraucht."*[119] Er fand nacheinander Verwendung in der Literaturwissenschaft, Architektur, Malerei, Soziologie und Philosophie.
3. Hinsichtlich seiner zeitlichen Ansetzung, die sehr vage bleibt.
4. Hinsichtlich seiner Inhalte: *„Während die eine Gruppe unter dem Stichwort ‚Postmoderne' eine neue Integration der zersplitterten Gesellschaft [...] erhofft, erwartet die andere eine Epoche gesteigerter Pluralisierung und Fragmentierung."*[120]

Tatsächlich stellt sich der Versuch, jemandem das grundsätzliche Konzept der Postmoderne erklären zu wollen, aufgrund der diffusen Theorien schnell als schwieriges Unterfangen heraus. Alles ist postmodern, und nichts ist postmodern (siehe Welschs zweiter Kritikpunkt):

> Plötzlich, mitten in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, war alles „postmodern", und zwar nicht nur die Philosophie und die Künste, sondern das Alltagsleben, die Arbeit, die Liebesbeziehungen, die Wohnungseinrichtungen, der Urlaub, die Freizeit, das Essen, die Kleidung und sogar die Naturgesetze. Die Vorsilbe „Post", die erst einmal nur ein zeitliches „Nach" bezeichnen sollte, konnte an jedes Wort gehängt werden [...].[121]

[116] Zitiert nach: Behrens (2008), S. 6.
[117] Ebda.
[118] Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie, 2002. S. 9.
[119] Ebda.
[120] Ebda. S. 10.
[121] Behrens (2008), S. 13.

Behauptet wird auch, der Begriff liefere nichts Handfestes oder Relevantes. *„Die Postmoderne wird selbst zum Sprachspiel, ohne Bezug zur Realität“*[122], beschreibt Behrens die kritische Position. Tatsächlich hält sich die Postmoderne von Politischem fern und verharrt im Spielerischen.

Unumstrittener Kernpunkt der Postmoderne bleibt ihre Verbindung zur Moderne. Für manche handelt es sich um die Weiterentwicklung des Konzepts der Moderne, für andere ist es die totale Revision. Wie Behrens erklärt, besitzt die Moderne ihren Ursprung in der Schriftkultur und *„der Idee einer Logik, die mit Vernunft und Sprache gleichermaßen verbunden ist (‚lógos')“*[123]. Die Moderne erfindet sich geradezu im Schreiben über die Moderne. Die postmoderne Welt ist hingegen gekennzeichnet durch das Konzept des Nicht-Darstellbaren, begründet durch das Unheil von Auschwitz, *„das mit keiner Sprache der Moderne begriffen oder ausgedrückt werden kann“*[124]. Die Grenze zwischen dem Erfahrbaren und dem Darstellbaren ist scheinbar unüberwindbar. Die Realität der Postmoderne zeichnet sich durch Simulation aus; es ist eine *„durch das Fernsehen hergestellte Welt, in der permanent alles seinen medialen Ausdruck findet, in der die Wirklichkeit bloß noch simuliert wird“*[125]. Während sich die Moderne ergo auf Logos und Schrift verlässt, steht die Postmoderne verlassen inmitten von übermächtigen Bildern, die nicht mehr in Worte gefasst werden können (man denke beispielsweise an die terroristischen Anschläge auf das World Trade Center).

Was die Postmoderne ausmacht, ist nicht zuletzt das Infragestellen des Epochenbegriffs selbst: Das bisherige Geschichtsdenken sowie die Geschichtsschreibung der Menschheit werden angegriffen. Man spricht vom Ende der Geschichte:

> Das heißt, es geht nicht nur darum, etwa zu klären, ob die Postmoderne die Moderne ablöst oder ob die Postmoderne die Moderne fortsetzt, und wann sie dieses oder jenes tut, sondern darum, ob der Zeitbegriff, die Geschichtsvorstellung, das moderne Denken in Epochen, überhaupt aufrechterhalten werden kann. Mehr noch: ob nicht das mögliche Ende der Moderne zugleich ein Ende der Geschichte und sogar einen Stillstand der Zeit bedeuten könnte – und somit eine Datierung der Postmoderne genauso wie eine Definition nachgerade sinnlos wird.[126]

[122] Behrens (2008), S. 87.
[123] Ebda. S. 10.
[124] Ebda.
[125] Ebda.
[126] Ebda. S. 9.

Roger Behrens betitelt in Anlehnung an Musils berühmten Roman die Postmoderne als *„Zeit ohne Eigenschaften“*[127], denn scheinbar könne man von der Gegenwart keine Neuheiten mehr erwarten und verliere sich statt dessen in der endlosen Wiederholung des Alten. Die Postmoderne wird in dieser Hinsicht in enge Verwandtschaft mit dem Konzept der „Posthistoire“ bzw. „Nachgeschichte“ gestellt, welches vor allem unter dem Soziologen Arnold Gehlen ab den fünfziger Jahren entwickelt wurde. Posthistoire besagt laut Wolfgang Welsch Folgendes: *„Die geschichtlichen Möglichkeiten sind durchgespielt, und die Industriegesellschaften haben eine Reproduktionsform angenommen, die neue Konzepte, neue Werte, überhaupt neue Impulse weder braucht noch […] beachten könnte.“*[128]

3.1.1. Jean-François Lyotard: „La condition postmoderne“ (1979)

Im Auftrag des Universitätsrates der Regierung von Québec verfasste Jean-François Lyotard 1979 unter dem Titel „La condition postmoderne“ (Das postmoderne Wissen) einen Bericht über das Wissen in den höchstentwickelten Gesellschaften. Den Terminus „postmodern“ übernahm er dabei von amerikanischen Soziologen.[129] Diese Abhandlung stellt hier einen Pflichttext dar, da Lyotard zwar nicht der erste war, der von einer postmodernen Kultur sprach, jedoch die Diskussion erst so richtig ins Rollen brachte.

„Unsere Arbeitshypothese ist die, daß das Wissen in derselben Zeit, in der die Gesellschaften in das sogenannte postindustrielle und die Kulturen in das sogenannte postmoderne Zeitalter eintreten, sein Statut wechselt“[130], beginnt Lyotard seinen Bericht. Im Weiteren erklärt er, dass keine klare Grenze mehr zwischen elitärer Hochkultur und trivialer Massenkultur gezogen werden kann. Kunst hat sich verändert: *„Die bildende Kunst bildet nicht mehr, dafür bringt die Popkultur verbindliche und funktionale Sinn- und Deutungsmuster hervor.“*[131] Dieses neue Zeitalter, das laut Lyotard „*spätestens mit dem Ende der fünfziger Jahre“*[132] begonnen hat, zeichnet sich durch zwei grundlegende Merkmale aus:

[127] Behrens (2008), S. 76.
[128] Welsch (2002), S. 17.
[129] Vgl. Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1986.
[130] Ebda. S. 19.
[131] Behrens (2008), S. 29.
[132] Lyotard (1986), S. 19.

„Ausdruck und Ursache des postmodernen Wissens sind: der fortgeschrittene globale und neoliberale Kapitalismus sowie ein individualistischer Konsumismus, verbunden mit einer Computerisierung der Gesellschaft.“[133]

Wurde die Moderne laut Lyotard noch durch die so genannten „großen Erzählungen“ (grands récits narratifs) gerechtfertigt, wie etwa Marktwirtschaft oder Sozialismus, misstraut die Postmoderne diesen „totalisierenden Metageschichten“ (métarécits). Die Aufgabe der großen Erzählungen ist es, den Status Quo einer Gesellschaft zu bestätigen und so die Menschen dahingehend zu beruhigen, ein Gefühl der Übereinstimmung und der Einheit zu erzeugen. Doch plötzlich sind sie überflüssig geworden, ihr Sinn und ihre Wahrheit werden angezweifelt.[134] Lyotard führt dies wie folgt aus:

> In der gegenwärtigen Gesellschaft und Kultur, also der postindustriellen Gesellschaft, der postmodernen Kultur, stellt sich die Frage der Legitimierung des Wissens in anderer Weise. Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren […]. Man kann in diesem Niedergang der Erzählungen eine Wirkung des Aufschwungs der Techniken und Technologien seit dem zweiten Weltkrieg sehen, der das Schwergewicht eher auf die Mittel der Handlung als auf ihre Zwecke verlegt hat[.][135]

Es geht aber nicht nur um die Legitimierung von Wissen, sondern vor allem auch um das Rechtfertigen von Geschichte. Behrens zeichnet Lyotards Standpunkt folgendermaßen nach:

> Geschichte ist immer beides: eine zeitlich und räumlich verbundene Verkettung von Ereignissen und die Art und Weise, wie diese Verkettung zu einer sinnvollen Erzählung gemacht wird. Daher ist das Problem der Geschichte nicht nur herauszubekommen, was wirklich geschah, sondern wie diese Wirklichkeit so wiedergegeben wird, dass sie in einem sinnvollen und verstehbaren Bezug zur Gegenwart steht. Geschichte – als „herrschende Geschichte der Sieger“ – hat zudem die Funktion, die Gegenwart zu rechtfertigen; daher basiert die Große Erzählung der Moderne auf den Grundannahmen eines zeitlich-linearen Kontinuums und zielgerichteten – „teleologischen“ – Fortschritts.[136]

Neben „Das postmoderne Wissen“ ist besonders auch Lyotards Publikation „Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985“ (Postmoderne

[133] Behrens (2008), S. 30.
[134] Vgl. ebda.
[135] Lyotard (1986), S. 112.
[136] Behrens (2008), S. 30.

für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985) aus dem Jahr 1988 aufschlussreich. Im ersten darin enthaltenen Brief „Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?“ legt er seinen Fokus auf die mangelnde Experimentierfreudigkeit, das Schwinden der Wirklichkeit und den für die Postmoderne charakteristischen Eklektizismus in der Kunst und im Alltag:

> Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture: you listen to reggae, you watch a western, you eat McDonald's at midday and local cuisine at night, you wear Paris perfume in Tokyo and dress retro in Hong Kong, knowledge is the stuff of TV game shows. It is easy to find a public for eclectic works.[137]

Wie von einem Buffet kann man nach dem Prinzip „pick and choose“ alles auswählen und nach Belieben kombinieren. Lyotard spricht von einer kapitalbestimmten, neokonservativen Gesellschaft, in der für die Kunst gilt: „Anything goes – as long as it makes money.“ Kunst, die die Gesellschaft bestätigt, ist groß im Geschäft, und Künstler sind nun einmal abhängig davon, dass jemand für ihre Werke bezahlt.

„Wir befinden uns in einer Phase der Erschlaffung, ich spreche von Tendenzen der Zeit. Von allen Seiten werden wir gedrängt, mit dem Experimentieren aufzuhören, in den Künsten und anderswo“[138], lautet der Anfang des Briefs. Lyotard bedauert die Anti-Experimentierlust und kritisiert den Mainstream mit seinem Ruf nach Stabilität, nach Simplifizierung der Gesellschaft und nach Klarheit. Die Kunst verliert durch die Vereinfachung jegliche Ecken und Kanten. Die Gesellschaft stellt nunmehr Forderungen an die Kunst: Sie soll keine Fragen stellen, sondern sie beantworten. Lyotards Verständnis gemäß soll jedoch Kunst Regeln und Konventionen in Frage stellen. Künstler, die die Gesellschaft bestätigen und Massenkonformität fördern, sind für ihn „Lemming-Künstler“[139]. Modern wäre für Lyotard die Frage: Was ist schön? Postmodern wäre allerdings: Was macht Kunst zu Kunst?

Seit der Moderne wird die Realität in Frage gestellt. Lyotard erläutert: *„Modernity,*

---

[137] Lyotard, Jean-François: Answer the question: what is the Postmodern? In: The Postmodern Explained to Children. London: Turnaround, 1992. S. 17.

[138] Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1987. S. 11.

[139] Vgl. Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 14.03.2008. Blatt 1, Seite 2. Sammlung Meißner.

whenever it appears, does not occur without a shattering belief, without a discovery of the lack of reality *in reality – a discovery linked to the invention of other realities.“*[140] In der Gesellschaft hat sich ein Bewusstsein der limitierten Fähigkeit, die Realität darzustellen, verankert. Woran man früher geglaubt hat, ist nun enttarnt: Religion ist eine Konstruktion, Politik eine Fiktion. Auch Realität ist lediglich konstruiert; wesentlich in Moderne und Postmoderne ist die Erkenntnis der Kluft zwischen dem Wahrnehmbaren und Darstellbaren (conceivable/presentable):

> Wir verfügen zwar über die Idee der Welt (der Totalität dessen, was ist), aber wir haben nicht die Fähigkeit, von ihr ein Beispiel aufzuzeigen. Wir haben die Idee des Einfachen (des nicht weiter Teilbaren), aber wir können es nicht durch einen Sinnesgegenstand veranschaulichen, der dafür als ein Fall fungierte. Wir können uns das absolut Große, das absolut Mächtige vorstellen, aber jegliche Darstellung eines Gegenstands, die darauf abzielte, jene absolute Größe oder Macht „sehen zu lassen“, erscheint uns schmerzlich unzureichend. Es sind Ideen, deren Darstellung nicht möglich ist[.][141]

Die Antwort auf dieses Unvermögen ist eine Ästhetik des Erhabenen (le sublime). Diese kommt ins Spiel, sofern es beispielsweise um die Darstellung des unvorstellbaren Grauens des nationalsozialistischen Terrors geht. Dieses erhabene Gefühl stellt eine Kombination von Vergnügen und Schmerz dar: In der Tradition Kants ist darin *„zugleich Lust und Unlust enthalten. Oder besser: die Lust geht darin aus der Unlust hervor“*[142], schreibt Lyotard. Was das für die Kunst bedeutet, erläutert er an einem Beispiel: Die erhabene Malerei würde *„zwar etwas ‚darstellen', aber nur in negativer Weise, sie würde also alles Figurative und Abbildliche vermeiden, sie wäre ‚weiß' wie ein Quadrat von Malevitsch, sie würde nur sichtbar machen, indem sie zu sehen verbietet“*[143].

Ein entscheidender Unterschied zwischen Moderne und Postmoderne liegt in der differierenden Herangehensweise an das Nicht-Darstellbare, welches beide als Gegenpol zum Realismus manifestiert:

---

[140] Lyotard (1992), S. 19.
[141] Lyotard (1987), S. 23f.
[142] Ebda. S. 22.
[143] Ebda. S. 24f.

Moderne	Postmoderne
Fokus auf Unzulänglichkeit	Fokus auf Macht der Wahrnehmung
Nostalgie („wenn doch nur“)	Jubel (zelebriert, dass es keine Grenzen dessen gibt, was man nicht wahrnehmen kann)
Fokus auf „ich kann nicht“	Fokus auf „ich kann“
Verworrenheit, zerbrochene Träume, Melancholie	Inspiration, Erfindung, novatio[144]

3.1.2. Jean Baudrillard: „Simulacres et Simulation“ (1981)

Jean Baudrillard wird von manchen als „Hohepriester der Postmoderne“ bezeichnet, nannte sich selber aber einen „philosophischen Terroristen“.[145] Ihm wurde oft vorgeworfen, dass seine Texte keine neuen Erkenntnisse hervorbringen, sondern dass sie lediglich gut klingen. Seine provokativen, teils polemischen Aussagen brachten ihm den Ruf eines „philosophischen Scharlatans“ ein, der *„lediglich um seine spektakuläre Selbstinszenierung bemüht ist, wenngleich seine Thesen bei genauerer Betrachtung wenig spektakulär sind, sondern mitunter lediglich aufgepeppte theoretische Gemeinplätze“*[146]. Baudrillards führende Rolle in der Postmoderne-Diskussion ist jedoch nicht zu leugnen. Zwar mögen seine Behauptungen nicht jedermann gefallen, dennoch waren sie populär und Ausdruck ihrer Zeit.

Die beiden Termini „Simulacrum“ und „Simulation“, die dem vorliegenden Text ihren Titel geben, stehen im Zentrum von Baudrillards Theorien der siebziger und achtziger Jahre. Was versteht er darunter? Seinem Werk „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen“ (1978) stellt er schlagwortartige Begriffsdefinitionen voran, demnach erklärt er Simulation (lat. simulatio) als *„die Vortäuschung, die Verstellung“*[147] und Simulacrum (lat. simulacrum) als *„das Trugbild, das Blendwerk, die Fassade, der Schein“*[148]. Was das im weiteren Sinne bedeutet, legt Roger Behrens dar:

---

[144] Vgl. Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 14.03.2008. Blatt 3, Seite 6. Sammlung Meißner. [Die Tabelle wurde für diese Diplomarbeit übersetzt und adaptiert.]

[145] Vgl. Behrens (2008), S. 34.

[146] Ebda.

[147] Baudrillard, Jean: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve, 1978. S. 6.

[148] Ebda. S. 6.

> [W]ir leben in einer simulierten Welt, in der schließlich Erfahrung und Wissen durch Bilder und Symbole ersetzt worden sind und Wirklichkeit ihre eigene Repräsentation ist. Im Zeitalter des Simulacrum gibt es nur noch Kopien von Kopien der Repräsentation von Repräsentation und weder ein Reales noch ein Original. Daher gibt es auch keine Wirklichkeit mehr, mit der die Simulation auf Sinn, Echtheit und Wahrheit überprüft werden könnte. Es gibt nur noch Oberflächen, auf denen schließlich die Wirklichkeit wirklicher als wirklich wird, weil die Kopien echter und glaubwürdiger werden, als es die Realität jemals war: Die Postmoderne erzeugt eine Hyperrealität.
> In dieser Hyperrealität gibt es keine Geschichte mehr, bloß synchrone Bilder einer ewigen Gegenwart.[149]

„Hyperrealität“ ist ein weiteres zentrales Stichwort bei Baudrillard. In einer simulierten Welt wird die Realität ersetzt durch die Hyperrealität. Denn die Simulation wirkt als Störfaktor auf die binären Gegensatzpaare wahr/falsch (true/false) und echt/gefälscht (real/fake) und entzieht dem Bild schließlich das Reale, um das Hyperreale zu kreieren. Das Hyperreale ist weder echt noch gefälscht, sondern eine veränderte Form der Realität. Wenn man zB Bilder sieht, erinnert man sich an das Reale; doch wenn man zu viele Bilder sieht, vergisst man das Reale und beginnt, die Fälschung zu bevorzugen.

Dies argumentiert Falko Blask als Baudrillards Annahme vom Verschwinden der Realität in Zusammenhang mit der Simulation: *„Ähnlich wie bei seinem Landsmann Jacques Derrida, der verkürzt gesagt die These vertritt, daß nichts außerhalb von Texten existiert, treten in Baudrillards Denken Zeichenwelten an die Stelle konkreter Realität.“*[150] Die Zeichen bzw. Simulationen verfügen jedoch über keinen Referenten und bezeichnen ergo nichts mehr. Statt dessen interagieren sie lediglich mit anderen Simulationen und haben dadurch *„den Zugang zur sinnlichen und unmittelbaren Wahrnehmung der Welt verschüttet“*[151]. Diese Dominanz der Zeichen bezeichnet Baudrillard als Semiokratie; den Ursprung dafür verortet er in der Tatsache, dass die postindustrielle Gesellschaft von neuen Technologien und den Medien regiert wird und dass *„der Code das Konstituens moderner Gesellschaften geworden ist“*[152], wie Blask darlegt.

Baudrillard spricht immer wieder von Zeichen, Bildern und Codes. Tatsächlich scheint sich in Zeiten der Postmoderne alles um Codes zu drehen: Computer-Codes, DNA-Codes etc. (siehe Kapitel 2.7). Die Codes verlieren jedoch allmählich

[149] Behrens (2008), S. 35.
[150] Blask, Falko: Baudrillard zur Einführung. Hamburg: Junius, 1995. S. 23.
[151] Ebda.
[152] Ebda.

ihren ursprünglichen Sinn: Sie stehen nicht mehr *für* etwas, sie stehen nun ausschließlich für sich selbst. Ähnliches gilt für das Bild (image), welches das abgebildete Ding „töten“ kann, indem es sich von ihm trennt und es in seinen Schatten stellt. Baudrillard betont die Macht des Bildes und seine „mörderischen Fähigkeiten“. Es kann mitunter benutzt werden, um die Realität bzw. die Abwesenheit von Realität zu verschleiern. Baudrillard benennt vier Phasen der Beziehung von Bild und Abgebildetem/Realem:

> it is the reflection of a profound reality;
> it masks and denatures a profound reality;
> it masks the *absence* of a profound reality;
> it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum.[153]

Die erste Phase ist die *Übereinstimmung*: Die Realität wird durch das Bild reflektiert. Das Bild ist „gut“ und besitzt keine mörderischen Absichten oder Intentionen, das Reale zu verschleiern oder zu verderben. Die zweite Phase ist die *Verzerrung*; sie ist gekennzeichnet durch Vortäuschen, Verschleiern und Pervertieren. Hier handelt es sich um ein „böses“ Bild, das eine unwahre Wirklichkeit zeigt. Phase Drei ist die *Vortäuschung* und spricht von einer abwesenden Realität. Unter dem Schlagwort „als ob“ lenkt das Unreale, zB Disneyland, von der nicht mehr vorhandenen Realität ab. Die vierte Phase, die *Loslösung*, schließt den Kreis: Bilder bedienen sich an Bildern und haben keine Verbindung mehr zur Realität. Die Realität ist schlichtweg nicht mehr so interessant wie die Bilder. Sie nehmen den Platz der Realität ein – das ist die Postmoderne.

„Wenn die Grenze zwischen Realität und Repräsentation verschwimmt, ersetzen die Medien das öffentliche Leben vollständig. An die Stelle erfahrbarer Aktionen sind auf Mediennorm formatierte Bildschirmereignisse getreten“[154], schreibt Falko Blask. Die Medien lösen somit die Realität ab und werden „realer“ als tatsächlich Geschehenes. Dadurch wird die Gesellschaft zu der Annahme verleitet, dass etwas nur passiert ist, wenn es im Fernsehen zu sehen war. Besonders das Fernsehen mit seinen täuschenden Bildern ist Ausdruck der Postmoderne. Es lässt einen an Geschehnissen teilhaben, ganz egal wo auf der Welt man sich

[153] Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulation. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994. S. 6.
[154] Blask (1995), S. 24.

befindet und wann man es sehen möchte. Die Bilder von den einstürzenden Twin Towers des World Trade Center gingen am 11. September 2001 – und auch noch lange danach – um die Welt, sodass Millionen Menschen das Gefühl hatten, dabeigewesen zu sein, obwohl sie auf einem anderen Kontinent wohnen. Vermutlich sind die Fernsehbilder selbst für tatsächliche Zeugen „realer" als ihre eigenen Erinnerungen. Die Macht der Medien ist in Baudrillards Denken geradezu unendlich:

> [S]ie gerät in ihrer Fülle zum sinnentleerten, bedeutungslosen Hintergrundrauschen, zum Spektakel für Massen, die nur noch immaterielle Güter konsumieren und sich weder für Bedeutungen interessieren noch interessieren können.[155]

Als Beispiel für Hyperrealität und Simulation nennt Baudrillard selbst gerne Disneyland, stellvertretend für alle möglichen Freizeitparks (Enchanted Village, Magic Mountain, Marine World u. a.). Einerseits fasziniert Disneyland die Leute durch sein spektakuläres Spiel mit Illusionen, andererseits bildet es eine eigene abgeschlossene Welt, einen Mikrokosmos: *„[W]hat attracts the crowds the most is without a doubt the social microcosm, the* religious*, miniaturized pleasure of real America, of its constraints and joys."*[156] Außerdem bietet Disneyland die übersichtliche „heile Welt"-Version des tatsächlichen Amerikas, verniedlicht und friedlich, und ist somit perfekte Eskapismus-Möglichkeit: *„Thus, everywhere in Disneyland the objective profile of America, down to the morphology of individuals and of the crowds, is drawn. All its values are exalted by the miniature and the comic strip. Embalmed and pacified."*[157]

Vor allem handelt es sich bei Disneyland jedoch um eine „Simulation dritter Ordnung", wie Baudrillard erläutert. Das bedeutet, dass es die Aufgabe hat, die Abwesenheit von Realität zu verschleiern. Tatsächlich entspricht Disneyland dem realen Amerika und umgekehrt. Es gaukelt den Besuchern lediglich vor, eine phantastische unwirkliche Welt zu sein, während es eigentlich nicht weniger real ist als das, was man gemeinhin als Realität bezeichnet: *„Disneyland is presented as imaginery in order to make us believe that the rest is real, whereas all of Los Angeles and the America that surrounds it are no longer real, but belong to the hyperreal order and to the order of simulation."*[158]

---

[155] Blask (1995), S. 24.
[156] Baudrillard (1994), S. 12.
[157] Ebda.
[158] Ebda.

3.1.3. Ihab Hassan: „Postmoderne heute“ (1985)

Der amerikanische Literaturtheoretiker Ihab Hassan schrieb einen Aufsatz mit dem Titel „The Question of Postmodernism“ (Die Frage des Postmodernismus), der erstmals 1980 im „Bucknell Review“ erschien. Eine Weiterentwicklung seiner Gedanken erschien 1985 in deutscher Übersetzung unter „Noch einmal: Die Postmoderne“[159] bzw. „Postmoderne heute“[160] (die Texte sind ident, verändert wurde lediglich die Überschrift).

Im ersten Aufsatz, der hier nur kurz Erwähnung finden soll, widmet sich Hassan vorwiegend in Hinblick auf die Literaturwissenschaft zuerst der Begriffsgeschichte, erstellt dann eine Aufstellung in neun Punkten über die konzeptuellen Probleme des Postmodernismus, weiters eine Liste mit den gegensätzlichen Charakteristika des Modernismus und Postmodernismus und präsentiert am Ende fünf parataktische Vorschläge zur Kultur der Postmoderne:[161]

1. Postmodernismus basiert auf der gewaltsamen Transhumanisierung der Erde, worin sich Terror und Totalitarismus, Bruchstücke und Ganzheiten, Armut und Reichtum gegenseitig evozieren. [...]
2. Postmodernismus entsteht aus der technologischen Bewußtseinsexpansion, einer Art Gnostik des 20. Jahrhunderts, wozu der Computer und alle unsere verschiedenen Medien beitragen […].
3. Postmodernismus enthüllt sich zugleich auch in der Verbreitung des menschlichen Elements – d.h. der Sprache – in der Immanenz des Diskurses und des Verstandes. […]
4. Postmodernismus als ein Modus literarischen Wandels könnte sowohl von den älteren avantgardistischen Richtungen […] als auch vom Modernismus unterschieden werden. […]
5. Als künstlerisches und philosophisches, als erotisches und soziales Phänomen wendet Postmodernismus sich offenen, spielerischen, optativen, disjunktiven, displatzierten oder unbestimmten Formen, einem Diskurs von Fragmenten, einer Ideologie des Bruchs, einem Willen zum Zerstören, einer Invokation der Stille zu […].[162]

Den Aufsatz „Postmoderne heute“ beginnt Hassan mit der Feststellung, dass er sieben Jahre nach seinem ersten Vortrag über die Postmoderne immer noch nicht

[159] Hassan, Ihab: Noch einmal: Die Postmoderne. In: Hoffmann, Gerhard (Hrsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman. München: Fink, 1988. S. 365-374. [=2]
[160] Hassan, Ihab: Postmoderne heute. In: Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH/Acta Humanoria, 1988. S. 47-56.
[161] Vgl. Hassan, Ihab: Die Frage des Postmodernismus. In: Hoffmann, Gerhard (Hrsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman. München: Fink, 1988. S. 355-364. [=1]
[162] Hoffmann (Hrsg.), Hassan (1988/1), S. 362f.

mit einer endgültigen Definition aufwarten kann. Inzwischen sei der Begriff ausgeartet zu einem *„gebräuchlichen Markenzeichen für Tendenzen in Theater, Tanz, Musik, Kunst, Architektur, in Literatur und Literaturkritik, in Philosophie, Psychoanalyse und Geschichtsschreibung, in Kybernetik und selbst den Naturwissenschaften“*[163] – alle möglichen Disziplinen wären betroffen, und in jeder sieht die Postmoderne anders aus. Dennoch versucht sich Hassan an einer elfteiligen Merkmalreihe für die Postmoderne:

1. Unbestimmtheit bzw. Unbestimmtheiten: *„Hierunter fallen alle Arten von Ambiguitäten, Brüchen, Verschiebungen innerhalb unseres Wissens und unserer Gesellschaft.“*[164]
2. Fragmentarisierung (als Ursache der Unbestimmtheit): Die Verachtung des postmodernen Menschen gilt *„jeglicher ‚Totalisierung', jeglicher Synthese“*, ergo seine *„Vorliebe für Montage, Collage, das literarische objet trouvé, cut-up, für Formen der Parataxe anstelle von Hypotaxe, für Metonymie statt Metapher, Schizophrenie statt Paranoia“*[165].
3. Die Auflösung des Kanons: *„Wir sind heute Zeuge […] einer umfassenden Entlegitimierung zentraler gesellschaftlicher Normen, eines Verfalls der erklärenden Mythen zugunsten einer Hinwendung zu ‚les petites histoires'“*[166]. Das bedeutet zugleich Subversion – negativer Ausdruck dieser ist der Terrorismus, positiver die Mobilisierung gesellschaftlicher Minderheiten und die Feminisierung der Kultur.
4. Der Verlust von „Ich“, von „Tiefe“: Entleerung des traditionellen „Ichs“ entweder in Form von vorgespiegelter Selbstauslöschung oder aber vorgetäuschter Selbstvervielfältigung. *„Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation.“*[167]
5. Das Nicht-Zeigbare, Nicht-Darstellbare: Die postmoderne Kunst ist *„irrealistisch, nicht-ikonisch“*[168]. Die postmoderne Literatur untergräbt sich selbst durch Schweigen und negiert ihre Darstellungsweisen. Dies führt sie in Grenzbereiche: entweder zum Erhabenen (laut Kant) oder zum

[163] Hoffmann (Hrsg.), Hassan (1988/2), S. 365.
[164] Ebda. S. 366.
[165] Ebda.
[166] Ebda. S. 367.
[167] Ebda.
[168] Ebda.

Gemeinen (laut Julia Kristeva).

6. Ironie (oder Perspektivismus, nach Kenneth Burke): zeigt sich in *„Spiel, Wechselspiel, Dialog, Polylog, der Allegorie, der Selbstspiegelung“*[169] und erwächst aus dem postmodernen Streben nach Entmystifizierung.
7. Hybridisierung: *„die Reproduktion von Genre-Mutationen, unter ihnen Parodie, Travestie, Pastiche“*[170]. Die Vergangenheit wird in die Gegenwart geholt, um eine Vielfalt an Stilformen verfügbar zu machen.
8. Karnevalisierung (nach Bakhtin): das „Anti-System“ steht für die spielerischen und subversiven Elemente der Postmoderne, ihre „fröhliche Relativität“.[171]
9. Performanz, Teilnahme (als Folge von Unbestimmtheit): *„Der postmoderne Text, verbal oder nicht, lädt ein zu Performanz: er will geschrieben, verändert, beantwortet, ausgelebt werden“*[172]. Postmoderne Kunst überschreitet Genregrenzen, indem sie sich ausdrücklich als Performanz bezeichnet und somit *„ihre Verwundbarkeit gegenüber Zeit, Tod, dem Publikum, dem schlichtweg Anderen“*[173] erklärt.
10. Konstruktcharakter: Die Postmoderne arbeitet *„auf radikale Weise mit Tropen, figurativer Sprache, mit Irrealismen“*[174].
11. Immanenz: Der Mensch verallgemeinert sich zunehmend in Symbolen und Zeichen. *„Natur wird zu Kultur und Kultur zu einem immanenten semiotischen System. Dies ist die Zeit des Menschen als sprachliches Wesen, sein Maß ist die Intertextualität allen Lebens.“*[175]

3.1.4. Fredric Jameson: „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ (1991)

Der erklärt marxistische Kulturkritiker Fredric Jameson veröffentlichte 1983 ein Essay mit dem Titel „Postmodernism and consumer society“, welches 1984 überarbeitet als „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“ im britischen Journal „New Left Review“ erschien sowie außerdem das erste Kapitel

[169] Hoffmann (Hrsg.), Hassan (1988/2), S. 368.
[170] Ebda.
[171] Vgl. ebda. S. 369.
[172] Ebda.
[173] Ebda. S. 370.
[174] Ebda.
[175] Ebda. S. 370f.

in seinem gleichnamigen Buch von 1991 darstellt. Adam Roberts betont in seinem Überblickswerk über Jamesons Schaffen die Bedeutung dieses Essays, das, wie er schreibt, zu den am meisten diskutierten Artikeln in den Achtzigern zählt. Der Unterschied zu anderen Theoretikern, die sich zur Postmoderne geäußert haben, liegt in seinem marxistischen Ansatz: *„When previous theorists had looked at postmodern poetry, or art, or architecture, as a style or a series of styles, Jameson was the first to link it directly to socio-political circumstances – to history, in other words.“*[176] Das heißt, dass andere die Postmoderne als kulturelles Phänomen gesehen haben, während Jameson sie als historisch bedingten Zustand begriff.

> Just as realism was an embodiment, in terms of literary form, of nineteenth century capitalism, and modernism was the expression of the reified, post-industrial capitalism of the early twentieth century, so what postmodernism is (for Jameson) is the expression on an aesthetic and textual level of the dynamic of „late capitalism“.[177]

Die gesellschaftliche Entwicklung bis hin zum Spätkapitalismus lässt sich übersichtlich in einer Tabelle darstellen:

Realismus	**Moderne**	**Postmoderne**
Anarchokapitalismus, freier Markt	Monopol, Imperialismus	Multinationales Kapital, post-industriell (Unternehmen mächtiger als Regierung, kapitalregierte Gesellschaft)
Dampfenergie	Verbrennungs-energie, Elektrizität	Nukleare Energie[178]

Während sich Jameson in der ersten Version seines Essays nur auf zwei Merkmale der Postmoderne festlegte – *„pastiche and schizophrenia“*[179] –, erweiterte er laut Adam Roberts in der überarbeiteten Fassung die Kennzeichen um eine neue Tiefenlosigkeit („a new depthlessness“), das Schwächerwerden von Geschichtlichkeit („a weakening of historicity“) und die so genannten Intensitäten („intensities“).[180] Roger Behrens liest bei Jameson fünf postmoderne Charakteristika heraus:

[176] Roberts, Adam: Fredric Jameson. London, New York: Routledge, 2000. S. 111f.
[177] Ebda. S. 112.
[178] Vgl. Jameson, Fredric: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, New York: Verso, 1993. S. 35.
[179] Roberts (2000), S. 122.
[180] Vgl. ebda. S. 123.

1. Eine neue Oberflächlichkeit, das heißt Verlust der Tiefendimension.
2. Der daraus resultierende Verlust der Historizität, nicht nur in Bezug auf das allgemeine Geschichtsverständnis, sondern auch in Hinblick auf das private Zeiterleben: Geschichte wird schizophren.
3. Das führt zu einer „völlig neuen emotionalen Grundstimmung“, gekennzeichnet durch „Intensitäten“ und durch das Gefühl des Erhabenen.
4. Eine neue, die soziale wie ökonomische Struktur bestimmende postmoderne Räumlichkeit, bedingt und abhängig von der neuen Technologie.
5. Neue Maßgaben für eine politische Kunst innerhalb des „verwirrenden neuen Welt-Raums des multinationalen Kapitals“.[181]

Die Oberflächlichkeit und der Verlust von Tiefe ist ein zentraler Punkt in Jamesons Postmoderne-Definition. Dem modernen Beispiel Van Gogh stellt er das postmoderne Exempel Warhol entgegen. Van Goghs Werke sind demnach Dokumente der wirklichen Welt; sie spiegeln die Realität wider mit einem utopischen Element, einer Mission, welche zur Veränderung aufruft. Warhols Kunst hingegen stilisiert; sie ist weniger Dokument, weniger real und dekonstruiert den Expressionismus. Man kann sie als Simulacrum im Baudrillard'schen Sinne verstehen.

Postmoderne Kultur ist fragmentiert, heterogen und aleatorisch. Gefühle sind nur noch eine Serie von Intensitäten. Man spricht von Schizophrenie: Das Subjekt hat multiple Gefühle und ist in jedem Moment eine andere Person. Dieser explodierte Sinn von Selbst steht einem klaren Selbst mit konstanten Gefühlen gegenüber. *„The shift in the dynamics of cultural pathology can be characterized as one in which the alienation of the subject is displaced by the latter's fragmentation“*[182], schreibt Jameson. Für die Kunst bedeutet das ein Verdrängen von idiosynkratischen Stilen durch Codes. Denn Stil setzt ein Subjekt voraus, welches die Realität nach eigenem Ermessen zusammensetzt. Die Postmoderne zeichnet sich durch weniger persönliche Eigenart aus; es handelt sich, wie schon Roland Barthes 1968 sagte, um den „Tod des Autors“ (La mort de l'auteur). Die Kette der Bedeutungen ist zerbrochen bzw. verschoben. Intertextualität platziert die Einheit des Textes außerhalb des Zentrums: *„the unity of the poem is no longer to be found within its language but outside itself“*[183].

Jamesons Ausführungen zum Pastiche sollen an dieser Stelle ausgelassen werden

[181] Behrens (2008), S. 18f.
[182] Jameson (1993), S. 14.
[183] Ebda. S. 30.

und erst in Kapitel 4 zum Tragen kommen. Worauf hier allerdings noch eingegangen werden soll, ist der geschwächte Sinn für Geschichtlichkeit und die kommodifizierte „Retro-Nostalgie“, die sich im so genannten „Nostalgia Film“ zeigt.

> [T]he architects use this (exceedingly polysemous) word for the complacent eclecticism of postmodern architecture, which randomly and without principle but with gusto cannibalizes all the architectural styles of the past and combines them in overstimulating ensembles. Nostalgia does not strike one as an altogether satisfactory word for such fascination (particularly when one thinks of the pain of a properly modernist nostalgia with a past beyond all but aesthetic retrieval), yet it directs our attention to what is a culturally far more generalized manifestation of the process in commercial art and taste, namely the so-called nostalgia film (or what the French call *la mode rétro*).[184]

Nostalgie ist für gewöhnlich mit der Moderne verknüpft, welche sich durch das Verlangen nach einer Vergangenheit auszeichnet, die man nicht wiederherstellen kann. Postmoderne lädt hingegen zum Spielen ein; es handelt sich um eine imitierende „Pastiche-Nostalgie“. Gemäß dem Vorbild von Las Vegas betrachtet man die Vergangenheit, ohne sie aber zu vermissen. Man kann sogar von einer Kannibalisierung oder Ausschlachtung der Vergangenheit sprechen. Stile und Formen werden aus ihrem Kontext gerissen und vermischt, wobei die jeweilige Geschichte ignoriert wird. Sean Homer beschreibt in „Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism” die Verbildlichung dieser „pseudo-historischen Tiefe“, den „Nostalgia Film“, wie folgt:

> The full aesthetic realization of postmodern pastiche is to be found in what Jameson designates as „nostalgia films“. Nostalgia films are in their narrowest sense films about the past – or specific generational pasts – but more broadly would seem to comprise a whole range of metageneric films, remakes, and big budget glossy productions. The notion is as much to do with form and the quality of image as it is with any ostensible content.[185]

Das heißt, die Filme zeigen die Vergangenheit prinzipiell nicht, wie sie war, sondern wie sie in (audio-)visuellen Medien im Laufe der Jahre vermittelt wurde. Quellen sind primär andere Filme oder Bilddokumente, nicht Zeitzeugenberichte. Bevorzugte Generationsmomente (für die Amerikaner) sind dabei die 1930er und die 1950er Jahre.

---

[184] Jameson (1993), S. 18f.

[185] Homer Sean: Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism. Cambridge: Polity Press, 1998. S. 104.

3.2. „Anything Goes“

Bereits im Unterkapitel über Jean-François Lyotard fiel das Stichwort „Anything Goes“, das oft zitierte Motto der Postmoderne: Alles ist möglich, und alles ist erlaubt. So gibt es beispielsweise im Bereich der Kunst weder Regeln noch Grenzen. Der eine Künstler muss es nicht so machen wie der andere; man darf der Kreativität freien Lauf lassen. Doch Lyotard erwähnt auch die Schattenseite dieser unendlichen Freiheit:

> Together, artist, gallery owner, critic and public indulge one another in the Anything Goes – it's time to relax. But this realism of Anything Goes is the realism of money: in the absence of aesthetic criteria it is still possible and useful to measure the value of works of art by the profits they realise.[186]

Das bedeutet, dass das Geld nach wie vor die Welt regiert. Kunst, die sich nicht verkauft, ist zwar immer noch Kunst, doch sie ist wertlos. Deswegen wird das Motto „Anything Goes“ des öfteren erweitert um „as long as it makes money“.
Doch die Maxime gilt nicht nur für die Kunst, sondern auch für das Leben und Denken im Allgemeinen. Roger Behrens erklärt, die postmodernen Theorien beziehen sich *„auf unterschiedlichste Ansätze, ohne einer Denktradition oder einer Chronologie zu folgen. Statt an ein konsistentes philosophisches System anzuschließen, stellen sie die Möglichkeit systematischer Theorie in Frage“*[187]. Dies entspricht dem Ursprung der Parole: dem Philosophen Paul Feyerabend, der so gar nichts mit der Postmoderne zu tun hatte. Mit seinem Werk „Wider den Methodenzwang“ lehnte er sich in den siebziger Jahren gegen die Unterwerfung der Menschen durch wissenschaftliche Rationalität auf und *„forderte einen Methodenpluralismus, in dem indianische Medizin, Astrologie, Countrymusic und Bürgerinitiativen genauso anerkannt sein sollten wie Physik oder europäische Philosophie“*[188].
Das postmoderne „Anything Goes“ erteilt der vernunftzentrierten Moderne eine Absage. In der Moderne wurde das Wahre, Schöne und Logische bevorzugt und alles andere, nämlich *„Irrationalität, das Verrückte, Bedeutungslose, das Schweigen, das Hässliche und Unlogische“*[189], ausgeschlossen. Jeder Mensch,

[186] Lyotard (1992), S. 17.
[187] Behrens (2008), S. 20.
[188] Ebda. S. 21.
[189] Ebda.

der nicht nach den gesellschaftlichen Normen lebte, wurde an den Rand gedrängt. Jedes Kunstwerk, das nicht der Forderung nach Schönheit entsprach, wurde verabscheut. *„Gleichwohl sind die Gegensatzpaare wie Vernunft und Irrationalität, Sinn und Unsinn, das Schöne und das Hässliche notwendig verknüpft. Die Vernunft, die wegsperrt und ausschließt, wird selber irrational“*[190]. Da kommt die Postmoderne ins Spiel, die das bisher Ausgeschlossene ins Rampenlicht befördert. Auch das Hässliche und das Unlogische sind jetzt interessant und finden Beachtung. Eklektizismus ist der neue Motor der Menschheit zu einer Zeit, in der die Masse regiert und nicht mehr nur eine kleine Elite. *„Nicht nur habe die Massenkunst über die hohe Kunst gewonnen, sondern auch der Kitsch über die Avantgarde“*[191], schreibt Behrens.

3.3. Relaxation und Rekombination

Lyotard bezeichnet die Postmoderne als *„moment of relaxation“*[192] und spricht dabei von einer Stimmung fehlender Experimentierfreudigkeit. Dennoch wird im gleichen Atemzug von Pluralismus und Eklektizismus geredet – wie lässt sich das miteinander vereinbaren? Die Antwort ist ganz einfach: Die Postmoderne ist vielfältig, ja grenzenlos in ihrem Zusammenwürfeln unterschiedlicher Stile, doch keiner dieser Stile ist neuartig. Es wird lediglich bereits Bestehendes wiederaufgenommen und in einen neuen Zusammenhang gebracht. *„Historismus, ständige Neuaufgüsse vergangener Moden, Zitate, Wiederholungen und Retrospektiven nichts sagender Ornamentik vergangener Zeiten nährten den Verdacht, dass von der Gegenwart nichts Neues mehr zu erwarten sei“*[193], legt Behrens dar. In der Einleitung dieses Kapitels wurde die Postmoderne bereits kurz im Zusammenhang mit „Nachgeschichte“ bzw. „Posthistoire“ erwähnt. Arnold Gehlen hatte speziell über die Kunst der Nachkriegszeit behauptet, es sei *„keine weitere Entwicklung der Kunst mehr zu erwarten, außer ihrer absurden Verzerrung im Stillstand“*[194]. Die Nachgeschichte interessiert sich für neue Möglichkeiten des Erzählens von Geschichte, ohne dabei zu hoffen, dass es noch neue geschichtliche Ereignisse zu erzählen gibt.

[190] Behrens (2008), S. 22.
[191] Ebda. S. 50.
[192] Lyotard (1992), S. 11.
[193] Behrens (2008), S. 76f.
[194] Ebda. S. 77.

> Die Situation der postmodernen Kunst erscheint völlig paradox: Es ist eine Kunst nach dem Ende der Kunst, nachdem Kunst eigentlich nicht mehr möglich ist, denn ihr Anspruch auf Originalität, auf Authentizität, auf die Autonomie des Kunstwerks ist kaum mehr haltbar, ihre gesellschaftliche Funktion zunehmend schwerer begründbar. So hat Kunst weniger mit Virtuosität, Genie oder Qualität zu tun, als vielmehr mit politischem, ökonomischem oder gesellschaftlichem Nutzen.[195]

Die diversen kulturellen Ausprägungen – Literatur, Musik, Architektur, Film – ähneln sich in ihrem postmodernen Auftreten. Überall wird aus den Vorratskammern geschöpft und versucht, Altes in ein neues Gewand zu hüllen. In Bezug auf postmoderne Architektur etwa erläutert Behrens, dass sie dominiert wird *„vom spielerischen Umgang mit den Stilen und Epochen, bei gleichzeitiger Ablehnung eines architekturgeschichtlichen Kanons.“*[196] Da finden sich also klassische griechische Säulen neben barocken und gotischen Elementen. Die einzelnen Bestandteile sind an sich nicht neu, doch in ihrer Summe erstrahlen sie wie neu. Im Unterkapitel über Lyotard wurde die Postmoderne mit einem Buffet gleichgesetzt, an dem man sich nach der Devise „pick and choose“ bedienen kann. Dieses Buffet mit „historischen Köstlichkeiten“ ist anti-elitär und steht jedem frei. Die Möglichkeiten der Kombinationen scheinen endlos – zB in der Musik: *„Alles ist möglich, von Minnesang bis Metal, HipHop-Opern und Sinfonieorchestern, die Rockbands begleiten, Country gemischt mit Minimal Techno“*[197].

3.4. Intertextualität und Ironie

In seinem Text „How Postmodern is Intertextuality?“ (1991) schreibt Manfred Pfister: *„By now, intertextuality has become the very trademark of postmodernism.“*[198] Damit hat er nicht Unrecht, denn vor allem in der Literatur wird die Postmoderne meist vorrangig mit Intertextualität verknüpft. Dies hängt mit dem bereits ausgeführten Faktum zusammen, dass postmoderne Künstler alte Werke auseinandernehmen und zu neuen zusammenstückeln:

---

[195] Behrens (2008), S. 54.
[196] Ebda. S. 59.
[197] Ebda. S. 65.
[198] Pfister, Manfred: How Postmodern Is Intertextuality? In: Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Intertextuality. Berlin: De Gruyter, 1991. S. 209.

> Posmodernist culture presents itself as a playful *mise en scène* of pre-given materials and devices, and these may be taken either from the imaginary museum of historical styles, from consumer society's storehouse of pop artefacts yet untouched by High Culture […], or from the repertoire of modernist aesthetics and practices.[199]

Den Verwertungsprozess vergleicht er mit Spiegeln, bloß dass diese Spiegel nicht die Realität reflektieren, sondern andere Spiegel.[200] Dies entspricht Jean Baudrillards Aussagen zum nicht länger vorhandenen Original: Alles sei nur noch eine Kopie von einer Kopie von einer Kopie.

Pfister ist ausgesprochener Gegner der Postmoderne (*„I am not a postmodernist.“*[201]), und diese Anti-Haltung ist dem Text deutlich anzumerken. So setzt er beispielsweise die postmoderne Rekombination mit *„recycling of waste material rather than an act of creation“*[202] gleich. Pfister betont, dass Intertextualität keine Erfindung der Postmoderne ist. Texte hätten sich seit jeher nicht nur auf die Realität bezogen („imitatio vitae“), sondern ebenso auf andere Texte („imitatio veterum“).[203] Er verweist auf die ersten Experten der Intertextualität, nämlich Julia Kristeva und John Barth. Letzterer spricht 1982 von „Literature of Exhaustion“, *„a terminal phase in which all creative impetus is spent and in which originality will only survive in the form of sophisticated games with extant texts and traditional structures, i.e. in the form of allusion, quotation, parody and collage“*[204].

Pfister legt schließlich seine eigenen Theorien dar: *„My thesis is: Postmodernist intertextuality is the intertextuality conceived and realized within the framework of a poststructuralist theory of intertextuality.“*[205] Das soll heißen, dass Intertextualität in postmoderner Literatur nicht nur als ein Instrument unter anderen fungiert; statt dessen ist sie *„foregrounded, displayed, thematized and theorized as a central construction principle“*[206]. Die Intertextualität ist also das Aushängeschild der postmodernen Literatur. Texte weisen gezielt darauf hin, thematisieren die Verweise auf andere Werke und spielen damit. Pfister legt dar, dass ein Boom der Literaturwissenschaft, -kritik und -theorie etwa ab den 1960ern immer mehr Output hervorbrachte und somit auch immer stärker nach Werken zur Analyse verlangte.

[199] Plett (Hrsg.), Pfister (1991), S. 208.
[200] Vgl. ebda.
[201] Ebda. S. 207.
[202] Ebda. S. 208.
[203] Vgl. ebda. S. 210.
[204] Ebda. S. 208.
[205] Ebda. S. 214.
[206] Ebda.

Die Rede ist von postmodernen „poetae docti“, die sowohl literarische als auch wissenschaftliche Texte verfassen und diese einander reflektieren lassen. Beispiele für eine derartige Personalunion wären Donald Barthelme oder Thomas Pynchon.[207] *„The ideal-type postmodernist text is, therefore, a 'metatext', that is, a text about texts or textuality, an auto-reflective and auto-referential text, which thematizes its own textual status and the devices on which it is based“*, so Pfister.

Schließlich betont Manfred Pfister die scheinbare Wahllosigkeit der Postmoderne hinsichtlich ihrer Vorlagen und die totale Aufhebung der Unterscheidung von elitärer und trivialer Kunst: *„The imaginary museum of postmodernism is a random medley of past and present, classic and pop, art and commerce, all of them reduced to the same status of disposable materials and surface stimuli.“*[208] Seiner Meinung nach macht die Postmoderne alle Kunst gleichwertig wertlos. Dadurch dass alles den gleichen Stellenwert bekommt, hat nichts mehr Wert in längerer Hinsicht.

Linda Hutcheon befasst sich in „The Politics of Postmodern Parody“ (1991) mit der Parodie als zentralem Bestandteil der Postmoderne. Ihre Meinung entspricht dabei allerdings nicht dem allgemeinen Tenor. So behauptet sie beispielsweise, dass die postmoderne Parodie nicht nostalgisch, sondern stets kritisch sei: *„Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference.“*[209] Die vorherrschende Interpretation sei, dass die Postmoderne Vergangenheit auf eine wertfreie, dekorative und denaturalisierende Art zitiere. Dies sei zeitgerecht in einer Gesellschaft, die mit Bildern übersättigt ist. Hutcheon argumentiert hingegen in eine völlig andere Richtung: *„Instead, I would want to argue that postmodernist parody is a value-problematizing, denaturalizing form of acknowledging history (and through irony, the politics) of representations.“*[210]

Laut Hutcheon wirft die postmoderne Parodie aber auch Probleme auf: Sie stellt künstlerische Originalität und Einzigartigkeit in Frage sowie die kapitalistische Idee von Eigentum. Außerdem bestehe die Gefahr des Elitarismus, indem die intertextuellen Verweise nicht von allen Lesern verstanden werden könnten. Linda

[207] Vgl. Plett (Hrsg.), Pfister (1991), S. 214f.
[208] Ebda. S. 219.
[209] Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodern Parody. In: Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Intertextuality. Berlin: De Gruyter, 1991. S. 225.
[210] Ebda.

Hutcheon stellt Jamesons Ausführungen in Frage: *„Fredric Jameson has called postmodern ironic citation 'pastiche' or empty parody, assuming that only what he calls 'rather unique styles' can be parodied and that such novelty and individuality are impossible today.“*[211] Laut Hal Foster sei das Pastiche eine typische Ausprägung des Neokonservatismus der Postmoderne. Hutcheon sieht das Einzigartige der postmodernen Parodie in der Ironie: *„Irony makes these intertextual references into something more than simply academic play or some infinite regress into textuality“*[212]. Ironie verleiht dem Text einen besonderen Unterton und tritt den Vorwürfen der Oberflächlichkeit der Postmoderne entgegen. Intertextuelle Verweise ermöglichen Autor und Leser eine Zeitreise, die Ironie färbt dabei die Atmosphäre im jeweils einzigartigen Grundton: *„Parody becomes a way of ironically revisiting the past – of both art and history“*.[213]

3.5. „Postmodern Playfulness“

Ironie und Intertextualität ergeben in ihrer Kombination die „Postmodern Playfulness“, jene Verspieltheit, die schnell zum Markenzeichen der Postmoderne wurde. Raymond Federman prägte in diesem Zusammenhang den Begriff „pla(y)giarism“[214], der darauf verweist, wie nahe das Zitatespiel an der Grenze zum Plagiarismus steht. Behrens erklärt, dass die postmoderne Ästhetik des Spielerischen das Gegenstück zur Ernsthaftigkeit der Moderne ist. Das erinnert wiederum an Fredric Jameson, der meinte, dass moderne Nostalgie der postmodernen Zelebration gegenübersteht.

Die Verspieltheit ist eine ästhetische Variante, die ebenso in eine Anti-Ästhetik umschlagen kann: In der Postmoderne *„kann auch das Hässliche und Abstoßende mit einer spielerischen Leichtigkeit zur Attraktion, zum Süßlichen und Hübschen verwandelt werden.“*[215] Das Spiel ist die postmoderne Antwort auf den Zweiten Weltkrieg. Die Wirklichkeit hat sich als derart grauenhaft entpuppt, dass sie nicht dargestellt werden kann. Die Postmoderne gefällt sich nun in einer Kunst, die gar nicht erst versucht, etwas über die Wahrheit auszusagen. Beispiele für die „Postmodern Playfulness“ sind einerseits die Pop Art in der Kunst, die das

[211] Plett (Hrsg.), Hutcheon (1991), S. 226.
[212] Ebda.
[213] Ebda. S. 232.
[214] Zitiert nach: Plett (Hrsg.), Pfister (1991), S. 209.
[215] Behrens (2008), S. 52.

Authentische überwindet und die Kopie predigt, andererseits die „Learning from Las Vegas“-Devise in der Architektur, welche sich an touristischem Kitsch, Casinos und Vergnügungsparks orientiert.

Behrens setzt die postmoderne Verspieltheit mit der neuen Freizeitgesellschaft in Zusammenhang, die besonders in den Neunzigern zum überquellenden Hedonismus ausartete. Das Jahrzehnt, welches unter anderem die Love Parade hervorbrachte, bezeichnet er als *„nicht enden wollende Freizeitveranstaltung: eine Dauerparty“*[216]. Die Ästhetik der Postmoderne zielt auf eine *„ironische Intensivierung des Sinnlosen“*[217] ab: Es sollen nicht mehr wie in der Moderne wichtige Werte vermittelt werden, statt dessen lehnt sich die Postmoderne in ihrer unpolitischen Haltung zurück und betrachtet die Umwelt ohne Wertung. Ästhetik ist außerdem neuerdings ein ausgesprochen körperliches Erlebnis:

> Einerseits wird der Körper durch Mode oder Tätowierungen zum Kunstwerk, andererseits wird die Inszenierung des Körpers zum Ausdruck einer „Ästhetik der Existenz“, einer postmodernen Haltung, die für eine sinnliche, am Genuss orientierte Lebenskunst eintritt.[218]

Ausdruck dieser neuen Körperlichkeit sind beispielsweise das Entstehen einer Club-Kultur oder das Organisieren ekstatischer Raves wie der Love Parade. *„Ähnliche postmoderne Strategien einer Ästhetik des Spiels und des Begehrens sind Fake, Camp oder Pastiche“*[219], schreibt Behrens. Tatsächlich schimmert die postmoderne Verspieltheit überall durch.

[216] Behrens (2008), S. 70.
[217] Ebda. S. 51.
[218] Ebda.
[219] Ebda.

4. Das Pastiche

Obgleich es Sinn gemacht hätte, das Konzept des Pastiche im Rahmen der Postmoderne zu besprechen, wurde es zwecks Hervorhebung in ein eigenes Kapitel ausgelagert, denn gerade das Pastiche wird im Rahmen der Filmanalysen von besonderer Bedeutung sein. Im Laufe dieses Kapitels soll knapp definiert werden, in welchen Fällen man von Pastiche spricht, was das Pastiche mit der Postmoderne zu tun hat und inwiefern es sich von der Parodie unterscheidet. Anhand von hauptsächlich filmischen Beispielen soll das Verständnis anschließend noch vertieft werden.

4.1. Das Pastiche und die Postmoderne

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette ist bekannt für seine Beiträge zur Textanalyse basierend auf dem Strukturalismus. Besonders seine Ausführungen zur Transtextualität, den verschiedenartigen Bezügen zwischen Texten, unter anderem veröffentlicht in seinem Werk „Palimpsestes. La littérature au second degré“ (1982), sollen an dieser Stelle Erwähnung finden. Genette unterscheidet fünf transtextuelle Typen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität.
Unter Hypertextualität versteht er die Verbindung und Ableitungsbeziehung zwischen einem vorhergehenden Hypotext und einem darauf zurückführbaren Hypertext. Bekanntes Beispiel ist James Joyces „Ulysses“, basierend auf Homers „Odyssee“ als Hypotext. Die zwei Grundtypen hypertextueller Verfahren sind erstens die Transformation, welche Stil und Stoff von der Vorlage entlehnt, und zweitens die Nachahmung, die das Modell haargenau übernimmt. Daraus leitet sich folgende Tabelle ab:

Beziehung / Register	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	Parodie *(Chapelain décoiffé)*	Travestie *(Virgile travesti)*	Transposition *(Doktor Faustus)*
Nachahmung	Pastiche *(Die Lemoine-Affäre)*	Persiflage *(Nach Art von...)*	Nachbildung *(Posthomerica)*[220]

[220] Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 44.

Laut Genette handelt es sich demnach bei einem Pastiche um einen spielerischen Hypertext, der seinen Hypotext modellgenau kopiert.
Fredric Jameson sieht das Pastiche als postmodernes Gegenstück zur modernen Parodie. Das Pastiche ist eine Folge des Verlustes individuellen Stils sowie der neuen Tiefenlosigkeit in der Postmoderne:

> In this situation parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.[221]

Es handelt sich beim Pastiche also laut Jameson um eine *„blank parody, a statue with blind eyeballs“*[222]. Während die Parodie meist etwas anderes sagt, als offensichtlich gemeint ist, ist das Pastiche leer und sagt stets genau das, was es auch meint. Im Gegensatz zur kritischen Parodie zeigt das Pastiche nicht mit dem Finger, wertet nicht, sondern wiederholt einfach nur. Seine Entsprechung findet es in den bunten Nachahmungen von Las Vegas, den Piratenschiffen, falschen Tempeln und nachgebauten Weltwundern. Man betrachtet die Vergangenheit, vergisst aber auf die Geschichte. Jamesons Ausführungen zum Pastiche lassen sich zusammenfassend in einer Tabelle darstellen:

Parodie	**Pastiche**
Moderne	Postmoderne
Einstellung/Standpunkt	Unbekümmertes Kopieren
Verstecktes Motiv	Leer
Tiefe	Tiefenlos
Bearbeitung	Nachahmung (vgl. Simulacrum, herkunftsloses Bild)[223]

[221] Jameson (1993), S. 17.
[222] Ebda.
[223] Vgl. Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 28.04.2008. Blatt 2, Seite 3. Sammlung Meißner. [Die Tabelle wurde für diese Diplomarbeit übersetzt, adaptiert und ergänzt.]

Ein Pastiche besteht, so könnte man sagen, aus leerer Nostalgie und postmoderner Verspieltheit. Es handelt sich um intertextuelle Verweise bzw. Zitate, die nicht mit der Absicht verknüpft sind, etwas Bestimmtes zu sagen. Filmischer Ausdruck ist insbesonders der „Nostalgia Film“, etwa George Lucas' „American Graffiti“ (1973), welcher sich mit Vorliebe den verherrlichten fünfziger Jahren in Amerika widmet:

> [I]t being understood that the nostalgia film was never a matter of some old-fashioned “representation“ of historical content, but instead approached the “past“ through stylistic connotation, conveying “pastness“ by the glossy qualities of the image, and “1930s-ness“ or “1950s-ness“ by the attributes of fashion [...][224].

Ingeborg Hoesterey ist in Bezug auf das Pastiche nicht der gleichen Ansicht wie Jameson, der, wie sie schreibt, *„das postmoderne Pastiche als ‚Sprechen in einer toten Sprache' denunziert“*[225]. Ihrer Meinung nach birgt das Pastiche gerade in der neuesten Kunst großes Potential und kann der kritischen Reflexion der Gegenwart dienen.

> [Es] erfährt wohl auch deshalb eine Reaktivierung, weil die Unreinheit und implizierte Ambivalenz seiner Form der gegenwärtigen Sensibilität für Hybrides, für hybride Identität, entgegenkommen wie auch eine neuartige Interdependenz von E- und U-Kodierungen im kulturellen Sprechen begünstigen.[226]

Hoesterey verfolgt die Begriffsgeschichte bis ins 16. Jahrhundert zurück: Das italienische Wort „pasticcio“ bedeutete schlichtweg *„Pastete mit verschiedenen Ingredienzien“*[227]. Nach der Renaissance wird der Terminus bezüglich Kunst *„zur Metapher für Artefakte von Künstlern, die sich der Techniken und Stile verschiedener Meister bedienen, etwa einer Kombination von Michelangelos Zeichnung und Tizians Farbe“*[228]. Ein Pastiche sei also einerseits ein nachahmendes „Verrühren“ der Stile unterschiedlicher Meister, andererseits aber auch eine virtuose Kopie. Man könne, so Hoesterey, das Pastichisieren als *„imitative Quasi-Hommage an einen Meister oder verehrten Autor“*[229] verstehen.

---

[224] Jameson (1993), S. 19.
[225] Hoesterey, Ingeborg: Das postmoderne Pastiche. In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenberg, 2000. S. 222.
[226] Ebda.
[227] Ebda. S. 223.
[228] Ebda.
[229] Ebda.

Im 18. Jahrhundert findet sich dann in Diderots „Encyclopédie“ die berühmteste französische Definition des Pastiche: Es sei weder Original noch Kopie („ni original, ni copie“).[230] Um diese Zeit gelangte der Begriff bereits auch in literarische und musikalische Kreise. Für das moderne respektive postmoderne Verständnis fließt vor allem Marcel Prousts dialogischer Modus des Pastiche ein, *„nämlich als existentiell-intertextuelle Auseinandersetzung des Autors mit dem System Literatur“*[231]. Hoesterey betont schließlich, dass das künstlerische Pastiche nicht den Anspruch erhebt, zur Hochkultur zu zählen, wie dies noch in der Moderne üblich war. Vielmehr handle es sich beim Pastiche um einen *„Meta-Diskurs“*, um *„Kunst* über *Kunst“*[232]. Der Leser bzw. Betrachter wird dadurch gewiss aus seinem passiven Status heraus aktiviert und gezwungen, die (postmodernen) Codes zu entschlüsseln und die Intertextualität aufzudecken.
Richard Dyer veröffentliche schließlich 2007 ein übersichtliches Einführungswerk, welches die verschiedenen Aspekte des Pastiche zusammenfasst. Dyer schreibt, dass man sowohl eine Kombination ästhetischer Elemente als Pastiche bezeichnen könne als auch eine bestimmte Art ästhetischer Imitation.[233] Fünf Punkte tragen für ihn dazu bei, ein Pastiche als solches zu identifizieren:

1. Ein Pastiche hat die Aufgabe, Kunst zu imitieren.
2. Das Wort „Kunst“ zieht dabei keinerlei qualitative Wertung nach sich.
3. Ein ganzes Werk kann ein Pastiche sein, öfter jedoch handelt es sich nur um einen Teilaspekt eines Werkes.
4. Ein Pastiche imitiert ein bestimmtes Werk oder eine Art von Werk (eines Autors, eines Genres, eines Zeitabschnitts).
5. Die Imitation des Pastiche bezieht sich auf andere Kunstwerke, nicht auf das Leben oder die Realität selbst. Es handelt sich somit stets um die Imitation einer Imitation.[234]

Dyer versucht, in seinen Ausführungen jegliche Wertung des Pastiche – weder als raffinierte Intertextualität noch als schlechte Version der Parodie – zu vermeiden. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass im Laufe der Jahre diverse Urteile gefällt

[230] Vgl. Lützeler (Hrsg.), Hoesterey (2000), S. 223.
[231] Ebda. S. 225.
[232] Ebda. S. 228.
[233] Dyer, Richard: Pastiche. London, New York: Routledge, 2007. S. 1.
[234] Vgl. ebda. S. 1f.

wurden: Man bedenke allein die unterschiedlichen Standpunkte von Fredric Jameson und Ingeborg Hoesterey. Dyer führt einleitend eine Liste an landläufigen Vorstellungen bzw. Auslegungen zum Pastiche an:

> an insulting depiction […] empty harking back to obsolete models […] an inferior version […] second rate imitation […] empty historical recreation […] parody […] next to camp […] idealisation of a style […] something that is like something else without being a direct imitation of it […] a form of influence […] a way of learning one's art […] a useful rhetorical craft […] effective historical recreation[235]

Als typische Pastiche-Beispiele in verschiedenen Künsten zählt Dyer mitunter folgende auf: das Spiel-im-Spiel (beispielsweise in Shakespeares „Hamlet“), so genannte „Spaghetti-Western“ und „Bollywood-Filme“ (beide Genres stellen ein buntes Konglomerat verschiedener Filmstile dar; ein exemplarischer Bollywood-Film etwa vermischt Gesang und Tanz in Musical-Manier mit Kämpfen, Verfolgungsjagden und melodramatischem Kitsch)[236], Hip Hop (als eine Verbindung von Tanz, Mode, Graffiti, Musik, Poesie und Video) oder die Fotomontage (zB der Berliner Dadaisten)[237].

4.2. Pastiche-Beispiele im Film

Als typische Pastiche-Beispiele werden oft Detektivgeschichten in der Nachfolge von Arthur Conan Doyles berühmter Ermittlerfigur Sherlock Holmes genannt. Das trifft auf viele Romane (zB Donna Leons Brunetti-Bücher oder Henning Mankells Wallander-Serie), aber auch Filme (zB „The Big Sleep“, 1946 oder „The Silence of the Lambs“, 1991) und Fernsehserien (zB „Columbo“, „Monk“ oder „Detektiv Conan“) zu. Als filmische Pastiches der letzten Jahrzehnte werden mitunter George Lucas' „Star Wars“-Serie (1977-2005) oder diverse Werke von Regisseur Quentin Tarantino angesehen. Richard Dyer zählt als Exempel Orson Welles' „Citizen Kane“ (1941), Todd Haynes' „Far from Heaven“ (2002) sowie das gesamte Genre des Neo-Noir (zB „Body Heat“, 1981 oder „L.A. Confidential“, 1997) auf.
Ingeborg Hoesterey nennt als Musterbeispiel Peter Greenaways „The Cook the Thief His Wife & Her Lover“ aus dem Jahr 1989, welcher Andeutungen auf

[235] Dyer (2007), S. 7f.
[236] Vgl. ebda. S. 10.
[237] Vgl. ebda. S. 14.

manieristische und barocke niederländische Malerei macht. *„Der Pastiche-Charakter des Films ist schon im Titel enkodiert. Der Koch rührt alles zusammen für Gourmets, und ‚Dieb' ist, jedenfalls in Kontiguität mit der spielerischen Selbstreflexivität des Titels, ein Synonym für den Pasticheur.“*[238] Die Gäste des fiktiven Restaurants sind Edelpunks in Outfits von Jean-Paul Gaultier, die Szenen sind unterlegt mit postmoderner Musik von Michael Nyman, der monophone Musik mit klassischen und zeitgenössischen Stilen mischt.[239]

Kompaktes Beispiel eines filmischen Pastiches ist auch Bud Luckeys Pixar-Kurzfilm „Boundin'“ aus dem Jahr 2004, ein Genre-Mix, der sich frei bedient am „Buffet“ alles bisher Dagewesenen. Es handelt sich gleichzeitig um einen Western, ein Kinderlied, eine Fabel und ein Musical. Im Zentrum steht ein Tier, das sich „Jackalope“[240] nennt und für ontologische Verwirrung sorgt: Existiert dieses Wesen, oder ist es reine Erfindung? Ein Spiel mit der Realität wird in Gang gesetzt, sodass ein Hauch Zweifel stets im Hinterkopf mitschwingt. „Boundin'“ problematisiert Konvention, indem Definitionen, Kategorien und Grenzen außer Kraft gesetzt werden.

Die Referenzen sind vielfältig: Die Landschaft erinnert an Montana, die Heimat des Regisseurs Luckey, ein Felsen wird zur Guggenheim-Hommage, Elemente wie Fische, Autos und Menschenhände sind aus anderen Pixar-Produktionen („Finding Nemo“, „Cars“) geliehen.[241] Kulturprodukte unterschiedlichster Herkunft werden recycelt und ergeben letztendlich etwas völlig Neues. Die Botschaft des Films ist eine eskapistische: Man soll hüpfen und tanzen anstatt sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Kritisiert wird das heftige Verlangen nach allgemeiner Beliebtheit und Akzeptanz in der so genannten „Ich-Gesellschaft“. Der „Jackalope“ zeigt nicht, wie man Probleme löst, nur wie man sie erfolgreich umgeht.[242]

---

[238] Lützeler (Hrsg.), Hoesterey (2000), S. 229.

[239] Vgl. ebda.

[240] Der Jackalope oder Hasenbock ist ein beliebtes Fabeltier im Nordwesten der USA. Es handelt sich um einen Hasen („jackrabbit“) mit dem Geweih eines Gabelbockes („antelope“ bzw. „antalope“).

[241] Vgl. Audiokommentar von Bud Luckey zu „Boundin'“. Regie: Bud Luckey und Roger Gould. Drehbuch: Bud Luckey. USA: Pixar Animation Studios, 2003. Auf: Die Unglaublichen. Fassung: Special Collection mit 2 DVDs. Buena Vista Home Entertainment, 2005. DVD 2, 8"-1'22".

[242] Vgl. Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 08.02.2008. Blatt 2, Seite 4. Sammlung Meißner.

5. Eine kurze Geschichte der Zeitreise im Film

> Natürlich ist jeder Film so etwas wie eine Zeitreise. Sie führt uns aus unserer eigenen in eine vergangene oder zukünftige und von dort in eine imaginäre Zeit, und manchmal geht die Reise sogar über das, was man überhaupt in der Dimension der Zeit beschreiben kann, hinaus.[243]

Dies schreiben Georg Seeßlen und Fernand Jung in ihrem zweibändigen Werk „Science Fiction. Grundlagen des populären Films“. Auch Zeitreisefilmen widmen sie darin einige Seiten, wobei sie auf eine überdurchschnittlich große Datenmenge zurückgreifen, wenngleich die Filme lediglich aufgezählt und nicht weitergehend analysiert werden. Bedauerlicherweise nehmen andere Sekundärwerke, etwa die von Nicolas Hacker oder Jan-Jürgen Eden, jeweils nur etwa eine Handvoll Vertreter der Gattung ins Visier.

Die Wurzeln der Zeitreisefiktion liegen in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Elmar Schenkel, Anglist und Experte für Schriftsteller Herbert George Wells, schreibt: *„Das 19. Jahrhundert ist das erste, das die Raumreise durch Zeitreisen ergänzt, vielleicht, weil es eng wurde auf der bekannten Kartographie.“*[244] Tatsächlich gab es für den Menschen räumlich nicht mehr viel zu erforschen, also musste er sich eine Ebene suchen, wo ihn noch Unbekanntes locken konnte: die Zeit. Dies spiegelt sich folglich nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in der Literatur und später im Film wider. *„Je weniger uns der Raum Probleme bereitet, desto schmerzlicher wird uns die Zeit bewusst. Und aus jedem Problem [...] wird im Kino ein Genre, oder wenigstens ein Subgenre, wie der ‚Zeitreise-Film' der Science Fiction.“*[245]

5.1. Literarische Wurzeln

Für den Zeitreisefilm sind drei frühe Zeitreiseromane von besonderer Bedeutung, nämlich Charles Dickens' „A Christmas Carol“ (1843), Mark Twains „A Connecticut Yankee At King Arthur's Court“ (1889) sowie H. G. Wells' „The Time Machine“ (1895). Ihre Spuren lassen sich in der Zeitreisefiktion bis in die Gegenwart

[243] Seeßlen, Georg und Jung, Fernand: Science Fiction. Grundlagen des populären Films. 2 Bände. Marburg: Schüren, 2003. Band 2, S. 648.
[244] Elmar Schenkel, zitiert nach: Blask, Falko und Windhorst, Ariane: Zeitreisen. Die Erfüllung eines Menschheitstraums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 19.
[245] Seeßlen und Jung (2003), Band 2, S. 649.

verfolgen: durch literaturtreue Verfilmungen oder aber Pastiches. Besonders die Rolle von Wells darf nicht unterschätzt werden, da er die Utopie des Zeitreisens um das Element Technik erweiterte, um die Idee einer Maschine, mit der man bewusst und gesteuert die Vergangenheit oder Zukunft aufsuchen kann. Zuvor waren es Träume und Phantasien, die die literarischen Helden auf Abenteuer durch die Zeit schickten; durch Wells erwuchs die Hoffnung auf industrialisiertes Zeitreisen in naher Zukunft. Auf einmal erschien die Utopie für alle greifbar. Tatsächlich nahm Wells sogar einige Theorien vorweg, die Anfang des 20. Jahrhunderts durch Albert Einstein die Wissenschaft in Staunen versetzen würde, etwa die der Zeit als vierte Dimension oder der Konstitution der Raumzeit.

Manch einer möchte sogar glauben, dass Wells selbst ein Zeitreisender war, *„wie übrigens auch viele Visionäre und Avantgardisten: von Jules Verne bis zum Erfinder bewegter Bilder, Louis Le Prince, von Leonardo da Vinci bis zum Grafen St. Germain“*[246]. So lassen sich diverse literarische und filmische Werke erklären, die Wells als tatsächlichen Erfinder einer Zeitmaschine darstellen, zB der Roman „Time After Time“ von Karl Alexander und dessen Verfilmung aus dem Jahr 1979 durch Regisseur Nicholas Meyer. Darin flieht Jack the Ripper mit der von Wells gebauten Zeitmaschine ins San Francisco der damaligen Gegenwart und mordet dort genauso munter wie im London des Jahres 1893. Doch Wells verfolgt ihn, hält ihn auf und verliebt sich dabei unsterblich in die Bankangestellte Amy.

H. G. Wells als Vorreiter der literarischen Science Fiction etablierte die Zeitreise als kanonisches Motiv des Genres und inspirierte all jene, die in seine Fußstapfen treten wollten. Tatsächlich handelt es sich heute bei der Zeitreisefiktion – in der Literatur als auch im Film – um eine schier unüberschaubare Masse. In seinem Aufsatz „The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring“, der 1974 in der Frühjahrsausgabe von „Science Fiction Studies“ erschien, versucht der polnische Philosoph und Schriftsteller Stanislaw Lem, die Zeitreiseliteratur ansatzweise zu kategorisieren und typische wiederkehrende Motive zu identifizieren. Sein Hauptaugenmerk sind so genannte „time loops“, zu Deutsch Zeitschleifen, die er im minimalen und maximalen Ausmaß betrachtet. Bei einer Zeitschleife im Lem'schen Sinn lösen sich zwei nacheinander stattfindende Ereignisse gegenseitig aus und bilden somit einen Kreis. Die minimale Variante findet sich beispielsweise in Robert Heinleins Kurzgeschichte „All You Zombies“

[246] Blask und Windhorst (2009), S. 25.

(1959), in der Vater, Mutter und Kind ein und dieselbe Person sind. Eine maximale Zeitschleife beschreibt A. E. van Vogt in „The Weapon Shops of Isher“ (1949/51), worin ein Wissenschaftler der Frage nachgeht, wie das Universum entstanden ist, und dabei selbst zu dessen Schöpfer wird.

Lem untersucht ebenfalls Romane, die sich den Paradoxa des Zeitreisens widmen und damit wiederkehrende Motive im Genre begründeten. Besonders bekannt ist etwa das so genannte „Großvater-Paradoxon“, welches sich u. a. Fredric Brown in der Kurzgeschichte „The First Time Machine“ (1955) zum Thema macht: Ein Mann reist in die Vergangenheit, um seinen Großvater für sein Verhalten gegenüber der Großmutter zu bestrafen und tötet ihn, bevor sein Vater gezeugt wird. Wie kann der Mann also, wenn er nicht zur Welt kommt, in die Zeit zurückreisen und seinen Großvater töten? Das erste Mal kam diese Problematik in Nathan Schachners „Ancestral Voices“ (1933) vor.

Ein ähnlich bekanntes Motiv ist das folgende: Ein Zeitreisender übergibt einem Maler/Schriftsteller der Vergangenheit eine Ausgabe von dessen Werk aus der Zukunft, wodurch der Künstler sein eigenes zukünftiges Schaffen kopiert und dafür berühmt wird. Dies geschieht etwa in Anthony Burgess' Kurzgeschichte „The Muse“ (1968) oder in „Back to the Future“, als Marty McFly einen Song von Chuck Berry auf einem Schulball in 1955 spielt und dadurch Berry zu dem Lied inspiriert.

„Finally, the premise of time travel serves frequently as a simple pretext for weaving tales of sensational, criminal, or melodramatic intrigue; this usually involves the revival and slight refurbishment of petrified plots“[247], schreibt Lem. Die Menge der Zeitreisegeschichten sei inzwischen derart gewachsen, dass sich diverse Subkategorien innerhalb des Genres gebildet hätten. Als Beispiele zählt er die Kategorie der „missent parcels“ (Deutsch: fehlgeleitete Pakete, zB in William Tennis' „Child's Play“, 1947 und Damon Knights „Thing of Beauty“, 1958) oder der „tiers in time“ (Deutsch: Zeitschichten bzw. -barrieren, zB in Anthony Bouchers „The Barrier“, 1942).

Theresa Haigermoser betrachtet in ihrer Diplomarbeit „Techniken der Zeitüberwindung in der Geschichtswissenschaft und der Zeitreise der Science Fiction. Mögliche Analogien“ u. a. die Figur des literarischen Zeitreisenden genauer und kategorisiert ihn in vier Typen: den einsamen Wissenschaftler, das

[247] Lem, Stanislaw: The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring. In: Science Fiction Studies. http://www.depauw.edu/sfs/backissues/3/lem3art.htm (Zugriff: 24.11.2010)

wissenschaftliche Zeitagententeam, den Liebhaber und den Zeittouristen.[248] Diese Einteilung lässt sich – zumindest bedingt – auch in dieser Arbeit auf Filmbeispiele anwenden, wenngleich das System noch durchaus erweiterbar ist.

5.2. Definitionsschwierigkeiten

Auf den ersten Blick mag die Frage, was genau eine Zeitreise bzw. ein Zeitreisefilm ist, unnötig erscheinen; auf den zweiten Blick ist die Angelegenheit allerdings nicht so eindeutig wie zuerst gedacht. Wie verhält es sich beispielsweise mit Dornröschen, die hundert Jahre lang schläft und dann aufwacht, ohne gealtert zu sein? Ist sie eine Zeitreisende? In seinem Überblicksbuch „Science Fiction“ definiert Marcel Feige Zeitreise wie folgt: *„Die Reise in die Vergangenheit oder Zukunft mittels einer Zeitmaschine.“*[249] Hier handelt es sich um eine überaus ungenaue Begriffsbestimmung mit dem entscheidenden Makel einer Reduktion auf Reisen mit Zeitmaschinen. Nicolas Hacker ist in seinem Buch „Theorie und Darstellung von Zeitreisen im Film. Zeitmaschine VS Utopia“ beim Definieren deutlich präziser und orientiert sich dabei an Gertrud Lehnert-Rodiek, welche sich allerdings ausschließlich auf literarische Werke bezieht.

So verweist Hacker erstens darauf, dass es sich nicht um einen Zeitreisefilm handelt, wenn der Film selbst einen Zeitsprung unternimmt wie etwa in Orson Welles' „Citizen Kane“ (1941). Statt dessen muss es die handelnde Figur sein, die in der Zeit vor- bzw. zurückreist[250] – oder aber ein Tier (der Hund Einstein in „Back to the Future“) oder ein Gegenstand (Briefe in „The Lake House“)[251].

Zweitens darf der Zeitsprung nicht den Alterungsprozess des Zeitreisenden beeinflussen: *„Die Zeitreise selbst ist für den oder die Reisenden sehr kurzweilig. Es bleibt zu beachten, dass Zeitreisende, nach Absolvierung des Zeitsprunges, nicht gealtert sind, zumal für sie kaum oder gar keine Zeit vergangen ist.“*[252] Das würde bedeuten, dass Dornröschen sehrwohl als Zeitreisegeschichte aufzufassen ist, aber

[248] Siehe Kapitel 4.5.1. in: Haigermoser, Theresa: Techniken der Zeitüberwindung in der Geschichtswissenschaft und der Zeitreise der Science Fiction. Mögliche Analogien. Wien: Diplomarbeit, 2002. S. 58-83.

[249] Feige, Marcel: Science Fiction. (Rotbuch 3000.) Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch, 2001. S. 91.

[250] Vgl. Hacker, Nicolas: Theorie und Darstellung von Zeitreisen im Film. Zeitmaschine VS Utopia. Norderstedt: GRIN, 2008. S. 6.

[251] Vgl. ebda. S. 26.

[252] Ebda. S. 26.

der Film „Forever Young“ (1992) nicht, da Mel Gibson in seiner Rolle als Captain Daniel McCormick die „verschlafenen“ 50 Jahre binnen weniger Tage nachaltert. Gertrud Lehnert-Rodiek erweitert in ihrem Buch „Zeitreisen“ diese Definition noch um das Kriterium, *„dass ein Sprung über objektiv zwar ablaufende, subjektiv aber nicht erlebte Zeiträume statt findet. Der Protagonist darf daher im Verlauf des Zeitsprunges nicht aktiv am zeitlichen Geschehen teilnehmen“*[253]. Dies wirft Probleme auf etwa in Hinsicht auf die Zeitrafferaufnahmen in Zeitreisefilmen wie den beiden Verfilmungen von Wells' „The Time Machine“ aus den Jahren 1960 und 2002 sowie bezüglich des kryogenischen Tiefschlafs in „Demolition Man“ (1993).

Drittens darf laut Hacker beim Zeitsprung die eigene Welt nicht verlassen werden, was Parallelwelten ausschließt. Der Raum sollte streng genommen nicht verlassen werden, die Bewegung findet lediglich auf zeitlicher Ebene statt. Dennoch kombinieren viele Geschichten Raum- und Zeitreisen. Bei Lehnert-Rodiek heißt es: *„Unter ‚Zeitreise' wird – analog zur Bewegung im Raum – die Bewegung einer realen Person innerhalb ihres eigenen Zeitkontinuums in Richtung Vergangenheit oder Zukunft verstanden.“*[254]

Nicolas Hacker resümiert seine Definitionsversuche schließlich folgendermaßen:

> Für diese Arbeit gilt die Regel, dass Zeiträume übersprungen werden müssen, ohne dass dem Reisenden eine Änderung in seinem Alter widerfährt und ohne dass die Dimension verlassen wird. Wie der Zeitsprung wahrgenommen wird, soll nebensächlich sein.[255]

Weiters gliedert er Zeitreisen in zwei verschiedene Typen: einerseits Zeitreisen durch Wurmlöcher und andererseits mittels Zeitmaschinen. Bei ersterem handelt es sich um Risse im Raum-Zeit-Gefüge, u. a. zu sehen in „Timeline“ (2003) oder „Kate & Leopold“ (2001). Dabei hat der Zeitreisende für gewöhnlich keinen Einfluss auf das Ziel der Reise. Die bewusste Steuerung ist wiederum der Vorteil von Zeitmaschinen, welche es mittlerweile in allen Farben und Formen gegeben hat: als Auto („Back to the Future“, 1985), als Telefonzelle („Bill & Ted's Excellent Adventure“, 1989), als PDA („Slipstream“, 2005) oder als Whirlpool („Hot Tub Time Machine“, 2010).

---

[253] Hacker (2008), S. 27.

[254] Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. (Bonner Untersuchungen zur Vergleichenden Literatur-wissenschaft, Band 3.) Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag, 1987. S. 22.

[255] Hacker (2008), S. 29.

Welche Definition für Zeitreise soll nun für diese Arbeit gelten? Wie steht es um Träume, Phantasien und komaähnliche Zustände? Im Wesentlichen sollen die Definitionen von Lehnert-Rodiek und Hacker übernommen werden. Der Zeitreisebegriff wird hier relativ weit gefasst, sodass nicht nur Wurmlöcher und Zeitmaschinen als Auslöser für Zeitsprünge in Frage kommen. Auch Beispiele wie „Peggy Sue Got Married“ (1986) sollen in die Arbeit aufgenommen werden: In diesem Film fällt die Protagonistin während eines Klassentreffens in Ohnmacht und befindet sich fortan in der Gegenwartsebene in einem komaähnlichen Zustand, während sie sich mental in ihre Jugend zurückversetzt sieht. Filme wie dieser könnten eine Unterkategorie der Zeitreisefiktion bilden und mit „Traum/Koma“ betitelt werden. Ähnliches gilt für die unterschiedlichen Fälle von „Dornröschen“ bis „Demolition Man“, die man unter „(Kryogenischer) Schlaf“ zusammenfassen könnte.

5.3. Zeitreisefilme vor 1980

Trotz der Vielfalt an Zeitreiseromanen dauerte es überraschend lange, bis sich die Zeitreise auch im Medium Film durchsetzen konnte. Schon früh gab es Verfilmungen von Mark Twains „A Connecticut Yankee At King Arthur's Court“ (zB 1921 von Regisseur Emmett J. Flynn, 1931 von David Butler oder 1949 von Tay Garnett) und Dickens „A Christmas Carol“ (zB 1939 in der Regie von Edwin L. Marin oder unter dem Titel „Scrooge“ 1951 von Brian Desmond Hurst); doch Zeitreisemaschinen, wie bei Wells beschrieben, ließen auf sich warten. Die frühen Zeitreisefilme lassen sich also weitgehend der Kategorie „Traum/Koma“ zuordnen. Im Anhang befindet sich dazu eine umfangreiche Liste an Zeitreisefilmen nach Jahrzehnten geordnet, die im Laufe der Recherchen zu dieser Arbeit erstellt wurde und auf die im Folgenden immer wieder Bezug genommen werden soll.

> Time travel, a plot staple of science fiction *literature* for decades, made no noticeable impact upon science fiction *films* until 1960 with George Pal's *The Time Machine* based on the novel by H.G. Wells. In the next two decades time travel served as basis for a few low-budget films, but none were particularly successful. In the 1980's, however, time travel films became stunning box office hits.[256]

[256] Stucky, Mark D.: History Lessons: Time-Travel Films as Postmodern Parables. In: The Cinema, Spirituality, and Science Fiction Site. http://www.cinemaspirit.info/history.htm (Zugriff: 20.02.2010)

George Pals „The Time Machine“ aus dem Jahr 1960 ist die erste von zwei aufwendigen Verfilmungen von Wells Roman; die zweite folgte 2002 und wurde von Simon Wells, einem angeblichen Urenkel von H. G. Wells[257], inszeniert. Auf den ersten Blick mag es erstaunen, dass ein so einflussreiches Werk lediglich zwei Mal verfilmt wurde; bei genauerem Hinsehen stellt man aber fest, dass im Prinzip jeder Zeitreisefilm mit einer Zeitmaschine ein Pastiche von diesem Roman ist. Es handelt sich folglich nicht um literaturtreue Verfilmungen, dennoch lässt sich die Grundidee zu Wells zurückverfolgen.

An dieser Stelle sollte vielleicht erwähnt werden, dass selbstverständlich nicht nur in den USA Zeitreisefilme produziert wurden und werden, wenngleich vorliegende Diplomarbeit auf diese ihren Fokus legt. So darf man etwa nicht vergessen, dass eine der frühesten filmischen Zeitreisen in Österreich erfolgte, nämlich in „Die Welt dreht sich verkehrt“ (1947) von Johannes Alexander Hübler-Kahla. Auch in Großbritannien wurden und werden einige nicht unwichtige Vertreter dieses Genres produziert, beispielsweise die populären Abenteuer um Dr. Who aus den Sechzigern, welche jahrzehntelang über die britischen Fernseher flimmerten, aber auch mit „Dr. Who and the Daleks“ (1965) und „Dalek's Invasion Earth: 2150 A.D.“ (1966) den Einzug ins Kino schafften. Ebenfalls Erwähnung finden sollen die frühen französischen Zeitreisefilme, von denen besonders „La Jetée“ (1962) Bekanntheitsgrad erlangte, was zu einer späteren Verarbeitung durch Terry Gilliam in Form der amerikanischen Produktion „Twelve Monkeys“ (1995) führte.

Nachdem der Stellenwert internationaler Zeitreisefilme angesprochen wurde, soll der Fokus nun wieder auf amerikanische Werke gelegt werden. Dieses Hauptaugenmerk ergibt sich vorwiegend aus quantitativen Gründen: Die USA weist schlichtweg die größte Produktion auf.

Nach dem ersten kleinen Durchbruch der Zeitreise im Film durch George Pals „The Time Machine“ folgten in den USA, wie bereits dem obigen Zitat von Mark Stucky zu entnehmen ist, lediglich einige Billigproduktionen, die ohne große Aufregung kamen und gingen. Dazu zählen etwa „The Yesterday Machine“ (1963) um einen Nazi-Wissenschaftler, der anhand einer Zeitmaschine den Ausgang des Zweiten Weltkrieges ändern will, oder „Cyborg 2087“ (1966), worin ein Cyborg aus dem Jahr 2087 in die Sechziger entsandt wird, um die Zukunft zu verändern.

Ein populäres Beispiel ist „Planet of the Apes“ von 1968, wenngleich hier die

[257] Vgl. The Internet Movie Database. http://www.imdb.com/name/nm0920425 (Zugriff: 23.11.2010)

Zeitreise eigentlich nicht im Vordergrund steht. In den siebziger Jahren wird Kurt Vonneguts protopostmoderner Roman „Slaughterhouse-Five“ von George Roy Hill verfilmt, und mit „Sleeper“ (1973) schenkt Woody Allen der Kryonik Aufmerksamkeit. Bis Mitte der Siebziger kann die Produktion von Zeitreisefilmen aber als spärlich bezeichnet werden. Ab 1978/79 ist ein deutlicher Anstieg zu verzeichnen. Seeßlen und Jung schreiben über Zeitreisefilme in den sechziger und siebziger Jahren folgendes:

> Nach der immerhin halbwegs werkgetreuen Wells-Verfilmung „The Time Machine“ […] und etlichen billigen Variationen wie „Journey to the Center of Time“ […] hatte das Thema zu Beginn der siebziger Jahre zunächst an Attraktion verloren. Gewiss fehlte es auch an *plot*-Konstruktionen, um die Zeitreise jenseits der intellektuellen Fabel oder des filmischen Experiments wie bei Markers „La Jetée“ […] *Mainstream*-fähig zu machen. So gehörte das Thema zur eher leichten, marginalen Linie des Genres, zur kleinen Parodie […] offensichtlich besser geeignet als für ein zentrales Sujet.[258]

5.4. Der Durchbruch in den Achtzigern

Dies änderte sich mit Beginn der 1980er Jahre – warum dem so ist, soll im Folgenden erörtert werden. Wie so häufig treffen wohl mehrere Faktoren aufeinander. Bei Seeßlen und Jung heißt es:

> Am Ende der siebziger Jahre, als der Weltraum als *new frontier* geschlossen schien, erschien der Gedanke an die Zeitreise nicht mehr allein die Metaphernkette in Bewegung zu setzen oder sich im Austausch komischer Kulturschocks zu erschöpfen. Nun konnte man sich für das Eingreifen, ein *rewriting of history*, interessieren, und das *Fandom* hatte sich in „Star Trek“ mit der Visualisierung von Zeit-Paradoxien vertraut gemacht.[259]

Was die beiden hier ansprechen, ist dass die Technik die Fiktion allmählich einholte. So hätten bis zum 21. Juli 1969 auch viele für unmöglich gehalten, dass ein Mensch auf dem Mond spazieren geht. Im Laufe der Siebziger kam es dann zu einer Anerkennung der Science Fiction durch den Mainstream, wie Thomas P. Weber in seinem Einführungsbuch „Science Fiction“ erklärt:

> Die Experimente Michael Moorcocks und Harlan Ellisons machten SF-Motive und -Themen für postmoderne Autoren wie Thomas Pynchon […] und John Barth […] interessant. Genre-Autoren wie J.G. Ballard und Brian Aldiss

[258] Seeßlen und Jung (2003), S. 654.
[259] Ebda. S. 655.

> gewannen den Respekt des literarischen Establishments, und eine neue Generation von SF-Autoren wie Christopher Priest […] wurde sogar von hochangesehenen und traditionsreichen literarischen Verlagen wie Faber & Faber publiziert.[260]

Science Fiction war ergo kein Genre mehr, das nur gesellschaftliche Außenseiter interessierte. Bereits in den fünfziger Jahren hatte die Science Fiction einen Boom erlebt, aber diesmal sollte der Erfolg noch viel weitreichender sein. Nicht nur wurde die Gattung zur großen Geldquelle, sondern sie fand auch endlich jene Anerkennung, nach der sie jahrzehntelang gerungen hatte. Dazu haben besonders zwei Filmemacher beigetragen: George Lucas und Steven Spielberg. Lucas' „Star Wars“-Saga (1977-83) sprengte nicht nur alle Erwartungen, sondern auch sämtliche Kinokassen. Spielberg wiederum feierte einen Erfolg nach dem anderen und popularisierte die Science Fiction u. a. mit „Close Encounters of the Third Kind“ (1977) und „E.T. - The Extra-Terrrestrial“ (1982). Jay P. Telotte meint:

> Another and what may ultimately be the most important effect of the epic constructions of Lucas and Spielberg, then, was their demonstration that the science fiction film could once again be – as it had been throughout the 1950s – a highly appealing and tremendously profitable genre.[261]

Generell lässt sich in den achtziger Jahren in den USA ein Technik-Boom verzeichnen (siehe Kapitel 2.7). Die Science Fiction war schon immer ein Spiel im Geiste mit zukünftiger Elektronik; Filme wie „Back to the Future“ ließen die Leute bald glauben, dass Erfinder tatsächlich bereits in der Gegenwart Zeitmaschinen bauen könnten. Der Glaube an die Technik war groß. Hinzu kommt, dass „Back to the Future“ realistisch erzählt ist mit bodenständigen Charakteren – und die Zeitmaschine in Gestalt eines DeLorean von Doc Brown glaubwürdig erklärt wird. „The Terminator“ legt zumindest nahe, dass Zeitreisen in nicht allzu ferner Zukunft möglich sein wird.

Der Stellenwert von Science Fiction zeigt sich nicht nur in absurd klingenden Regierungsinitiativen wie der Strategic Defense Initiative (siehe Kapitel 2.2 und 2.5), sondern besonders in der Tatsache, dass die Autoren dieses Genres mehr und mehr in der Politik mitmischten, wie Weber genauer ausführt:

---

[260] Weber, Thomas P.: Science Fiction. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005. S. 65.
[261] Telotte, J. P.: Science Fiction Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. S. 108.

> Die Tatsache, dass manches von SDI wie Science Fiction klingt, ist kein Zufall. Eine starke politische Lobby für diese Initiative war das so genannte „Citizen's Advisory Panel on National Space Policy“, das von in Kalifornien ansässigen SF-Autoren wie Jerry Pournelle […], Larry Niven, Gregory Benford […], Robert Heinlein und später Greg Bear […] dominiert wurde.[262]

Schließlich eroberten auch physikalische Theorien das allgemeine Interesse. Populärwissenschaftliche Bücher schafften es an die Spitze der Bestsellerlisten und eröffneten einem breiten Publikum komplizierte physikalische Theoriesysteme. Bestes Beispiel dafür ist der englische Astrophysiker Stephen Hawking, welcher mit seinem Buch „A Brief History of Time“ 1988 Weltruhm erlangte. Spätestens seit dem Auftreten Hawkings auf der öffentlichen Bühne wurden Schwarze Löcher auch außerhalb der Wissenschaft diskutiert. Wurmlöcher wurden 1988 vom amerikanischen Physiker Kip Thorne als mögliche Zeitmaschinen identifiziert. Inzwischen haben sie sich längst auch in der Zeitreisefiktion etabliert. Für die Autoren stellen sie eine besonders unkomplizierte Zeitreisemethode dar, weil in diesem Fall keine umständlichen Erklärungen vonnöten sind. Wurmlöcher sind Mysterien und werden als solche akzeptiert. Sehr aufschlussreich sind in diesem Kontext die Tabellen von Rüdiger Vaas zu seinem Aufsatz „Wenn gestern morgen ist – Zeitreisen und Zeitparadoxien in Physik und Philosophie“, wo er chronologisch die physikalischen Zeitreisemodelle auflistet. Interessanterweise scheint auch die Forschung auf diesem Gebiet in den Achtzigern einen deutlichen Aufschwung erlebt zu haben.

Mark Stucky zählt in seinem Aufsatz „History Lessons. Time-Travel Films as Postmodern Parables“ die ersten Zeitreisefilme der neuen Dekade auf, deren finanzieller Erfolg allerdings eher bescheiden war: „Time After Time“ (1979), „Somewhere in Time“ (1980), „The Final Countdown“ (1980), „Timerider“ (1983) sowie der britische „Time Bandits“ (1981). Der endgültige Durchbruch erfolgte mit „The Terminator“ (1984) und „Back to the Future“ (1985) in der Mitte des Jahrzehnts. *„Time travel films became popular at least in part because something about them resonated with popular culture psyche“*[263], meint Stucky. Er verweist dabei auf Vivian Sobchack und ihr Buch „Screening Space. The American Science Fiction Film“, worin es heißt: *„The new SF film brings postmodern logic to visibility – symbolically representing the new structures of experience in both the spatially*

[262] Weber (2005), S. 79.
[263] Stucky (Zugriff: 20.02.2010)

material form of its figures and the temporally material form of its narratives.“[264]
Das heißt, dass auch die Postmoderne ihren Anteil am Erfolg von Zeitreisefilmen hatte. Die Postmoderne als theoretischer und gesellschaftlicher Auswuchs besonders der achtziger Jahre betreibt Recycling von Geschichte – was die Verbindung mit Zeitreisefiktion nahelegt. Man könnte also sagen, dass postmoderne Zeitreisefilme letztlich nichts anderes tun als auf spielerische Art und Weise Geschichte bzw. ausgewählte Geschichtspassagen, welche je nach Land und Kontinent weitgehend kanonisiert scheinen, wiederzuverwerten. Auch das für die Postmoderne typische Konzept des Genremixes scheint als Erfolgsrezept für die Science Fiction funktioniert zu haben. Zeitreisefilme sind oft nicht mehr einfach dem Science Fiction-Genre zuzuordnen, sondern sind außerdem Komödien, Romanzen oder Horrorfilme. „Back to the Future“ wäre ein Beispiel dafür: Hier verbindet sich die Zeitreise u. a. mit Abenteuer, Komödie, Coming of Age und Romantik. Tanja Wittrien schreibt in ihrer Magisterarbeit, dass *„je mehr neue Elemente hinzu kommen, desto einzigartiger ist das erzählerische Potential der Geschichte“*[265].

[264] Sobchack, Vivian: Screening Space. The American Science Fiction Film. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1997. S. 244.
[265] Wittrien, Tanja: „Are you telling me that you build a time machine...out of a Delorean?“ - Die Zeitreise in Literatur und Film. Bonn: Magisterarbeit, 2010. S. 4.

6. Kategorie 1: „Peggy Sue Got Married“ (1986)

Im Folgenden sollen nun konkrete Filmbeispiele im Hinblick auf postmoderne Kriterien untersucht werden, angefangen mit Francis Ford Coppolas „Peggy Sue Got Married“ aus dem Jahr 1986. Zeitreisefilme werden in dieser Arbeit in drei Kategorien gegliedert, entscheidendes Kriterium dabei ist die Möglichkeit des aktiven Eingreifens in die Geschichte. In Filmen wie „Peggy Sue Got Married“ kann der zeitreisende Protagonist keinerlei Veränderung im geschichtlichen Verlauf herbeiführen, in „Back to the Future“ wiederum muss er das sogar. In der Komödie „Bill & Ted's Excellent Adventure“ können die beiden Hauptfiguren mehr oder weniger in der Vergangenheit tun und lassen, was sie wollen, ohne mit Konsequenzen für die Weltgeschichte rechnen zu müssen.

Der Inhalt des Films in Kürze: Peggy Sue, eine 43-jährige Hausfrau und zweifache Mutter kurz vor der Scheidung, wird beim Klassentreffen mit ihrem Noch-Ehemann Charlie konfrontiert sowie all den unerfüllten Träumen und Hoffnungen ihrer Jugend. Als sie zur Königin der Veranstaltung gewählt wird, fällt sie auf der Bühne in Ohnmacht und wacht 17-jährig im Jahr 1960 wieder auf. Nach dem ersten Schock erkennt sie die sich ihr bietende Möglichkeit, ihr Schicksal zu verändern: Sie trennt sich von Charlie und geht mit dem Beatnik Michael aus, außerdem spielt sie mit dem Gedanken, sich durch ihr Wissen über die Zukunft zu bereichern. Doch schlussendlich bekennt sie sich zu den Entscheidungen, die sie beim ersten Mal getroffen hat, und versöhnt sich nach ihrer Rückkehr in die Gegenwart mit Charlie.

Bei „Peggy Sue Got Married“ handelt es sich um einen recht umstrittenen Vertreter des Zeitreisefilm-Genres. Wie im Kapitel 5.2 erklärt, soll er aber in dieser Diplomarbeit als solcher anerkannt werden. Andere Autoren und Wissenschaftler sind unterschiedlicher Meinung. Jenny Randles etwa schreibt: *„But this was never really meant to be a time-travel story – just a story that happened to need time travel to be told.“*[266] Fakt ist aber, dass der Film das Thema Zeitreise diskutiert sowie die Möglichkeiten, die sich dadurch für Menschen ergeben. Nur weil keine Zeitreisemaschine benutzt wird, heißt das nicht, dass es sich nicht um einen Zeitreisefilm handelt. Die Zeitreise in „Peggy Sue Got Married“ zählt, wie oben erwähnt, zur Kategorie „Traum/Koma“ und kann somit etwa auf den Roman

[266] Randles, Jenny: Time Travel. Fact, Fiction & Possibility. London: Blandford, 1994. S. 21.

„A Connecticut Yankee At King Arthur's Court“ zurückgeführt werden. Auch darin verliert der Protagonist sein Bewusstsein und wacht in einer anderen Zeit wieder auf:

> He laid me out with a crusher alongside the head that made everything crack, and seemed to spring every joint in my skull and make it overlap its neighbour. Then the world went out in darkness, and I didn't feel anything more, and didn't know anything at all – at least for a while.
> When I came to again, I was sitting under an oak tree, on the grass, with a whole beautiful and broad country landscape all to myself – nearly. Not entirely; for there was a fellow on a horse, looking down at me – a fellow fresh out of a picture-book. He was in old-time iron armour from head to heel […].[267]

Peggy Sue wird nicht in einer Prügelei bewusstlos geschlagen, statt dessen fällt sie wohl aus Überforderung bei bei ihrem Klassentreffen in Ohnmacht und wacht im Jahr 1960 bei einer Blutspendeaktion in ihrer Schule auf. Das Prinzip ist jedenfalls das gleiche.

Man könnte „Peggy Sue Got Married“ auch mit Charles Dickens' „A Christmas Carol“ vergleichen. Schließlich betrachtet und evaluiert Peggy Sue ebenso wie Ebenezer Scrooge die eigene Vergangenheit, um mit der Gegenwart ins Reine zu kommen. Für Scrooge heißt das Veränderung, für Peggy Sue jedoch Akzeptieren des Geschehenen.

Coppola selbst nahm sich Thornton Wilders Theaterstück „Our Town“, das 1938 uraufgeführt wurde, zum Vorbild.[268] Darin kehrt die verstorbene Emily Webb für einen Tag in ihre Jugend zurück und erkennt, was wirklich wichtig ist im Leben und wie unnötig die Lebenden ihre Zeit verschwenden. Innerhalb von Coppolas Werk sehen manche Kritiker „Peggy Sue Got Married“ als brav-biedere Auftragsarbeit; tatsächlich gibt der Regisseur zu, nicht mit Leib und Seele in das Projekt verwickelt gewesen zu sein. Andererseits war der Film sein größter finanzieller Erfolg in den achtziger Jahren.[269]

Für die zeitgenössische Kritik lag der Vergleich mit Robert Zemeckis' „Back to the Future“ nahe, da jener Film ein knappes Jahr vor „Peggy Sue Got Married“ in die Kinos kam. In ihrer Diplomarbeit „New Hollywood zwischen Genre-Theorie und Autoren-Theorie am Beispiel von Francis Ford Coppola” erklärt Elisabeth Gruber Coppolas Werk zu einem *„ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT für ein erwachseneres*

[267] Twain, Mark: A Connecticut Yankee At King Arthur's Court. London: Penguin Classics, 1986. S. 36f..

[268] Vgl. Phillips, Gene D. und Hill, Rodney (Hrsg.): Francis Ford Coppola. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2004. S. 158.

[269] Vgl. Cowie, Peter: Coppola. London: Faber and Faber, 1998. S. 208.

Publikum"[270]. In seiner Biographie über Francis Ford Coppola berichtet Michael Schumacher, dass dieser sich aus Einflussangst geweigert haben soll, den Film von Zemeckis zu sehen.[271] Heutzutage werden die beiden Zeitreisefilme allerdings kaum noch miteinander verglichen. Biograph Ronald Bergan betont jedoch, dass sich „Peggy Sue Got Married" im Falle einer Gegenüberstellung keineswegs hinter „Back to the Future" verstecken müsste:

> Weil der Riesenerfolg *Back to the Future* [...] bereits ein Jahr zuvor in den Kinos gelaufen war, glaubten viele, daß *Peggy Sue Got Married* auf den Trend aufsprang, obwohl das Projekt wesentlich älter und auch tiefgründiger war. Beiden Filmen ist jedoch das Vergnügen gemeinsam, das daraus entsteht, eine Situation in der Vergangenheit mit dem Wissen der Zukunft zu bewältigen. Auch wenn *Peggy Sue Got Married* das weniger interessante, fast schon gleichgültige Mittel für die Zeitreise hat, verfügt der Film doch über die ungleich kräftigere Prämisse: bei der Möglichkeit, die Zeit zurückzudrehen, die gleichen Fehler ein zweites Mal zu begehen.[272]

6.1. Die Zeitreisende kann nicht eingreifen

„If I knew then what I know now, I'd do a lot of things differently"[273], meint Peggy Sue frustriert bei ihrem Klassentreffen. Diese Aussage wird zur Grundannahme, die es später zu überprüfen gilt, wenn die 43-Jährige in ihr Abschlussschuljahr zurückkehrt und scheinbar eine zweite Chance erhält. Tatsächlich aber sieht sie sich nicht in der Lage, trotz besseren Wissens ihre Zukunft zu verändern:

> When Peggy Sue returns to her own past she finds that she wants to leave, but she also finds that she is not willing to change this past to correct her future. She is given the chance to right the wrongs of her high school years by rejecting the man she will marry and eventually divorce, but Peggy Sue chooses not to. These „errors," after all, have given Peggy Sue her childen, and she won't change that.[274]

Ausschlaggebender Punkt für sie sind ihre Kinder Scott und Beth. Obwohl sie die

---

[270] Gruber, Elisabeth: New Hollywood zwischen Genre-Theorie und Autoren-Theorie am Beispiel von Francis Ford Coppola. Wien: Diplomarbeit, 2001. S. 97.

[271] Vgl. Schumacher, Michael: Francis Ford Coppola. A Filmmaker's Life. New York: Crown Publishers, 1999. S. 376.

[272] Bergan, Ronald: Francis Ford Coppola. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998. S. 108f.

[273] Peggy Sue Got Married. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: Jerry Leichtling und Arlene Sarner. USA: TriStar Pictures/Rastar Pictures/Zoetrope Studios/Delphi V Productions, 1986. Fassung: Kauf-DVD. Columbia TriStar Home Entertainment, 2001. 7'53"-59".

[274] Dika, Vera: Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S. 145.

Wahl hat, statt „Crazy Charlie“ das naturwissenschaftliche Genie Richard Norvik oder den intellektuellen Poeten Michael Fitzsimmons oder gar nicht zu heiraten, entscheidet sie sich nicht anders als beim ersten Mal. Wiederum lässt sie sich von Charlie an ihrem 18. Geburtstag schwängern, was zur frühen Hochzeit der beiden führen wird und letztlich zu Betrügereien und Frustration. Denn das Problem ihrer Beziehung fasst Peggy Sue folgendermaßen zusammen: *„We just got married too young and ended up blaming each other for all the things we missed.“*[275] Am Ende wird aber die „school reunion“ auch zur „family reunion“, wie Gene Phillips und Rodney Hill schreiben.[276] Vertreten wird die Meinung, dass man geliebte Menschen akzeptieren muss mitsamt all ihrer Fehler. „Peggy Sue Got Married *thus reaffirms the need we all have to preserve strong family ties in life*“[277]. Die Entscheidung gegen die eigene Emanzipation und für die Familie war vermutlich ganz im Sinne der amerikanischen Konservativen.

Die Frage ist nun, *kann* oder *darf* Peggy Sue nicht in die Geschichte eingreifen? Was würde denn passieren, wenn sie tatsächlich versuchen würde, etwas zu verändern? Vielleicht ist die Antwort darauf, dass sich diese Frage gar nicht stellt, weil sie nie wirklich die Möglichkeit hat, einen anderen Weg einzuschlagen. Der amerikanische Astrophysiker John Richard Gott nennt dieses Prinzip „Selbstkonsistenz“ – im Gegensatz zur Viele-Welten-Theorie, von der im Kontext von „Back to the Future“ die Rede sein wird. Gott bezeichnet die „Selbstkonsistenz“ als konservativeren der beiden möglichen Lösungsansätze hinsichtlich des Großmutter- bzw. Großvater-Paradoxons.

> Zeitreisende verändern die Vergangenheit nicht, weil sie schon immer ein Teil von ihr waren. Das Universum, das wir beobachten, ist vierdimensional und durchkreuzt von Weltlinien. Wenn man diese Weltlinien zurückbiegen und zweimal durch das gleiche Ereignis laufen lassen kann, dann mag es so sein. Der Zeitreisende kann eben unter diesen Umständen einer früheren Version seiner selbst die Hand geben. Allerdings darf das, was passiert, keine logischen Widersprüche enthalten. Der Ablauf der Ereignisse muss selbstkonsistent sein. Das *Selbstkonsistenzprinzip* haben die Physiker Igor Novikov von der Universität Kopenhagen und Kip Thorne vom Caltech zusammen mit ihren Mitarbeitern entwickelt. In diesem Fall kann der Zeitreisende mit seiner Großmutter zu einem Zeitpunkt Tee trinken, da sie noch ein junges Mädchen ist, aber sie nicht töten – sonst würde er nicht

[275] Peggy Sue Got Married (1986), 7'34"-37".
[276] Vgl. Phillips und Hill (2004), S. 158.
[277] Ebda. S. 158.

geboren werden, und dass das der Fall war, wissen wir bereits.[278]

Soweit die physikalische Theorie. Umgelegt auf Peggy Sues Schicksal bedeutet das, dass sie zwar in die Vergangenheit zurückreisen kann, aber prinzipiell nichts verändern darf – zumindest nichts, was auf ihre Zukunft Auswirkungen hätte. Wenn man Zeitreisen derart betrachtet, handelt es sich um etwas recht Frustrierendes. Tim Morris verweist darauf, dass Peggy Sue zum Schluss des Films älter und hoffnungsloser – ja, noch mehr eingekerkert in ihrer unbefriedigenden Existenz – anmutet.[279]

Ein anderer Film aus den 1980ern, der die Unmöglichkeit der Geschichtsveränderung beim Zeitreisen zeigt, ist „The Final Countdown“ (1980) von Don Taylor. Hier geht es allerdings nicht um ein einzelnes Schicksal, sondern um die ganze Weltbevölkerung. Der Flugzeugträger USS Nimitz wird durch einen ungewöhnlichen Sturm in das Jahr 1941 befördert – zu einem Zeitpunkt kurz vor den Angriffen der japanischen Luftwaffe auf Pearl Harbor. Als die Besatzung ihre Lage zu begreifen beginnt, stellt sich augenblicklich die Frage, ob sie den Angriff verhindern sollen oder nicht. Der Kapitän des Schiffes, Captain Matthew Yelland, beruft sich vorerst auf die üblichen Vorschriften der Marine, nämlich die Pflicht, das Vaterland zu verteidigen – und das müsse doch zu allen Zeiten gelten.[280] Trotz aller Zurückhaltung greifen sie aber unabsichtlich schneller in den Lauf der Dinge ein als gedacht, indem sie einem Senator und späteren Präsidentschaftskandidaten das Leben retten. Der Kapitän ordnet an, die japanische Luftwaffe zu bekämpfen – ändert aber letztendlich seine Meinung angesichts des wieder auftauchenden Sturmes, welcher sie in ihre eigene Zeit zurückbefördern wird. Faktisch gibt es sowieso kein Entkommen vor dem Sturm, da sich dieser jeder Richtungsänderung des Schiffes anpasst. Die Geschichte will nicht verändert werden.

Auch in jüngeren Produktionen wird die Unmöglichkeit des Eingreifens in Zeitreisefilmen thematisiert, etwa in „The Time Traveler's Wife“ (2009) oder „13 Going on 30“ (2004). In Letzterem erwacht die 13-jährige Jenna Rink plötzlich als

[278] Gott, J. Richard: Zeitreisen in Einsteins Universum. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 26.

[279] Vgl. Morris, Tim: You're Only Young Twice. Children's Literature and Film. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2000. S. 123.

[280] Vgl. The Final Countdown. Regie: Don Taylor. Drehbuch: David Amrose, Gerry Davis, Thomas Hunter u.a. USA: The Bryna Company/Polyc International B V, 1980. Fassung: VHS der Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Aufzeichnung: ORF1, 05.04.1999. 56'.

30-jährige Karrierefrau. Nach dem ersten Schock über ihr plötzliches Erwachsenwerden realisiert sie, dass sich ihr Leben genau so entwickelt hat, wie sie es sich immer gewünscht hat. Doch nach und nach muss sie erkennen, dass das vielleicht die falschen Wünsche waren. *„Do you know who I am right now? I … I don't have any real friends. I … I did something bad with a married guy. I don't talk to my mom and dad. I'm not a nice person"*[281], sagt sie zu ihrem ehemals besten Freund, zu dem sie scheinbar längst den Kontakt abgebrochen hat. Jenna flüchtet verzweifelt ins Haus ihrer Eltern und fragt ihre Mutter beim gemeinsamen Frühstück, ob sie gerne bestimmte Dinge rückgängig machen würde, wenn sie die Chance bekäme, die Zeit zurückzudrehen. Die Mutter erwidert nach kurzem Überlegen darauf: *„Nothing. […] I know I made a lot of mistakes but I don't regret making any of them. […] Because if I hadn't have made them, I wouldn't have learned how to make things right."*[282] Es ist die gleiche Botschaft wie bei „Peggy Sue Got Married": Auch schlechte Entscheidungen und Fehler gehören zum Leben dazu und müssen akzeptiert werden. Erst als Jenna diese Lektion gelernt hat, kann sie in ihr Leben als 13-Jährige zurückkehren und ihr Schicksal nach Belieben verändern.

Obwohl diese Variante immer wieder aufgegriffen wird, scheint sie generell nicht so populär zu sein wie ihr Gegenstück (die ausführbare Veränderung der Geschichte) – vermutlich deshalb, weil die Autoren dabei nicht so ausgiebig mit den Paradoxa des Zeitreisens spielen können. Trotzdem bleibt diese Art von Zeitreisefilm eine willkommene Methode, um sich vor Augen zu führen, dass die Gegenwart gar nicht so schlecht ist und dass frühere Entscheidungen immer auch ihre positiven Seiten haben. Über „Peggy Sue Got Married" heißt es bei Rolf Thyssen: *„Der Film ist Träger einer Botschaft, die Edith Piaf in einem Lied mit den Worten ‚Je ne regrette rien' formuliert hat: Der Mensch hat keine Möglichkeit, seine Vergangenheit zu verändern, er hat nur die Chance, seine Gegenwart zu akzeptieren."*[283]

---

[281] 13 Going on 30. Regie: Gary Winick. Drehbuch: Josh Goldsmith und Cathy Yuspa. USA: Revolution Studios/Thirteen Productions, 2004. Fassung: Kauf-DVD. Columbia TriStar Home Entertainment, 2004. 53'59"-54'11".

[282] Ebda. 57'32"-51".

[283] Rolf Thyssen, zitiert nach: Gruber (2001), S. 97.

6.2. Postmoderne Theorie: Fredric Jamesons „Nostalgia Film“

„Peggy Sue Got Married“ ist auf zweierlei Art ein Nostalgiefilm: Einerseits entspricht er dem Konzept des „Nostalgia Films“ von Fredric Jameson, andererseits versprüht der Film von Anfang bis Ende nichts als Nostalgie, angefangen beim Klassentreffen zum 25-jährigen Jubiläum bis hin zur Darstellung der von vielen Amerikanern idealisierten fünfziger Jahre. Die Tradition des Klassentreffens an sich ist Inbegriff von Nostalgie, treffen sich doch Menschen, die oft nichts mehr miteinander zu tun haben, um gemeinsam ihrer glorreichen Jugendtage zu gedenken.

Aber die Nostalgie steckt in diesem Fall nicht nur in der Thematik, sondern wird ebenfalls durch die Darstellung unterstrichen, wie aus mehreren Zitaten der Sekundärliteratur hervorgeht. Peter Cowie schreibt etwa: *„The entire central section of the film, the return to 1960, is photographed in subdued pastel colours, as though this were a valentine card in praise of the past.“*[284] Bei Ronald Bergan heißt es:

> Der Kameramann Jordan Cronenweth [...] wurde angewiesen, den Film mit kräftigen und gesättigten Farben auszustatten. Production Designer Dean Tavoularis ließ die Bürgersteige mit gelber Farbe besprayen, um den Bildern so einen nostalgischen Glanz zu verleihen. Tatsächlich ist die Wiederbelebung der träumerischen Essenz der sechziger Jahre, die die Heldin bei ihrer Zeitreise aus der Gegenwart der mittachziger Jahre in Gang setzt, einer der wirkungsvollsten Aspekte des Films.[285]

Francis Ford Coppola hat scheinbar Wert darauf gelegt, die Nostalgie der Erzählung in den Bildern widerzuspiegeln, unter anderem durch bewusste Manipulation der Farben.

Viel wichtiger im Rahmen dieser Diplomarbeit ist allerdings die Bestimmung von „Peggy Sue Got Married“ als „Nostalgia Film“ im Sinne Fredric Jamesons. Wie bereits in Kapitel 3.1.4 erklärt, versteht der Theoretiker darunter, dass ein Film den behandelten Zeitraum in der Vergangenheit durch kulturelle Artefakte, beispielsweise Musik oder Mode, imitiert. Vera Dika fasst dies in ihrem Buch „Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia“ folgendermaßen zusammen:

---

[284] Cowie (1998), S. 203.
[285] Bergan (1998), S. 107.

> For Jameson, however, nostalgia in postmodern film is not so much a re-presentation of a particular historical period as it is a re-creation of its *cultural artifacts*. The past is metonymically reexperienced, not only through the represented clothing styles and music, but also through the stylistic elements from films of the 1930s to the 1950s.[286]

Musterbeispiel für ein solches Werk ist laut Jameson „American Graffiti“ (1973), der Jugendliche im Jahr 1962 porträtiert. Dika erläutert: *„Not only does* American Graffiti *return to the styles and songs of a trouble-free pre-1960s era, one before the political disruptions of the 1960s proper, but it also embodies an apparently noncritical, pleasurable style of filmmaking.“*[287] Jugendliche Unschuld und Popkultur stehen im Zentrum dieser Nostalgiefilme. Wie macht sich das nun in „Peggy Sue Got Married“ bemerkbar? Cowie zieht einen Vergleich mit „American Graffiti“:

> *American Graffiti* revived the pleasures of youth in 1962. *Peggy Sue* returns its heroine to 1960. It has the same Californian small-town atmosphere (Santa Rosa as opposed to Modesto), but its basis in the music of the period is less pronounced (Lucas included no fewer than forty-one rock numbers in his film). Granted, Buddy Holly's hit single gives the film its name, and relives behind the credits. But Coppola gives us far more subtle pointers to the tastes of 1960. „Stranger in Paradise“ plays in the background while Peggy Sue stays with her parents, and her boyfriend Charlie persuades a customer in his father's music shop to try some Shostakovich – a composer who was just then coming into vogue in the West, as fine recordings emerged from the studios.[288]

Wie wird das Jahr 1960 nun in Coppolas Film dargestellt bzw. woran erkennt der Rezipient auf den ersten Blick, um welche Periode der Geschichte es sich handelt? Wo und in welcher Zeit sie sich befindet, kann Peggy Sue sehr schnell feststellen anhand eines großen Plakats, das verkündet: *„Support the Buchanan High School Blood Drive Spring 1960“*[289]. Das volle Ausmaß wird aber erst deutlich, als sie die Schule verlässt und man die Autos auf der Straße erblickt. Was man heute als Oldtimer bezeichnen würde, bevölkert die Straßen in Hülle und Fülle und in bestem Zustand. Als Peggy Sues Freundinnen das Radio anschalten, erklingt der Song „Tequila“ von The Champs aus dem Jahr 1958. Im Elternhaus spricht die ganze Einrichtung von der Zeit, etwa der Plattenspieler in Peggy Sues

[286] Dika (2003), S. 10.
[287] Ebda. S. 89.
[288] Cowie (1998), S. 201.
[289] Peggy Sue Got Married (1986), 17'41''.

Kinderzimmer oder der aus Sicht der 1980er altmodische Fernseher. Innerhalb von wenigen Minuten wird der Rezipient geradezu überschwemmt mit kulturellen Zitaten.

Offensichtlich dem Jahr 1960 entsprechen natürlich auch die Frisuren und die Kleidung der Figuren. Auffallend ist etwa der Haarschnitt von Charlie, der seinem Idol Fabian, einem amerikanischen Popsänger der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre, nachempfunden ist. Die Kleider, Blusen und Pullover wirken aus heutiger Sicht bieder und farblos. Auch in der Sprache blitzt 1960 durch. Ein Beispiel hierfür wäre der Spruch „Why, I oughta...", den Charlie und seine Freunde des Öfteren von sich geben. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine Anspielung auf Westernfilme. Derartige Verweise sind überaus zahlreich, was es unmöglich macht, sie an dieser Stelle vollständig aufzulisten.

Viele der Anspielungen und Zitate sind für ein heutiges jugendliches Publikum unverständlich und werden deshalb vermutlich schlichtweg ignoriert. Für Zuschauer aber, die jene Zeit selbst miterlebt haben, wecken sie Erinnerungen. Filme wie „Peggy Sue Got Married" sind insofern wohl vor allem an diejenige Generation adressiert, die um 1960 jugendlich war. So heißt es auch bei Dika: *„The film thus addresses the adults in the audience more than it does their children."*[290] Für Teenager heute wirken die 18-Jährigen im Film überaus spießig und können deswegen vermutlich nicht als Identifikationsfiguren dienen.

6.3. Postmoderne Welten: das Bild der Fünfziger

Die fünfziger Jahre wurden in der amerikanischen Gesellschaft der 1980er oft als Inbegriff einer heilen Welt angesehen. Dass gewisse Parallelen und eine spezielle Verbundenheit zwischen der Eisenhower-Ära und dem Reagan-Amerika bestehen, wurde bereits in Kapitel 2.4 dargelegt. Dies erklärt zumindest ansatzweise, warum „Peggy Sue Got Married" eine Zeitreise ins Jahr 1960[291] schildert und „Back to the Future" ins Jahr 1955 zurückblickt. Die Fünfziger sind für den Eskapismus der Achtziger eine favorisierte Destination. William Palmer erkennt diesbezüglich zwei Eigenschaften, die die 1980er ausmachen: *„a longing for the simplicity of the past*

[290] Dika (2003), S. 145.

[291] Das Jahr 1960 wird in diesem Kontext zu den Fünfzigern gerechnet, da noch keine Anzeichen von den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der sechziger Jahre bestehen, sondern vielmehr das Lebensgefühl des vorhergehenden Jahrzehnts nachwirkt.

(especially the fifties) and a fear for a future that is consistently being mortgaged by the cavalier deficit spending of the arms-happy Reagan government"[292]. Wirtschaftliche Gründe sind also scheinbar mitverantwortlich für diese Einstellung.
King und Krzywinska erörtern in ihrem Buch „Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace", dass das Genre Science Fiction den großen Vorteil besitzt, an andere Orte und in andere Zeiten zu reisen und dadurch Erkenntnisse über unsere eigene Realität darzulegen: *„A shift into another galaxy or the past is a way to gain a different perspective on the concerns of our own place and time, as is a change of scale to microscopic or giant proportions."*[293] „Back to the Future" zeigt ihnen zufolge die Konstruktion einer idealisierten Version der Gesellschaft. Da ist es kein Zufall, dass das Drehbuch Marty McFly in die Fünfziger schickt. King und Krzywinska schreiben, Zemeckis' Film *„nostalgically construct[s] the 1950s as more benign than the liberal or decadent 1980s, in which the local picture house has become a porn cinema"*[294]. Gerade „Back to the Future" ist sehr deutlich in der Darstellung der ökonomischen und gesellschaftlichen Verschlechterung von 1955 bis 1985.
Coppola und die Drehbuchautoren Jerry Leichtling und Arlene Sarner betonen die Umbrüche zwischen 1960 und 1985 nicht so stark. Tatsächlich spielt nur ein sehr geringer Teil des Films in den Achtzigern. Das Jahrzehnt wird fast ausschließlich indirekt porträtiert, nämlich durch die Sicht auf die Fünfziger. Zwar gibt es keinen offiziellen Kommentar, doch *„Kathleen Turner had to work her (and the moviegoing audiences') awareness of history into her performance with very subtle nuances, closing what otherwise might have been a credibility gap"*[295]. Peter Cowie resümiert die Vermengung von Eisenhower-Ära und Reagan-Amerika:

> Back in high school, Peggy Sue startles her classmates by belting out the national anthem with a fervour that seems to satirise the Reagan era. The film is indeed politically alert. Peggy Sue's mother admits to being a closed Democrat. Her father, on the other hand, behaves like a relic of the Eisenhower period, with his bow tie, his perennial pipe-smoking, and the grotesque moose-head mounted on the wall of his parlour. The high school youths sound as conservative as their counterparts of the late 1980s.[296]

[292] Palmer (1993), S. 185.
[293] King, Geoff und Krzywinska, Tanya: Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace. (Short Cuts. Introductions to Film Studies.) London: Wallflower, 2000. S. 22.
[294] Ebda. S. 26.
[295] Schumacher (1999), S. 379.
[296] Cowie (1998), S. 203.

6.4. Postmoderne Geschichte: „Metahistory“ und die Möglichkeit der Veränderung

Damit die Zukunft existieren und andauern kann, muss die Vergangenheit verstanden und eventuell revidiert werden – dies ist laut William Palmer die Prämisse vieler Zeitreisefilme der 1980er, namentlich „The Terminator“, „Star Trek IV“, „Back to the Future“ und „Peggy Sue Got Married“.[297] Er vergleicht diese sodann mit Hayden Whites Konzept *„of a 'metahistory' that can go back and by means of critical reinterpretation change the meaning of history“*[298].

White, ein amerikanischer Historiker und Literaturwissenschaftler, betont, dass Geschichte immer eine Interpretation des Geschichtsschreibers enthält. Geschichtsschreibung ist insofern narrativ, obgleich sie behauptet, dies nicht zu sein. In seinem Buch „Metahistory. The historical Imagination in nineteenth-Century Europe“ (1973) erklärt er seine „Poetik der Geschichte“, derzufolge die Darstellung geschichtlicher Zusammenhänge poetologischen Kategorien unterliegt. Bei Geschichtsschreibung handelt es sich um eine Transformation einer Chronik in eine Fabel:

> Zunächst werden die Elemente des historischen Feldes durch die Anordnung der zu erörternden Ereignisse in der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu einer Chronik organisiert; dann wird die Chronik durch eine weitere Aufbereitung der Ereignisse zu Bestandteilen eines „Schauspiels“ oder Geschehniszusammenhangs, in dem man klar einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß glaubt unterscheiden zu können, in eine Fabel umgewandelt.[299]

Einer Fabel wird laut White immer auch eine Bedeutung verliehen: Um welche Art von Geschichte handelt es sich? Hier kommt es zur Vermischung von Geschichtswissenschaft und Literaturtheorie. White unterscheidet vier Möglichkeiten der narrativen Modellierung: Romanze, Tragödie, Komödie und Satire. Bei der Romanze handelt es sich um ein *„Drama der Selbstfindung“*, *„ein Drama vom Triumph des Guten über das Böse“*[300] im Sinne der Grals-Legende oder der Auferstehung Christi. Hierin wandelt sich die Gesellschaft stets zum Besseren. Die Tragödie zeigt das schlussendliche und unveränderliche Scheitern

[297] Vgl. Palmer (1993), S. 13.
[298] Ebda.
[299] White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994. S. 19.
[300] Ebda. S. 22.

des Protagonisten, während die Komödie zwar ein partielles Scheitern beschreibt, aber am Schluss von Versöhnung spricht. *„Solche Versöhnungen artikulieren sich in den festlichen Anlässen, die dem Komödienautor traditionellerweise dazu dienen, seine dramaturgischen Berichte von Wechsel und Veränderung ausklingen zu lassen.“*[301] Satiren bilden den Gegensatz zu Romanzen und beharren auf der „endgültigen Unzulänglichkeit *der Weltdeutungen, die in Romanze, Tragödie und Komödie dramatisch entfaltet werden“*[302]. Auch hier endet der Versuch der Weiterentwicklung im Scheitern.
Hayden White erweitert das Modell noch um formale Schlussfolgerung und ideologische Implikation, was schließlich folgende Tabelle ergibt:

Art der Erzählstruktur	*Art der Argumentation*	*Art der ideologischen Implikation*
romantisch	formativistisch	anarchistisch
tragisch	mechanistisch	radikal
komisch	organizistisch	konservativ
satirisch	kontextualistisch	liberal[303]

Wenn man Whites literaturtheoretisches Geschichtsmodell auf „Peggy Sue Got Married“ anwendet, könnte man zu dem Schluss kommen, dass sich die Geschichtsinterpretation der Protagonistin im Laufe des Films grundlegend ändert: Betrachtet sie die Geschichte ihres Lebens zu Beginn als Tragödie, legt sie es statt dessen am Schluss als Komödie aus. Die Frage gilt immer dem Schluss. Denn als Peggy Sue auf ihr Klassentreffen geht, sieht sie ihre Ehe als gescheitert an. Nachdem sie aus ihrer Zeitreise erwacht, versöhnt sie sich mit Charlie. *„[She] eventually returns to the present, primed and ready to accept to contrite Charlie's commitment to a new relationship with her.“*[304] Das Klassentreffen stellt ergo den festlichen Anlass dar, den White einer Komödie zuordnet. Geschichte ist nicht objektiv, sondern hängt vom jeweiligen Standpunkt ab. Sie kann insofern auch jederzeit revidiert oder vielmehr neu interpretiert werden. Zu Beginn meint Peggy Sue, sie würde gerne die Vergangenheit verändern; zum Schluss sieht sie ein, dass sie lediglich die Art der Narration korrigieren muss. Sie hat gelernt, die Geschichte zu akzeptieren.

[301] White (1994), S. 23.
[302] Ebda. S. 24.
[303] Ebda. S. 48.
[304] Cowie (1998), S. 201.

6.5. Pastiche-Figur: der Nerd

Die Figur des Richard Norvik wird in der Sekundärliteratur beschrieben als *„geeky science enthusiast“*[305], *„class brain“*[306] oder *„nerdy science whiz headed for great success as an adult“*[307]. Peter Cowie zufolge repräsentiert er *„the brilliant scientific minds that would land an American on the moon and keep IBM as number one electroncis company“*[308]. Diese Worte zeichnen bereits ein klares Bild von Richard als Außenseiter in der Schule, als so genannter Streber und naturwissenschaftlicher Nerd. Zu diesem Klischee bestimmt, wird er auch bewusst dementsprechend im Film dargestellt. Das erste Mal im Jahr 1960 tritt er in der Mittagspause auf: Eigenbrötlerisch am Tisch sitzend liest er und macht sich dazu Notizen. Er trägt eine Brille und ein merkwürdig anmutendes braunes Hemd, das ihm etwas zu groß ist. Seine Schulmaterialien transportiert er – nicht seinem Alter entsprechend – in einem Aktenkoffer. Bei späteren Auftritten sieht man ihn wiederholt mit einer Art Flugmodell sowie stets mit Notizbuch ausgerüstet. Peggy Sue erzählt ihm von zukünftigen Erfindungen, die ihm ein Vermögen einbringen könnten.

Auf dem Klassentreffen ist Richards Erscheinung eine gänzlich andere: Lässig elegant im grauen Anzug spricht er Peggy Sue selbstbewusst an. Die große Brille ist verschwunden, dafür trägt er einen gepflegten Schnauzbart als Zeichen seiner Reifung. Michael Schumacher weist darauf hin, dass sich die meisten seit der Schule kaum verändert haben: *„they're just older versions of their teenage selves“*[309]. Mit einer Ausnahme: Richard Norvik, *„once the butt of countless high school pranks but now very wealthy and respected, who is presently self-confident enough to be forgiving of his youthful tormentors.“*[310] Sehr versöhnlich bei seiner Rückkehr hat Richard keine Absichten, sich an all jenen zu rächen, die ihn in der Schulzeit geärgert haben. Vielleicht ist der Erfolg und offensichtliche Triumph ausreichende Genugtuung. Peggy Sue gratuliert ihm herzlich: *„You showed them all.“*[311]

Schließlich werden Richard und Peggy Sue zu König und Königin des Klassentreffens gekürt als *„two people who best represent the spirit of Buchanan*

[305] Morris (2000), S. 122.
[306] Schumacher (1999), S. 379.
[307] Ebda. S. 377.
[308] Cowie (1998), S. 204.
[309] Schumacher (1999), S. 379.
[310] Ebda.
[311] Peggy Sue Got Married (1986), 11'03"-04".

High's Class of '60"[312]. Auf dem Abschlussball der High School waren Peggy Sue und Charlie das gewählte Königspaar. Schumacher nennt die Auszeichnung daher eine *„homage to present and past"*[313]. Richard wird nicht zu Unrecht zum König des Klassentreffens gekrönt: Er ist reich und erfolgreich, aber nicht arrogant; überdurchschnittlich intelligent, aber bescheiden geblieben; und selbst optisch hat er einiges aus sich gemacht.

Im Rahmen des Genres Klassentreffen-Film repräsentiert Richard Norvik einen wiederkehrenden Typ, nämlich den des Streber-Außenseiters, der in der Schule von allen gehänselt wird, aber Jahre später zum Klassentreffen als erfolgreichster von allen zurückkehrt. Sein optisches Erscheinungsbild – sowohl in der Vergangenheitsebene als auch in der Gegenwart von „Peggy Sue Got Married" – ist, wie beschrieben, darauf abgestimmt. Diese Figur gibt es in so gut wie allen Filmen, die von Klassentreffen erzählen: In der Komödie „Romy and Michele's High School Reunion" (1997) ist es beispielsweise Sandy Frink, der es vom Sieger des schulischen Wissenschaftswettbewerbs zum wohlhabenden Erfinder einer Gummimischung für Turnschuhe bringt und mit einem Helikopter alle beim Klassentreffen beeindruckt. In Klassentreffen-Horrorfilmen wird die Figur des Außenseiters auch dazu benutzt, als Racheengel seine ehemaligen Mitschüler heimzusuchen, etwa in „Slaughter High" (1986).

Wie Max de Bruijn in „Wie werde ich Bill Gates? Aufzucht und Lebensweise des gemeinen *Nerd*" schreibt, hat *„der Nerd seine Entwicklung zum gesellschaftlichen Phänomen größtenteils den Medien Film und Fernsehen zu verdanken"*[314]. In den Achtzigern popularisierten Filme wie „Revenge of the Nerds" (1984) oder „Weird Science" (1985) den Nerd als interessantes und liebenswertes Genie. Dass der Nerd sogar das Potential zum Hauptdarsteller im Film hat, *„spiegelt das allgemeine Erstaunen, ja den regelrechten Schock über den gigantischen Erfolg der Computerindustrie wider"*[315]. Auf einmal waren es nicht mehr die Helden, die die Welt veränderten, sondern unspektakulär wirkende junge Männer: *„[b]lutjung, bleich und schüchtern"*[316]. „Peggy Sue Got Married" griff insofern auf einen bereits etablierten Figurentypus zurück und spiegelte ihn in die Welt der fünfziger Jahre.

---

[312] Peggy Sue Got Married (1986), 13'03''-09''.
[313] Schumacher (1999), S. 379.
[314] Bruijn, Max de: Wie werde ich Bill Gates? Aufzucht und Lebensweise des gemeinen Nerds. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000. S. 57.
[315] Ebda.
[316] Ebda.

Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass Richard Norvik in „Peggy Sue Got Married“ nicht als Figur mit individuellen Charakterzügen angesehen werden kann. Vielmehr handelt es sich hier um einen bestimmten Typ, ein Klischee, ein Pastiche. Der Typ des Nerd hatte sich bereits in Film und Fernsehen etabliert. Als Pastiche kann Richard insofern bezeichnet werden, da er seine Wurzeln in der Tradition des Klassentreffen-Films hat. Klischee verweist hingegen darauf, dass er eine übertriebene Version eines realen Tatsachenbestands darstellt.

6.6. Intertextualität und Intermedialität

Verweise und Zitate sind zahlreich in „Peggy Sue Got Married“, zumeist dienen sie, wie bereits in Kapitel 6.2 und 6.3 erwähnt, dem Rekonstruieren einer Realität der 1950er Jahre. Zeitreisefiktion wird nicht explizit genannt; die Möglichkeit von Zeitreisen wird aber thematisiert in einem Gespräch zwischen Peggy Sue und Richard, in dem er auf Newton eingeht und sodann seine eigene These präsentiert: *„he compares time to a* burrito*, a Mexican pancake that folds over, with its edges almost touching“*[317]. Um ihm zu beweisen, dass sie tatsächlich aus der Zukunft kommt, nennt Peggy Sue ausgewählte Neuerungen, die sich zwischen 1960 und 1985 zugetragen haben: *„There's gonna be test-tube babies and heart transplants. An American named Neil Armstrong is going to be the first man to walk on the moon July 20th, 1969.“*[318]

Offensichtlichstes Zitat ist der Titel „Peggy Sue Got Married“, der einem Song von Buddy Holly aus dem Jahr 1959 entliehen wurde. Bei dem Lied handelt es sich um ein Sequel zu Hollys Hit „Peggy Sue“ von 1957, welcher von der Live-Band auf dem Klassentreffen gespielt wird, als Peggy Sue zur Königin ernannt wird. Der Titelsong wird sogar noch einmal im Film zitiert und wirkt als Brücke zwischen 1960 und 1985. Als Richard sie drängt, ihr Schicksal zu ändern und ihn zu heiraten, wehrt sie ab mit den Worten: *„Peggy Sue got married. Case closed.“*[319] In dem Moment wird ihr zu viel, dass drei Männer um sie werben und es anscheinend nicht für sie möglich ist, auf eigenen Beinen zu stehen und sich nicht gleich lebenslang an jemanden zu binden.

Auch andere zeitgenössische Musiker werden im Film genannt, darunter The

[317] Cowie (1998), S. 202.
[318] Peggy Sue Got Married (1986), 41'12"-25".
[319] Ebda. 80'33"-36".

Champs, Fabian, Dion and the Belmonts und The Monotones. The Beatles, im Jahr 1960 soeben erst gegründet und noch nicht bekannt, werden zwei Mal erwähnt: einmal durch ein wörtliches Zitat Peggy Sues (*„I'm an adult. I wanna have fun. I'm goin' to Liverpool to discover the Beatles!"*[320]) und ein weiteres Mal, als sie Charlie einen angeblich selbstgeschriebenen Song überreicht, der ihm einen Hit bescheren soll. Dieses Lied entpuppt sich als „She loves you" (1963). Des weiteren wird erwähnt, dass Charlie früher einen Hund namens Elvis hatte, dem ein Ajax nachfolgt.

Wenn Charlie für die Musik der Fünfziger steht und Richard für die Technik, dann wird die literarische Debatte jener Zeit repräsentiert durch Michael Fitzsimmons, *„the class beatnik and putative writer who rejects Hemingway in favor of Kerouac, and who affects an attitude that suggests that somewhere, at some later date, he might be overwhelmed by great sadness"*[321]. Im Literaturunterricht provoziert er eine heftige Diskussion mit dem Lehrer über den seiner Meinung nach überschätzten Hemingway. Sein Idol ist Jack Kerouac, der mit seinem Werk „On the Road" 1957 für große Aufregung sorgte. Bei der gemeinsamen Liebesnacht mit Peggy Sue zitiert er Gedichte des Iren William Butler Yeats, unter anderem „When you are old", welches später seinen Buchtitel „The Pilgrim Soul" inspirieren soll: *„How many loved your moments of glad grace / And loved your beauty with love false or true / But one man loved the pilgrim soul in you / And loved the sorrows of your changing face."*[322] Wenn Michael Bemerkungen über Charlie macht, spricht er in Zitaten und Zuweisungen. Einmal nennt er ihn „Mister Blue Impala"[323] wegen seines Autos, ein anderes Mal „Treble without a Cause"[324] nach dem Film „Rebel without a Cause" (1955).

6.7. Die weibliche Zeitreisende

Die Science Fiction galt lange Zeit gemeinhin als männerdominiertes Genre. So verwundert es auch nicht, dass im Subgenre der Zeitreisefiktion nicht nur die ersten Autoren, sondern auch die ersten Zeitreisenden Männer waren: in „A Christmas Carol", „A Connecticut Yankee At King Arthur's Court" und „The Time

[320] Peggy Sue Got Married (1986), 26'06''-11''.
[321] Schumacher (1999), S. 380.
[322] Peggy Sue Got Married (1986), 61'53''-62'06''.
[323] Ebda. 60'11''.
[324] Ebda. 74'57''.

Machine“. Gleiches gilt sodann auch für die ersten Zeitreisefilme. Nicht nur sind Männer die handlungstragenden Figuren, sondern es gibt oft nicht einmal bedeutende weibliche Nebenfiguren. Frauen sind meist bloße Anhängsel, zB in „The Final Countdown“ (Laurel Scott als politische Assistentin des Senators Chapman) oder „Timestalkers“ (Georgia Crawford als Tochter des Erfinders Dr. Matthew Crawford).

In „Back to the Future“ ist Martys Freundin Jennifer derart unauffällig, dass nicht einmal auffällt, dass sie in der Trilogie von verschiedenen Schauspielerinnen dargestellt wird. Im zweiten Teil wird sie zwar in die Zukunft mitgenommen, doch dort versetzt Doc Brown sie sogleich in einen künstlichen Tiefschlaf. Einzig Clara, Docs Angebetete in „Back to the Future III“, stellt sich als Abenteurerin und Jules Verne-Liebhaberin heraus und hat somit verdient, mit dem Wissenschaftler durch die Zeiten zu reisen.

Die Dominanz der männlichen Zeitreisenden erklärt sich wohl hauptsächlich durch die Tatsache, dass sowohl die Autoren der Geschichten als auch die Rezipienten vorwiegend Männer sind und insofern männliche Protagonisten als Identifikationsfiguren verlangen. Frauen eroberten die Science Fiction erst in den Siebzigern: *„Das Auftauchen von Frauen in dem bisher von Männern beherrschten Genre war das bemerkenswerteste Phänomen der Science Fiction der 70er Jahre. Vor allem Ursula K. LeGuin [...] wurde zu einem Superstar jener Zeit.“*[325] Frauenfiguren gab es in der männlichen Science Fiction im Prinzip lediglich als idealisierte Superheldinnen à la Wonderwoman (erster Auftritt 1941). In diese Kategorie fällt auch eine der ersten bedeutenden Frauenfiguren im Science Fiction-Film, nämlich Barbarella im gleichnamigen Werk von 1968. Einen etwas anderen Typ finden wir aber bereits zehn Jahre später: Sigourney Weaver alias Lt. Ripley in „Alien“ (1979). Sie wird *„durch schleimige außerirdische Monster bedroht, doch jedes Mal entgeht sie dem Alptraum aus Angst und Schrecken, ohne dass sie das wissenschaftliche Genie eines Stephen Hawking besäße. Frauen haben eben andere Qualitäten“*, schreibt Robert Hector in „Frauen und Science Fiction – Frauen und Science“.

Mit dem Aufbrechen der Genregrenzen spätestens in den 1980er Jahren entstehen vermehrt Mischungen aus original männlichen und original weiblichen

[325] Hector, Robert: Frauen und Science Fiction – Frauen und Science. In: Rzeszotnik, Jacek (Hrsg.): Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur. (Sekundärliterarische Reihe, Band 45.) Passau: Erster Deutscher Fantasy Club e.V., 2002. S. 9.

Stoffen. Science Fiction- und Zeitreisefilme werden etwa mit romantischen Elementen angereichert und somit schließlich auch für ein weibliches Publikum interessant. „Peggy Sue Got Married“ spricht deshalb vor allem Frauen an, wie Jenny Randles schreibt: *„[the film] is well thought of, particularly by women, as it is unashamedly romantic in tone“*[326]. Damit stellt er eine Neuerung dar und entspricht nicht unbedingt den Vorstellungen eines typischen Zeitreisefilms: *„Who would expect a time-travel movie to tell us so much about marriage, compromise, and coming to terms with the past?“*[327], staunte David Ansen im Magazin „Newsweek“.
Mittlerweile hat sich die Kombination von Romantik und Zeitreise durchgesetzt, ergo ist auch die Zahl der weiblichen Zeitreisenden angestiegen. „13 Going on 30“ (2004) ist beispielsweise eine umgekehrte Version von „Peggy Sue Got Married“: Statt eine erwachsene Frau in ihre Kindheit zurückzuschicken, steckt hier ein 13-jähriges Mädchen im Körper einer 30-Jährigen. In „Kate & Leopold“ (2001) folgt Kate McKay ihrem Geliebten Leopold in die 1870er Jahre. „The Time Traveler's Wife“ (2009) erzählt zwar vorwiegend die Geschichte des unabsichtlich zeitreisenden Henry, doch später erbt seine Tochter Alba diese Fähigkeit von ihm.
Tim Morris stellt in seinem Buch „You're Only Young Twice“ Besonderheiten an der Figur Peggy Sue fest. Seinen Beobachtungen zufolge wurden zwischen 1986 und 1996 in den USA sechs Filme produziert, die von einer Rückkehr in die Kindheit erzählen: „Peggy Sue Got Married“, „Big“ (1988), „Vice Versa“ (1988), „Hook“ (1992), „Jumanji“ (1995) und „Jack“ (1996). Coppolas Werk ist das einzige darunter, in dem eine Frau die Hauptrolle spielt. Die sechs Filme stehen für eine Idolisierung von Jugend und zeigen zumeist überaus kindliches Verhalten seitens der männlichen Protagonisten. *„In* Peggy Sue Got Married*, on the other hand, we see a grown woman acting older than she is, an eighteen year old with the mannerisms and habits of someone who is forty-three.“*[328] Generell wirken im Film laut Morris die Frauen älter und reifer als die Männer. Während Charlie und seine Freunde eher unrealistischen Träumen nachhängen, planen Carol und Maddy die Zukunft ganz bodenständig: *„homes and cars, barbecues every weekend“*[329].
Der Film spricht aber keineswegs von Emanzipation oder der Macht der Frauen; vielmehr zeigt er auf, wie unterschiedlich Mädchen und Jungen von klein auf

[326] Randles (1994), S. 21.
[327] David Ansen, zitiert nach: Schumacher (1999), S. 392.
[328] Morris (2000), S. 122.
[329] Ebda. S. 123.

erzogen werden: *„Back in 1960, Peggy Sue seems to learn that women have no childhood. They cannot become young again because they never were young, emotionally or spiritually.“*[330] Dies erklärt auch, warum Peggy Sues wahres Alter gar nicht besonders auffällt. Im Rahmen von Morris' Untersuchung unterscheidet sie das ganz elementar von den anderen Filmfiguren:

> In the male films, the experience of a man becoming a boy is seen as spiritually rejuvenating. Peggy Sue is not made younger by stepping backwards, though. If anything, she is reantiquated. [...] She ends the film looking older, more hopeless, and more immured in her failed marriage than ever.

Trotzdem gibt sie Charlie zum Schluss Aussicht auf eine Versöhnung. Sie findet sich mit ihrer Gegenwart ab im Wissen, nichts ändern zu wollen, da alles auch sein Gutes hat. Peter Cowie bemerkt, dass der zentrale Kontrast des Films derjenige zwischen *„the expectation of youth against the experience of age“*[331] ist. Schließen sich hoffnungsvolle Erwartung und erwachsene Erfahrung aus? Erfahrung hat zumindest in „Peggy Sue Got Married“ immer einen Beigeschmack von Bitterkeit. *„Her sojourn in a magical place seems to have taught her that there's no place like home, even if home features a burnt-out, weak-willed, lying, forty-three-year-old electronics salesman as its principal attraction.“*[332]

[330] Morris (2000), S. 123.
[331] Cowie (1998), S. 204.
[332] Morris (2000), S. 123.

7. Kategorie 2: „Back to the Future I-III“ (1985, 1989, 1990)

Als Zweites soll die „Back to the Future“-Trilogie von Regisseur Robert Zemeckis analysiert werden. In der Sekundärliteratur wird oft ausschließlich der erste Teil untersucht. Im gegebenen Kontext erscheint es jedoch angebracht, alle drei Filme einzubeziehen. Zuerst sollen sie inhaltlich knapp wiedergegeben werden, obgleich die Trilogie aufgrund ihrer Komplexität schwierig nachzuerzählen ist.

Im ersten Teil wird Marty McFly, ein typischer Teenager der achtziger Jahre, Zeuge eines wissenschaftlichen Experiments seines onkelhaften Freundes Dr. Emmett Brown. Dieser hat nämlich eine tatsächliche Zeitmaschine in Form eines DeLorean erfunden, für deren Antrieb er sich Plutonium von libyschen Terroristen angeeignet hat. Als diese auftauchen und Doc erschießen, flüchtet Marty mit der Zeitmaschine versehentlich ins Jahr 1955. Dort verhindert er, dass seine Eltern sich kennenlernen und ineinander verlieben und steht dadurch vor der Auslöschung seiner Existenz. Während er mit dem Doc von 1955 daran arbeitet, mithilfe eines Blitzschlags „zurück in die Zukunft“ bzw. in die Gegenwart von 1985 zu gelangen, muss er außerdem seine Eltern miteinander verkuppeln. Erschwert wird letzteres Vorhaben dadurch, dass Martys Vater George ein schüchterner Außenseiter ist und seine Mutter Lorraine gerade dabei ist, sich in Marty zu verlieben. Bei einem Schulball geht der Plan aber auf, George und Lorraine werden ein Paar, und der Blitzschlag befördert Marty zurück nach 1985. Sogar Docs Tod kann verhindert werden. In seinem Elternhaus angekommen, findet Marty seine Familie in deutlich verbesserten Verhältnissen vor.

Der zweite Teil schließt direkt an den ersten an. Doc reist mit Marty und dessen Freundin Jennifer Parker ins Jahr 2015, um deren gemeinsamen Sohn daran zu hindern, eine Straftat zu begehen und infolgedessen dem gesamten Familienschicksal eine negative Wendung zu geben. Bösewicht Biff Tannen leiht sich währenddessen die Zeitmaschine ungesehen aus und übergibt seinem Ich von 1955 einen Almanach mit Sportergebnissen von 1950 bis 2000, der ihn zu einem reichen Mann machen wird. Marty, Doc und Jennifer kehren unbekümmert in das Jahr 1985 zurück, finden jedoch eine heruntergekommene Parallelwelt vor, in der Biff der mächtigste Mann der Stadt ist. Um diese geschichtliche Wendung zu verhindern, reisen Marty und Doc zurück nach 1955, wo sie einerseits Biff den

Sportalmanach entwenden und sich andererseits davor hüten müssen, ihren zweiten Ichs zu begegnen. Nach getaner Arbeit wird Doc mit der Zeitmaschine aus Versehen vom Blitz getroffen und ins Jahr 1885 zurückbefördert.

Im dritten Teil reist Marty mit der Hilfe des 1955-Docs nach 1885, um seinen 1985-Doc in die Gegenwart zurückzuholen. Dieser hat sich als Schmied niedergelassen und lebt fortan seinen Kindheitstraum vom Wilden Westen. Doch, wie Marty weiß, soll er kurz darauf aufgrund einer ungerechtfertigten Schuldigkeit von „Mad Dog" Tannen, einem Vorfahren Biffs, erschossen werden. Ein Fluchtplan wird erstellt, und zumindest Marty gelingt die Rückkehr ins Jahr 1985. Doc bleibt mit seiner neu gefundenen Liebe Clara zurück. In 1985 angekommen, wird der DeLorean zerstört, wenig später erscheint Doc jedoch mit einer futuristischen Zeitmaschinen-Lokomotive und präsentiert Marty stolz seine nun angetraute Clara und ihre beiden Söhne Jules und Verne.

„Back to the Future" war im Jahr 1985 der erfolgreichste Film weltweit mit einem Umsatz von 381 Millionen US-Dollar (im Vergleich dazu schaffte der ebenfalls populäre „The Terminator" im Jahr zuvor lediglich 78 Millionen US-Dollar und den neunten Rang auf der Bestenliste).[333] Im Gegensatz zu „Peggy Sue Got Married", der vorrangig ein erwachsenes weibliches Publikum ansprach, konnte „Back to the Future" sämtliche Altersgruppen, vor allem auch die kapitalstarken Jugendlichen, erreichen: *„The teen hero attracts the young, and the theme of reconciliation between past and present, child and adults, attracts their parents as well"*[334], schreibt Andrew Gordon.

Es handelt sich somit wahrscheinlich um den erfolgreichsten Zeitreisefilm überhaupt. Zweifellos hat vor allem dieses Werk den regelrechten Boom an Zeitreisefilmen bedingt, der bis heute andauert. Dabei war der Erfolg keineswegs vorherzusehen. Zeitreise im Film galt Mitte der Achtziger nicht mehr als originell, die Möglichkeiten schienen ausgeschöpft. *„One top executive told Zemeckis, 'Time travel movies are* not *moneymakers and they never work.'"*[335] Diese Argumente konnte der Regisseur nachdrücklich widerlegen, wodurch er den Weg für viele weitere Zeitreisefilme ebnete.

Die Idee zu „Back to the Future" kam Zemeckis und Drehbuchautor Bob Gale mit

[333] Vgl. Movie Jones. http://www.moviejones.de/charts/boxoffice-1985-weltweit-seite-1.html (Zugriff: 07.12.2010)

[334] Gordon, Andrew: „Back to the Future": Oedipus as Time Traveller. In: Science Fiction Studies. H. 3, Jg. 14 (November 1987), S. 372.

[335] Stucky (Zugriff: 20.02.2010)

der Frage, wie es wohl gewesen wäre, mit den eigenen Eltern zur Schule zu gehen. Gale erfuhr durch das Jahrbuch seines Vaters, dass dieser stellvertretender Jahrgangssprecher im Abschlussjahr der High School gewesen war, und fragte sich daraufhin: *„'Geeze, could I have been friendly with the type of guy who ran for class office?' Probably not, he thought, but what if he could have tested the idea?“*[336] Als Zeitreisegeschichte steht „Back to the Future“ in der Nachfolge von Wells' „The Time Machine“, denn auch hier erfindet ein Wissenschaftler eine Zeitmaschine aus Neugier und Forscherdrang – in diesem Fall in Form eines DeLorean, *„that defunct 'futurist' car which itself signifies the instantaneous transformation of the 'new' into the 'classic,' the future into the past“*[337]. Zemeckis bestätigt die Vorbildwirkung von Wells anhand folgender Aussage:

> I've always felt that the best two time machine stories were *The Time Machine* and Charles Dickens' *A Christmas Carol. Back to the Future* fulfills the same type of time travel rules as *The Time Machine*, where you can travel through time but not through space. A lot of time travel stories violate that concept ... we believed in the H. G. Wells time machine idea of time travel.[338]

Die Vergleiche mit anderen Werken sind zahlreich in der Literatur: Zemeckis selbst soll „Back to the Future“ als Mischung aus Frank Capras „It's a Wonderful Life“ (1946) und „The Twilight Zone“ (1983) bezeichnet haben[339], Jim Hoberman brachte „American Graffiti“ ins Spiel[340], und Produzent Steven Spielberg nannte den Film *„the greatest* Leave It To Beaver[341] *episode ever produced“*[342]. In seinem Text „The Philosophy of Time Travel: *Back to the Future* again, or the Last Temptation of Donnie Darko“ stellt Gregg Rickman folgende Einflusskette auf: „Donnie Darko *(2001) is to* Back to the Future *what* Back to the Future *was to* It's a Wonderful Life *(and* It's a Wonderful Life *was to* A Christmas Carol*) – a variant made years later from a compelling origin source.“*[343]

---

[336] Kagan, Norman: The Cinema of Robert Zemeckis. Lanham u.a.: Taylor Trade Publishing, 2003. S. 67.
[337] Sobchack (1997), S. 248.
[338] Rickman, Gregg (Hrsg.): The Science Fiction Reader. New York: Limelight Editions, 2004. S. 369.
[339] Vgl. Kagan (2003), S. 88.
[340] Vgl. ebda. S. 83.
[341] „Leave It To Beaver“ war eine optimistische amerikanische Sitcom in den 1950er Jahren.
[342] Kagan (2003), S. 83.
[343] Rickman (2004), S. 371.

7.1. Der Zeitreisende muss eingreifen

Während Peggy Sue nicht in den Lauf der Geschichte eingreifen kann, hat bei „Back to the Future“ jede noch so kleine Handlung Auswirkungen auf die Zukunft. Filme dieser Kategorie erzählen von den Versuchen, die Zukunft unverändert zu lassen oder zu verbessern. John Richard Gott spricht von der Viele-Welten-Theorie, die die mögliche physikalische Alternative zum Prinzip der „Selbstkonsistenz“ darstellt und ihren Ursprung in der Quantenmechanik und der Heisenberg'schen Unschärferelation hat:

> Danach enthält das Universum nicht eine einzige Weltgeschichte, sondern viele parallele Geschichten. Nur eine Weltgeschichte zu erleben, das ist, als führe man in einem Zug auf einem Gleis von der Vergangenheit in die Zukunft. Als Reisende in dem Zug sehen wir die Ereignisse vorbeifliegen wie die Bahnhöfe an der Strecke – dort huscht das Römische Reich vorbei, da der Zweite Weltkrieg, und hier landen die Menschen auf dem Mond. Das Universum könnte aber auch wie ein riesiger Rangierbahnhof sein mit vielen solchen Eisenbahngleisen, die einander überschneiden. Neben unserem Gleis liegt eines, auf dem der Zweite Weltkrieg nie stattgefunden hat. Ständig kommt der Zug an Weichen, wo er das eine oder das andere Gleis nehmen kann.[344]

Jedes Mal, wenn eine Entscheidung getroffen wird, zweigt ein solches Gleis ab und bildet einen möglichen geschichtlichen Verlauf. Laut dem Physiker David Deutsch von der Oxford University würde das hinsichtlich des Großmutter- bzw. Großvater-Paradoxons folgendes bedeuten: Es ist durchaus möglich, seine Großmutter als junge Frau umzubringen, ohne selbst ausgelöscht zu werden. In der Folge würde ein Gleis mit einem Zeitreisenden und einer toten Großmutter entstehen. Den bisher bekannten geschichtlichen Verlauf, also den mit einer lebenden Großmutter, die die Mutter zur Welt bringt, welche ihrerseits den Zeitreisenden gebiert, gibt es parallel zur neuen Geschichte ebenfalls noch. *„Denn es ist das Universum (das Gleis), aus dem der Zeitreisende gekommen ist. Der Zeitreisende bewegt sich einfach in ein anderes Universum, wo er an einer veränderten Geschichte teilnehmen wird.“*[345]

Als literarisches Beispiel für dieses Konzept nennt Gott Gregory Benfords „Timescape“. Das Viele-Welten-Modell wird auch in „Back to the Future II“ zitiert, allerdings ohne explizit genannt zu werden. Als Doc Brown und Marty aus dem

[344] Gott (2002), S. 23.
[345] Ebda. S. 24.

Jahr 2015 nach 1985 zurückkehren, finden sie sich in einer veränderten Realität wieder. *„Obviously, the time continuum has been disrupted creating this new temporal event sequence resulting in this alternate reality“*[346], versucht Doc seinem Freund zu erklären und skizziert es anschließend zwecks besserem Verständnis auf einer Tafel. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft liegen auf einer Zeitlinie, doch ein Eingriff zu einem bestimmten Punkt in der Vergangenheit bewirkt eine abzweigende Parallellinie mit der alternativen Gegenwart „1985 A“.[347]
Diesem Modell zufolge wäre es also möglich, in die Geschichte einzugreifen und beispielsweise einen geliebten Menschen vor dem Tod zu bewahren, ein in der Zeitreisefiktion oft verfolgtes Vorhaben. Gott schreibt dazu:

> Für jemanden, der hofft, er könne eine Zeitmaschine erfinden, um in die Vergangenheit zurückzugehen und einen ihm nahe stehenden Menschen zu retten, ist die tröstlichste Mitteilung, die ich habe, dass sich das nach unserem heutigen Wissensstand nur verwirklichen lässt, wenn sich die Viele-Welten-Theorie der Quantenmechanik als richtig erweist. Und wenn sie stimmt, dann gibt es bereits ein Paralleluniversum, in dem dieser Ihnen so nahe stehende Mensch wohlbehalten lebt. Leider sind Sie in dem falschen.[348]

Im Film erweisen sich derartige Rettungsversuche meist als unmöglich. In der neuesten Verfilmung von „The Time Machine“ (2002) erfindet Protagonist Alexander Hartdegen die Zeitmaschine, um die Ermordung seiner Verlobten zu verhindern; doch jeder Versuch führt lediglich dazu, dass Emma auf andere Weise stirbt. Er kann ihren Tod nicht verhindern. Auch der Zeitreisende in „The Time Traveler's Wife“ ist machtlos gegen das Schicksal und kann beispielsweise nicht ungeschehen machen, dass seine Mutter bei einem Autounfall ums Leben kommt.
In Filmen wie „Back to the Future“ und „The Terminator“ sehen King und Krzywinska den Menschheitswunsch ausgedrückt, Kontrolle über das eigene Schicksal zu erlangen: *„a typically Hollywood celebration of the ideology of individual freedom“*[349]. Auch in „The Terminator“ ist die Zukunft nicht in Stein gemeißelt: Auf das Jahr 2029, aus dem er kommt, bezieht sich Kyle Reese als *„[o]ne possible future ... from your point of view“*[350]. Die Maschinenarmee aus

[346] Back to the Future Part II. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1989. Fassung: Kauf-DVD-Box, Disc 2. Universal Studios, 2002. 49'24"-31".
[347] Vgl. ebda. 49'39"-50'05".
[348] Gott (2002), S. 25.
[349] King und Krzywinska (2000), S. 27.
[350] The Terminator. Regie: James Cameron. Drehbuch: James Cameron u. a. USA/UK: Hemdale Film u. a., 1984. Fassung: Kauf-DVD-Box „Terminator Quadrology“. Sony Pictures Home

diesem möglichen 2029 schickt einen so genannten Terminator ins Jahr 1984, um Sarah Connor zu töten, bevor sie ihren Sohn John zur Welt bringen kann, der später einmal den menschlichen Widerstand organisieren wird. Die Maschinen möchten die Zukunft also verändern, während die Menschen diesen Eingriff verhindern wollen und deshalb Kyle entsenden. Dies zeigt, wie unterschiedlich Interessen sein können: Was für den einen eine günstige Entwicklung darstellt, bedeutet für jemand anderen oft das Gegenteil.

Eine komplexe Frage in diesem Zusammenhang ist das Informieren Unwissender über die Zukunft, was in die jeweilige Freiheit des Handelns eingreift und womöglich in weiterer Folge den geschichtlichen Verlauf verändert. So mahnt Doc Brown Marty wiederholt, man solle nicht zu viel über das eigene Schicksal wissen. Auch Sarah Connor macht sich ihre Gedanken. Auf einer Kassette, die sie mit Informationen für ihren zukünftigen Sohn füllt, sagt sie: *„Should I tell you about your father? Boy, that's a tough one! Will it affect your decision to send him here, knowing that he is your father? If you don't send Kyle, you can never be. God, a person could go crazy thinking about this!“*[351]

7.2. Postmoderne Theorie: Jean Baudrillards Hyperrealität

Obgleich an dieser Stelle ebenso wie bei „Peggy Sue Got Married“ der Jameson'sche „Nostalgia Film“ besprochen werden könnte, soll ein anderes theoretisches Modell zur Anwendung kommen. Jean Baudrillard spricht in seinen Texten von einer simulierten Welt und von Hyperrealität. Anhand seiner Theorien (siehe Kapitel 3.1.2) sollen im Folgenden ausgewählte Szenen der „Back to the Future“-Trilogie analysiert werden.

Im ersten Teil verschwimmen die Realitäten durch Martys Reise in das Jahr 1955. Obwohl es sich immer noch um die gleiche amerikanische Kleinstadt Hill Valley handelt, findet sich der jugendliche Protagonist in einer völlig veränderten Wirklichkeit wieder. Als er verwirrt über den Hauptplatz geht, ertönt der Song „Mr. Sandman“, was die Frage suggeriert, ob sich Marty in einer Traumwelt befindet oder in der Realität. Doch auch das Lied ist nicht, was es vorgibt zu sein: *„Selbst der Schlager* Mister Sandman *(1954) der Chordettes [...] ist nurmehr die 1984*

Entertainment, 2009. 40'48"-52".

[351] Ebda. 97'13"-33".

nachgesungene Version von Emmylou Harris.“[352]

Die „Traumwelt“ erscheint überaus real, was durch die Darstellungsweise noch verstärkt wird. 1955 und 1985 werden nicht kontrastiert etwa durch unterschiedliche Farbgebung, sondern statt dessen gleichgesetzt:

> Die Szenen sind durch starke, verdeckte Lichtquellen gleichmäßig ausgeleuchtet, weshalb ein technischer Kontrast zwischen den beiden Zeitebenen fehlt. [...] Eine Aussage, die dadurch verstärkt wird, dass die 50er nicht als künstlich nostalgischer Schwarzweißfilm, sondern in Farbe – also mit Martys Augen – wahrgenommen werden. Anders als etwa im Experimentalfilm wird die Zeitverschiebung nicht durch eine Teilung der Leinwand (split screen) oder durch Überblendungen (superimpositions) umgesetzt [...][353].

Vivian Sobchack bezeichnet „Back to the Future“ als Symptom des postmodernen *„collapsed sense of time and history“*[354]. Andrew Gordon erklärt diesen Zusammenbruch von Gegenwart und Vergangenheit anhand des Wiederholungscharakters in Martys Leben, beispielsweise wenn dieselbe Episode der „Honeymooners“ bei zwei verschiedenen Familienmahlzeiten läuft – einmal als Erstausstrahlung (1955) und einmal als Wiederholung (1985). Gordon schreibt:

> The audience gets the eerie comic effect of instant replay when we see gestures, lines, or entire scenes from 1985 echoed almost word for word in 1955. The present reruns the past, or vice-versa. These characters seem subject to a sort of repetition compulsion, doomed to neurotic closed loops until Marty intervenes to rewrite the script.[355]

Besonders im zweiten Teil der Trilogie finden sich Beispiele für Baudrillards Hyperrealität. Bei seiner Ankunft im Jahr 2015 wird Marty am Hauptplatz von einem riesigen Hologramm-Hai verschlungen, der Werbung für „Jaws 17“ macht. Man kann dies dahingehend interpretieren, dass der Protagonist aus der Vergangenheit von der verzerrten Wirklichkeit der Zukunft aufgefressen wird. Doch der Hai ist natürlich nicht echt; er ist ein Trugbild, ein Simulacrum im Baudrillard'schen Sinn.

Ein Trugbild ist auch das „Fenster“ in Martys und Jennifers zukünftigem Haus in

---

[352] Haas, Birgit: Nostalgie und Klischeemontage. Robert Zemeckis' *Zurück in die Zukunft* (1985). In: Jahraus, Oliver und Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 105.

[353] Ebda. S. 104.

[354] Sobchack (1997), S. 274.

[355] Gordon (1987), S. 374.

Hilldale: Vor das richtige Fenster ist eine Leinwand gespannt, die selbst wählbare Aussichten präsentiert und somit die Wirklichkeit überdeckt und verschleiert. Wegen einer Fehlfunktion lässt die Lorraine von 2015 die Leinwand hoch, wodurch der echte Fensterblick enthüllt wird. Doch ist dies tatsächlich die Wirklichkeit, oder liegen weitere täuschende Ebenen dahinter? Die Frage, was die Realität ist bzw. welche Realität real ist, ist nicht mehr zu beantworten. Im Sinne Baudrillards bevorzugen die Menschen mit der Zeit die Hyperrealität und vergessen dabei irgendwann die Wirklichkeit.

„Back to the Future II“ präsentiert zwei Versionen von Hill Valley im Jahr 1985, sozusagen eine gute und eine schlechte aus der Sicht Martys. Die alternativen Realitäten sind beide echt und gleichzeitig unecht. Man könnte schließlich meinen, dass es nicht zwei Wirklichkeiten parallel geben kann. Doch die Postmoderne nennt derartiges Kategorisieren nicht mehr zeitgemäß. Zuordnungen wie „echt“ und „unecht“, „real“ und „nicht real“ werden ersetzt durch das Hyperreale. Las Vegas ist ein klassisches Beispiel dafür und wird daher auch im Film zitiert. Denn Hill Valley hat sich in ein Las Vegas im negativsten Sinne verwandelt:

> [O]ld Biff borrows the time machine DeLorean, and gives 1955 Biff the book. So when Fox, his girl, and Lloyd return to 1985, it's totally unfamiliar – the old town is now a sort of combined ghetto and super Las Vegas, rules by gangs of criminals, run by Biff's Pleasure Palace Casino and Hotel. It's all due to Biff's use of the sports almanac delivered to him from 2015. Fox's dad is murdered; his mom is Biff's fat, drunken floozy.[356]

Dieses alternative Hill Valley ist zugleich auch ein Verweis auf die Potterville-Episode in „It's a Wonderful Life“: Hauptfigur George Bailey bekommt zu sehen, was aus dem netten Städtchen Bedford Falls geworden wäre, wenn er nicht geboren worden wäre. Das Ergebnis ist Potterville, ein Sündenpfuhl unter der Kontrolle des habgierigen Henry Potter mit einer Vielzahl an Casinos und Bordellen entlang der Hauptstraße. Hier wird demonstriert, wie das Leben eines einzelnen Menschen das Schicksal einer ganzen Stadt verändern kann. Ähnliches gilt für „Back to the Future II“: Ob Biff den Sportalmanach in die Hände bekommt oder nicht, wird Hill Valley nachhaltig prägen.

Zwei Versionen gibt es auch von manchen Charakteren im Film: So laufen in 2015 zwei Jennifers und zwei Martys herum (bzw. noch mehr, wenn man miteinbezieht,

[356] Kagan (2003), S. 80.

dass Michael J. Fox auch Sohn Marty McFly Junior und Tochter Marlene McFly spielt), und in 1955 treffen zwei Doc Browns und zwei Martys aufeinander. Die Menschen sind scheinbar nur noch Kopien ihrer selbst. Was passiert, wenn zwei Versionen derselben Person aufeinander treffen, ist zunächst unklar. Doc Brown sagt zwei Möglichkeiten für den Fall voraus, dass Jennifer ihrem älteren Ich begegnet:

> One, coming face to face with herself 30 years older would put her into shock, and she'd pass out. Or two, the encounter could create a time paradox the results of which could cause a chain reaction that would unravel the very fabric of the space-time-continuum and destroy the entire universe! Granted, that's the worst-case scenario. The destruction might be localized to merely our own galaxy.[357]

Tatsächlich tritt ersteres ein: Jennifer fällt in Ohnmacht. Als Doc Brown seinem „other self“ in 1955 begegnet, reden die beiden sogar miteinander, jedoch bleibt die 1955-Version dabei unwissend bezüglich der Identität seines Gesprächspartners. Zum Abschied ruft er dem Doc Brown von 1985 nach: *„Maybe we'll bump into each other again in the future.“ „Or in the past“*, erwidert dieser.[358]
Menschliche Kopien spielen auch in „Bill & Ted's Excellent Adventure“ und „Bill & Ted's Bogus Journey“ eine erhebliche Rolle. Schon im ersten Teil begegnen die beiden Protagonisten anderen Versionen von sich selbst, wobei man die gleiche Szene zwei Mal sieht: Einmal stehen sie kurz vor ihrem Zeitreise-Abenteuer, das andere Mal sind sie bereits mittendrin und erinnern sich selbst daran, nicht auf die Zeit zu vergessen. Der zweite Teil beinhaltet diverse Versionen der Hauptfiguren: zum einen den „echten Bill“ und „echten Ted“, weiters die bösen Roboter-Doppelgänger und die guten Roboter-Varianten. Täuschungsmanöver und Verwechslungen machen einen guten Teil der Handlung aus. Wer wen kopiert, ist irgendwann nicht mehr offensichtlich. Demgemäß müssen einige Versionen von Bill und Ted vernichtet werden, sodass wieder klargestellt wird, wer die echten sind. Mehrere Varianten einer Person dürfen nur für einen kurzem Zeitraum gleichzeitig existieren.
„Back to the Future III“, ein filmisches Western-Pastiche, bietet insbesondere eine Szene, die die Baudrillard'sche Hyperrealität demonstriert: Als Abfahrtsort für Martys Reise in den Wilden Westen, das Hill Valley des Jahres 1885, wählt Doc

[357] Back to the Future Part II (1989), 25'19"-35".
[358] Ebda. 70'45"-51".

Brown ein Autokino aus, das umrahmt wird von einer gebirgigen Wüstenlandschaft. Unterhalb der Leinwand befindet sich eine bemalte Holzwand, welche eine Gruppe Indianer zeigt, die auf die Zuschauer zugeritten kommt. Marty ist verstört: *„Wait a minute, Doc! If I drive straight towards the screen, I'm going to crash into those Indians.“ „Marty, you're not thinking fourth dimensionally. You'll instantly be transported to 1885 and those Indians won't even be there“*, erklärt Brown.[359]

Doch diesmal hat der Wissenschaftler nicht Recht: Die gezähmte Westernwelt und ihre aufgemalten Indianer verwandeln sich und werden real. Lebende Indianer reiten plötzlich auf den DeLorean zu auf der Flucht vor der Kavallerie. Die Leinwand des Autokinos fungiert als Portal und als filmische Meta-Ebene. Die Indianer, die sonst auf die Leinwand projiziert werden, sind zwar nur ein bloßer Abklatsch der Geschichte, doch durch die Gleichsetzung der Filmemacher werden die realen Indianer genauso unecht. Auch sie sind nur Klischees aus einem Western, *„Kopien von Kopien der Repräsentation von Repräsentation“*[360]. Die Indianer von 1885 verweisen auf die filmischen Indianer von 1955, welche wiederum die echten Indianer des Wilden Westens imitieren. Eine endlose Imitationskette, die die Realität schließlich auslöscht.

7.3. Postmoderne Welten: der Wilde Westen

Wie wird der so genannte Wilde Westen, the „Old West“, in „Back to the Future III“ dargestellt? Der Film spielt fast zur Gänze im Jahr 1885, nämlich von der 18. bis zur 100. Minute. Lars Olav Beier meint: *„Da haben zwei Verehrer des Genres vor den Verächtern des Genres die Waffen gestreckt [...] Zur einen Hälfte besteht der Film aus Western-Zitaten, zur anderen aus Selbstzitaten.“*[361] Tatsächlich wird die kalifornische Kleinstadt Hill Valley im ausgehenden 19. Jahrhundert fast ausschließlich durch Zitate und popkulturelle Anspielungen veranschaulicht. So wählt Marty, der im Karnevals-Cowboykostüm in den Wilden Westen reist, etwa als Pseudonym den Namen Clint Eastwood, also jenes Schauspielers, der vor

[359] Back to the Future Part III. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1990. Fassung: Kauf-DVD-Box „Zurück in die Zukunft Trilogie“, Disc 3. Universal Studios, 2002. 16'51"-17'04".

[360] Behrens (2008), S. 35.

[361] Lars Olav Beier, zitiert nach: Hahn, Ronald und Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Wilhelm Heyne, 1993. S. 903.

allem durch Westernfilme wie „A Fistful Dollars“ (1964), „For a Few Dollars More“ (1965) und „The Good, the Bad and the Ugly“ (1966) Berühmtheit erlangte. Auch Martys Kleidung kopiert Eastwoods Filmcharakter „the Man with No Name“.

Als er von Biffs Vorfahr „Mad Dog“ Tannen zum Duell gefordert wird, fragt Marty: *„When? High Noon?“*[362] Diese Western-Referenz macht den Bösewicht einen Moment stutzig; er will sein Opfer lieber morgens vor dem Frühstück erledigen. Beim Duell schließlich rettet Marty sein Leben, indem er einen Trick von Clint Eastwoods Charakter in „A Fistful Dollars“ kopiert: Er schnallt sich eine schwere Ofentür aus Metall unter seine Kleidung und überlebt dadurch den sonst wohl tödlichen Schuss. Genau diese Filmszene ist in „Back to the Future II“ kurz zu sehen, wenn der reiche Biff im alternativen 1985 im Whirlpool sitzt und Marty hereinplatzt.[363]

Seeßlen und Jung erklären, dass sich „Back to the Future III“ von seinem Referenzgenre inspirieren lässt und mit *„vielen filmischen Zitaten auf Filme von Ford, Hakws [sic], Leone und Don Siegel“*[364] spielt. Norman Kagan schreibt:

> *Part III*, in the Old West, borrows and parodies Hollywood shoot-em-up conventions, with Fox facing off in a main street showdown out of *High Noon* and *Shane*, ridiculously dressed in the poncho and hat from *For a Few Dollars More*. The heroes incidentally steal and destroy an old-time railroad train, for their own convenience getting home and to give the film an exciting genre conclusion.[365]

Durch geschickte Anspielungen an diversen Stellen in den ersten beiden „Back to the Future“-Teilen läuft scheinbar alles genau auf diesen „Showdown“ der Trilogie im Wilden Westen hinaus. Zum Beispiel läuft 1955 im Kino der Western „Cattle Queen of Montana“ mit Ronald Reagan und Barbara Stanwyck, was insofern ironisch ist, da Reagan im Jahr 1985 Präsident ist und Doc Brown Marty das 1955 nicht glauben will. Im zweiten Teil dient das Einspielen der Schlüsselszene aus „A Fistful Dollars“, deren Kenntnis Marty das Leben retten wird, als Prophezeiung. Popkultur verhindert Martys Tod, ein interessanter Fingerzeig! Überhaupt ist Marty auch nur in der Lage, mit einer Pistole umzugehen, weil er in seiner Gegenwart anscheinend exzessiv Videospiele konsumiert hat, bei denen er seine digitalen Gegner mit einer Spielzeugkanone erschießen musste.

[362] Back to the Future Part III (1990), 58'44''-46''.
[363] Vgl. ebda. 52'27''-48''.
[364] Seeßlen und Jung (2003), Band 2, S. 664.
[365] Kagan (2003), S. 89.

Wieso aber wurde gerade der Wilde Westen als Schauplatz für den dritten Teil ausgewählt? Es scheint auf den ersten Blick verständlich, dass Personen aus der Gegenwart von 1985 ihre Nostalgie im Jahr 1955 ausleben und auch dass sie aus Neugier entgegengesetzt 30 Jahre in die Zukunft reisen. Doch wieso 1885? Tatsächlich ist der Wilde Westen ein beliebtes Reiseziel für fiktive Zeitreisende, wie andere Filmbeispiele aus den Achtzigern beweisen, etwa „Timerider: The Adventure of Lyle Swann“ (1982), „Timestalkers“ (1987) oder auch „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989).

Wieder scheint Nostalgie die Antwort zu sein. Der Doc Brown des Jahres 1955 erzählt Marty, dass er als Kind immer ein Cowboy sein wollte[366] – und damit teilt er eine Kindheitserinnerung mit vielen anderen Jungen. Dies erklärt vermutlich, warum Westernfilme seit vielen Jahrzehnten in den USA derart erfolgreich sind und immer wieder neue Erfolgswellen zu verbuchen haben. Infolgedessen lässt sich eine Nostalgiekette aufstellen: In 2015 blickt man nostalgisch auf die Achtziger zurück (dies beweist das „Cafe 80's“, in dem man unter anderem von Michael Jackson und Ronald Reagan bedient wird), in den Achtzigern auf die Fünfziger und in den Fünfzigern auf den Wilden Westen. „Back to the Future“ schildern insofern eine Zeitreise der Nostalgie.

7.4. Postmoderne Geschichte: Hedonismus, Antipolitik und Kommerz

In der Sekundärliteratur heißt es oft, dass „Back to the Future“ die Werte der Reagan-Ära verkörpert. Deren Materialismus und popkultureller Hedonismus sowie die antipolitische Haltung der Postmoderne sollen im Folgenden untersucht werden.

Der 17-jährige Protagonist Marty McFly ist ein für die achtziger Jahre charakteristischer Teenager und repräsentiert folglich den Zeitgeist. Er steht als Gegenpol zum weltfremden Wissenschaftler-Genie (siehe Kapitel 7.5). Seeßlen und Jung schreiben, dass die „Back to the Future“-Filme *„in einer typischen amerikanischen Kleinstadt mit typischen amerikanischen Menschen und typischen amerikanischen Familienproblemen“*[367] spielen, was ihnen den Reiz des Alltäglichen und tatsächlich Möglichen verleiht. Die Zuschauer gehen nachhause und fragen sich, ob nicht vielleicht einer ihrer Nachbarn heimlich in der Garage an

[366] Vgl. Back to the Future Part III (1990), 12'06''-10''.
[367] Seeßlen und Jung (2003), Band 2, S. 661.

einer Zeitmaschine bastelt. Die Geschichte ist universell und dient als breite Projektionsfläche für das eklektische Publikum.

Der Hedonismus zeigt sich in der Trilogie durch dekadente Lebensstile und allerhand materielle Genüsse. Von existentiellen Sorgen wie Hunger oder Geldnot ist zu keinem Zeitpunkt die Rede. Die lebensnotwendigen Dinge scheinen stets automatisch vorhanden zu sein. Selbst der Obdachlose ist eher Zeichen für die Verwahrlosung der Stadt als für individuelle Armut. Beispielszenen, die den Hedonismus ausdrücken, wären etwa jene im zweiten Teil, wenn der reiche Biff im veränderten 1985 im Whirlpool sitzt mit einer nackten jungen Dame an jeder Seite, oder wenn Doc Brown einen Koffer hervorzaubert, welcher Geldnoten diverser Jahrzehnte beinhaltet[368].

Im weiteren Sinne kann auch die Zeitreise an sich als hedonistisch betrachtet werden, denn mit ihr ist ein gewisser Grad an Freiheit und Macht verbunden. Dank ihr kann man machen, was man will. Man kann quer durch die Zeitalter reisen und nach Belieben damit herumspielen. Dies ist eine Macht, die man nicht in den Händen eines jeden Menschen wissen möchte.

Die antipolitische Haltung der Postmoderne ist vor allem dadurch zu erkennen, dass „Back to the Future“ das Thema Politik weitgehend meidet bzw. nicht beachtet. Wenn Politik allerdings behandelt wird, dann wird sie entweder ins Lächerliche gezogen oder als unwichtig dargestellt. Ersteres zeigt sich zB in der Szene, wenn Marty im Jahr 2015 in das „Cafe 80's“ eintritt und von einem animierten Ronald Reagan auf einem Fernsehbildschirm begrüßt und bedient wird. Reagan wird auch im ersten Film zwei Mal erwähnt: einmal durch den Film „Cattle Queen of Montana“ im Kino und dann durch den Dialog, in dem Marty Doc Brown erklärt, Reagan sei 1985 Präsident. All dies zeichnet im Grunde kein zu positives Bild, sondern legt eher die Aussage nahe, dass er weniger Politiker denn Schauspieler ist.

Als untergeordnet wird Politik außerdem in „Back to the Future II“ dargestellt, denn „Biff's Pleasure Palace“ hat auf dem Hauptplatz von Hill Valley jegliche Art von politischer Instanz (Gerichtsgebäude, Rathaus oder Ähnliches) verdrängt. Das riesige Casino beherrscht eindeutig die Stadt und zeugt davon, das Geld die Welt regiert. Biff ist durch Wetten nicht nur zu einem sehr reichen, sondern auch überaus mächtigen Mann geworden.

[368] Vgl. Back to the Future Part II (1989), 59'51"-56".

Eindeutig als politisches Zeichen können auch die anstehenden Bürgermeisterwahlen in den jeweiligen Zeitebenen angesehen werden. Haas meint dazu:

> Politik erschöpft sich in lokalen, letztlich nichtssagenden Machtkämpfen, wie etwa der Wahl des Bürgermeisters. In beiden Zeitebenen findet im Film eine Wahlkampagne zur Bürgermeisterwahl statt, doch die Parolen und Transparente sind identisch, es ändern sich lediglich die Namen. Von Bedeutung ist allerdings, dass 1985 – politisch korrekt – ein schwarzer Bürgermeister gewählt wird. Doch erstarrt auch dieser Charakter zum Klischee des Amerikaners, der sich selbst um jeden Preis verwirklichen will.[369]

Im Jahr 1955 ist Goldie Wilson noch einfacher Angestellter in einem Cafe, 30 Jahre später steht er als Bürgermeister zur Wiederwahl. Ironischerweise bringt ihn Marty auf die Idee, Bürgermeister werden zu wollen. Dabei steht das Amt weniger für politische Kontrolle, sondern viel mehr für Anerkennung und die ultimative Verwirklichung eines Self-Made Man.

Am eindeutigsten zeugen die „Back to the Future"-Filme indes von der Konsumgesellschaft der Reagan-Ära. Birgit Haas bezeichnet speziell den ersten Teil als *„typisches Beispiel für das Wiedererstarken kapitalistischer und patriarchaler Strukturen im Amerika der 80er Jahre"*[370]. Die neokonservativen Werte zeichnen sich laut Vera Dika sowohl in der Gegenwart als auch in Vergangenheit und Zukunft ab.[371]

Zu Beginn lernen wir die McFlys als eine mit ihrem Schicksal kämpfende Familie der unteren Mittelklasse kennen: *„mom who eats, drinks, and smokes too much; the comic to the point of tragic, beaten-down dad"*[372]. Martys Bruder Dave arbeitet offensichtlich für eine Fast-Food-Kette, und Onkel Joey sitzt im Gefängnis. Durch den Vergleich mit 1955 fällt auf, wie ganz Hill Valley in drei Jahrzehnten verwahrlost ist; die McFlys sind nur ein Beispiel für den gesellschaftlichen Niedergang Amerikas. Andrew Gordon nennt die Gegenwart von 1985 degeneriert *„with its graffiti, x-rated movies, homeless drunks sleeping on benches in littered parks, terrorists stalking the streets"*[373]; im Gegensatz dazu steht *„the prelapsarian*

---

[369] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 104.
[370] Ebda. S. 101.
[371] Vgl. Dika (2003), S. 114.
[372] Kagan (2003), S. 73.
[373] Gordon (1987), S. 377.

1955; spotless, pristine, virginal"[374]. Öffentliche Monumente wie der Uhrturm bekommen 1985 kaum noch Beachtung, deswegen wurde er seit dem Blitzeinschlag 1955 auch nicht repariert.

Durch seinen Ausflug in die Vergangenheit schreibt Marty aber seinen „Familienroman"[375] neu. Die Auflehnung seines Vaters George gegen Tyrann Biff beim Schultanz 1955 bewirkt einen alternativen Verlauf der Geschichte, sodass sich bei Martys Rückkehr ein gänzlich neues Leben vor ihm ausbreitet:

> So when we see Alex's [sic!] family in the present, his father is no longer a fumbling loser. He is a successful author who owns a BMW, lives in a lovely suburban house, and is married to a svelte and attractive wife. Moreover, the high school bully who once menaced Alex's [sic!] father is now his servant. As a wish fulfillment fantasy, however, *Back to the Future* tells us more about Reagan-era America and its materialistic career-oriented society than about the 1950s and its social realities.[376]

Die Verbesserung für Familie McFly macht sich vorrangig durch materielle Besitztümer bemerkbar: Der Vater fährt einen BMW, und Marty besitzt plötzlich den Toyota Pick-up, von dem er am Anfang des Films geträumt hat. Bruder Dave trägt nicht mehr die Fast-Food-Uniform, sondern einen Anzug und bietet den charakteristischen Anblick eines Yuppies. Auf Martys Verwunderung hin erwidert Dave: *„Marty, I always wear a suit to the office."*[377] Schwester Linda ist hübscher angezogen und kann sich anscheinend kaum vor Verehrern retten. Christine Cornea bezeichnet Marty selbst als *„yuppie in the making"*[378] und Profiteur des Reagan-Regimes *„that delivers its glittering prizes to those who conform to its moral and social mores"*[379].

Regisseur Robert Zemeckis wurde für dieses Ende von manchen kritisiert, da es *„lediglich das Ideal einer konsumbeherrschten Gesellschaft"*[380] unterstütze. Andere sehen es als ironische Überzeichnung, *„deren übertriebener Hochglanzeffekt die Illusion des Materialismus karikiert"*[381]. Im Audiokommentar der „Back to the

---

[374] Gordon (1987), S. 377.
[375] Seeßlen und Jung (2003), Band 2, S. 662.
[376] Dika (2003), S. 144f.
[377] Back to the Future. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Robert Zemeckis und Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1985. Fassung: Kauf-DVD-Box „Zurück in die Zukunft Trilogie", Disc 1. Universal Studios, 2002. 104'26"-28".
[378] Cornea, Christine: Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007. S. 119.
[379] Ebda.
[380] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 105.
[381] Ebda.

Future“-DVD erklären Zemeckis und Drehbuchautor Bob Gale schlichtweg: *„You gotta look at this ending in historical context. It was a very eighties ending.“*[382]
Auch in „Back to the Future II“ macht sich das Ideal des wirtschaftlichen Profits bemerkbar, indem die persönliche Bereicherung durch Zeitreisen thematisiert wird. Marty kauft in der Zukunft einen Sportalmanach, der ihm beim Wetten zu viel Geld verhelfen könnte. Doc Brown ist entsetzt, als er diesen zu Gesicht bekommt: *„I didn't invent the time machine for financial gain! The intent here is to gain a clearer perception of humanity.“*[383] Daraufhin entsorgt er ihn, und für Marty ist das Thema erledigt. Doch der Biff des Jahres 2015 hat das Gespräch belauscht und greift die Idee auf, was zu dem veränderten 1985 und einem übermächtigen Biff führt. Das ursprüngliche 1985 wirkt daneben plötzlich gar nicht so schlecht. Durch dieses Szenario wird Zeitreisen von seiner schlechtesten Seite gezeigt.
Das Nutzen von Wissen über die Zukunft für finanzielle Bereicherung wird in Zeitreisefilmen unterschiedlich verarbeitet. In „The Time Traveler's Wife“ gewinnt der Protagonist etwa im Lotto, da er die richtigen Zahlen schon kennt. Seine Frau ist zuerst geschockt (*„It's cheating!“*[384]), doch dann nimmt sie das Geld an. *„Look, there are a lot of downsides to my condition. But this is not one of them“*[385], meint er zu seiner Verteidigung. In „Peggy Sue Got Married“ wird das Thema ebenfalls verharmlost, indem Peggy Sue Richard Norvik von Erfindungen der Zukunft erzählt. Die beiden planen, manches schon früher zu entwickeln und dadurch reich zu werden.

7.5. Pastiche-Figur: der „Mad Scientist“

In der „Back to the Future“-Trilogie ist Dr. Emmett Brown eine ziemlich außergewöhnliche Figur, die scheinbar nicht ins Bild der typischen amerikanischen Kleinstadt passt. Er ist ein Außenseiter und trifft im Gegensatz zu Marty bei seinen Zeitreisen nicht auf Verwandte: 1885 war seine Familie noch nicht in die USA ausgewandert, und 1955 trifft er lediglich auf sich selbst. Seine Familiengeschichte wird zwar nicht näher beleuchtet, doch das Publikum weiß immerhin, dass er aus

[382] Audiokommentar von Robert Zemeckis und Bob Gale. Back to the Future (1985), 85'34"-40".
[383] Back to the Future Part II (1989), 23'57-24'03".
[384] The Time Traveler's Wife. Regie: Robert Schwentke. Drehbuch: Bruce Joel Rubin. USA: New Line Cinema/Nick Wechsler Productions/Plan B Entertainment, 2009. Fassung: Kauf-DVD. New Line Cinema, 2010. 50'27"-30".
[385] Ebda. 50'36"-40".

gutbürgerlichem Hause stammt und das geerbte Vermögen in Experimente wie die Zeitmaschine gesteckt hat. Explizit als „mad scientist“ bezeichnet ihn Norman Kagan.[386] Birgit Haas schreibt:

> Seit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) ist der weltfremde Forscher, der die Ordnung der Welt durch seine Erfindungen gefährdet, zum wohl wichtigsten Stereotyp der Genres Science Fiction und Horror erstarrt. In *Zurück in die Zukunft* erscheint der moderne Prometheus nurmehr als verharmloste Version seines literarischen Vorläufers. Obwohl Doc Brown eine Kiste mit Plutonium gestohlen hat, um Treibstoff für seine Zeitmaschine herzustellen, ist hier kein Dr. Strangelove am Werk. Vielmehr verkörpert Doc Brown mit seinen wirren Haaren und komisch-stierem Blick die Karikatur des weltfremden Wissenschaftlers. Denn er betrügt lybische [sic!] Terroristen um ihre Atombombe – und verhindert so nebenbei eine Katastrophe –, um seine harmlose Zeitmaschine zu verwirklichen. Zudem funktioniert selbst die einfachste Technik nicht: Wie sich in der Eingangsszene herausstellt, geht keine der zahlreichen Uhren richtig, so dass Marty zu spät zur Schule kommt. Die Frühstücks-Maschine produziert lediglich verkohlten Toast, während die Hundefütterungsanlage eine weitere Dose Futter neben den Napf kippt.[387]

Doc Brown reiht sich in eine lange literarische und filmische Tradition ein. Haas verweist bereits auf Viktor Frankenstein und Dr. Strangelove. Im Kontext der Zeitreisefiktion muss natürlich mit Nachdruck auf den Wissenschaftler in H. G. Wells' „The Time Machine“ verwiesen werden, der im Roman ohne Namen bleibt, in den Verfilmungen hingegen einmal ironischerweise H. George Wells (1960) und das andere Mal Alexander Hartdegen (2002) genannt wird. Theresa Haigermoser stellt analog zu Wells den Zeitreise-Typ A auf, welchen sie als einsamen Wissenschaftler bezeichnet. Sie erklärt, dass dieser *„im 20. Jahrhundert ein Auslaufmodell geworden [ist], das nur noch in seiner Karikatur bestehen kann“*[388]. Tatsächlich scheint es in neueren Zeitreisefilmen kaum Wissenschaftlerfiguren zu geben; die Technik rückt zunehmend in den Hintergrund. Doc Brown ist im Sinne Haigermosers als Karikatur zu verstehen; auch Birgit Haas spricht von einer *„übertrieben parodistische[n] Entzauberung der Technik samt ihrer berühmtesten Forscher“*[389] in „Back to the Future“:

[386] Vgl. Kagan (2003), S. 69.
[387] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 106.
[388] Haigermoser (2002), S. 59.
[389] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 106.

> Doc Browns Hund, der wenig überraschenderweise auf den Namen „Einstein“, hört, ist das erste Versuchskaninchen in der Zeitmaschine; ein Experiment, das Einsteins Relativitätstheorie lächerlich macht. Das Ausprobieren der Zeitmaschine auf dem Parkplatz des Supermarkts ist eine übertrieben witzige Szene, die ihre Komik einerseits aus der extremen Übertreibung, andererseits aus der unwahrscheinlichen Überlappung verschiedener Situationen bezieht. So wird das Testen des Wagens im Stil der Formel-1 kombiniert mit dem Spielen mit ferngesteuerten Autos und einem Terroristenangriff.[390]

Es mag übertrieben formuliert sein, dass Einstein lächerlich gemacht wird; man kann statt dessen von Ironisierung sprechen. Andrew Gordon vergleicht Doc Brown indes mit dem Wizard von Oz[391], und Margrita Hägele nennt ihn als Beispiel für eine Mentorfigur in der Zeitreiseliteratur[392].

Der „mad scientist“ hat dabei traditionsgemäß oft eine leicht negative Konnotation, wie die Definition in Christian von Asters Horrorlexikon beweist: *„ein von einer Idee besessener Wissenschaftler [...], der sein Ziel um jeden Preis erreichen will und dabei vor [...] verbotenen Experimenten nicht zurückschreckt“*[393]. Demnach könnten derartige Figuren als bösartig-verrückt und gemeingefährlich angesehen werden. Doc Brown ist jedoch genau das Gegenteil.

Durch welche Merkmale wird Doc Brown als verrückter Wissenschaftler in „Back to the Future“ gekennzeichnet? Christopher Frayling weist auf die Frisur hin: *„The frizzy hair has lived in film, post-Einstein, on such amiable and eccentric characters as the orignial Doctors Who – William Hartnell and Peter Cushing [and] the inventor Doc Brown in the* Back to the Future *films“*[394]. Sidney Perkowitz zählt diverse Charakteristika auf, die Wissenschaftler im Film als solche identifizieren, darunter sind der Titel Doktor bzw. Professor, zerzauste Haare und Brillen, oft eine leichte Sozialphobie sowie überdurchschnittliche Ernsthaftigkeit.[395] *„The science nerd or geek is easily spotted through appearance and style. He may be amiably eccentric, like Emmett Brown in* Back to the Future*, or scarily eccentric, like*

---

[390] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 106.
[391] Vgl. Gordon (1987), S. 378.
[392] Vgl. Hägele, Margrita: Gesetzmäßigkeiten der Zeitreise in Literatur und Film. Erlangen-Nürnberg: Examensarbeit, 2009. S. 49.
[393] Zitiert nach: Krätz, Otto: Mad scientists und andere Bösewichter der Chemie in Literatur und Film. In: Griesar, Klaus (Hrsg.): Wenn der Geist die Materie küsst. Annäherungen an die Chemie. Frankfurt am Main: Harri Deutsch, 2004. S. 131.
[394] Frayling, Christopher: Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema. London: Reaktion Books, 2005. S. 22.
[395] Vgl. Perkowitz, Sidney: Hollywood Science. Movies, Science, & the End of the World. New York: Columbia University Press, 2007. S. 168-171.

giggling Brackish Okun in Independence Day*"*[396].

Christopher Frayling erzählt in diesem Kontext von einem Test mit 79 Jungen und 65 Mädchen im Alter zwischen 7 und 11 Jahren in Bath und North East Somerset. Die Kinder wurden gebeten, ohne zu zögern und allzu lange darüber nachzudenken, das Bild eines Wissenschaftlers zu zeichnen.

> The majority of the resulting images (over 50 per cent) had the following features in common: buttoned lab coat with pockets containing pencils, pens or test-tubes; spectacles, mouth open and uneven teeth; frizzy, spiky / tufty hair or bald head; head presented face on; arms wide open with each hand clutching a bubbling or smoking test-tube, or in some cases a syringe; much detail in the shoes, often with trainer soles and prominent laces, sometimes with brand names; a tee-shirt under the lab coat, again sometimes with a brand name on it, or sometimes „Hi There" or „Scientist"; a nearby table with equipment laid out (Bunsen burner, pipette, retort, test-tubes – only one featured a computer screen). A large number included thought-bubbles, some saying „Yes!" or „Yes, I've done it!" or question-marks or a light bulb above the scientist's head. Some had rubbish bins with screwed-up pieces of paper being discarded: one had the phrase „cure cancer" written on it. A significant number of the scientists drawn by the boys had facial hair.[397]

Viele der genannten Eigenschaften treffen auf Dr. Emmett Brown zu, weshalb er als typisches filmisches Abbild, als Karikatur und als Pastiche eines „mad scientist" bezeichnet werden kann.

7.6. Intertextualität und Intermedialität

Die „Back to the Future"-Trilogie ist gespickt mit intertextuellen und intermedialen Verweisen, die einerseits durch popkulturelle Anspielungen komische Effekte erzielen sollen und andererseits dazu dienen, die jeweilige Dekade zu veranschaulichen, speziell die fünfziger Jahre im zweiten Teil und den Wilden Westen im dritten. Norman Kagan spricht von *„recycled ideas"*[398], Seeßlen und Jung von einer *„fröhliche[n] und konsequente[n]* sampling-*Technik"*[399]. Die Zitate aufzuzählen würde eine ganze Arbeit füllen, daher sollen an dieser Stelle nur einige ausgewählte genannt werden.

Birgit Haas weist darauf hin, dass „Back to the Future" auf andere Zeitreisefiktionen

[396] Perkowitz (2007), S. 172.
[397] Frayling (2005), S. 219.
[398] Kagan (2003), S. 83.
[399] Seeßlen und Jung (2003), Band 2, S. 665.

anspielt, besonders „The Time Machine“ (1960) von George Pal: *„Im Labor Browns finden sich – wie im Wohnzimmer des Wissenschaftlers George – zahlreiche, hauptsächlich altmodische Uhren, die extrem laut ticken. Zemeckis zitiert hier Pals bewusst übertriebenen Fingerzeig auf die kommende Zeitreise.“*[400] Haas meint, dass es sich dabei um eine parodistische Darstellung handelt. In dieser ersten Einstellung ist auch ein Foto von einem Mann zu sehen, der von einer Turmuhr baumelt – genau wie Doc Brown es später tun wird. Dies ist eine von zahlreichen Prophezeiungen, so wie etwa auch die bereits erwähnte Einspielung aus „A Fistful Dollars“ in „Back to the Future II“, die sich im dritten Teil wieder aufgegriffen wird.
Andrew Gordon zeigt auf, dass „Back to the Future“ auf dem Humor von Fernseh-Sitcoms und der klassischen Hollywood-Screwball Comedy beruht.[401] Dadurch erklären sich allerhand Verweise auf die Geschichte der Filmkomödie, *„such as the hero struggling on the clock tower (Harold Lloyd in* Safety Last*) and the chase of little Fox by the big blundering Biff character (from Chaplin's silent comedies)“*[402]. Besonders die Turmuhrszene im ersten Teil wird immer wieder erwähnt, da sie mehrere Zitate in sich vereint: Neben Harold Lloyd deutet sie auch auf Charlie Chaplin in „Modern Times“ hin.

> Zemeckis kopiert das Bild der Turmuhr, stellt es jedoch in einen harmlosen Kontext. Das Einschlagen des Blitzes wird von Doc Brown mehr oder minder kontrolliert und ermöglicht Martys Rückkehr. Hier greift Zemeckis einen weiteren Gemeinplatz auf, denn bekanntlich bieten sich Gewitterstürme besonders im Schauerroman (und später etwa in den Psychodramen Hitchcocks) an, um die Gefühlanspannung des Protagonisten auszudrücken. Darauf basiert auch die Szene in *Zurück in die Zukunft*, in der Brown auf dem Uhrenturm in letzter Minute mit den Widrigkeiten der Technik kämpft. Allerdings mit einem komischen Vorzeichen, denn es wird noch eine weitere Filmidee einmontiert, nämlich aus *Modern Times*; Chaplin aktualisierte damit bereits das berühmte Vorbild Harol [sic!] Lloyd in *Safety Last* von 1923. Anders als in *Modern Times,* wo Chaplin als Sklave der Technik schließlich hilflos von den Zeigern der Uhr baumelt, inszeniert Zemeckis den Sieg über die Technik. Chaplins Spiel mit der Tücke des Objekts wird bei Zemeckis zwar zitiert, jedoch zugleich seines kritischen Inhalts beraubt.[403]

Haas geht von einem parodistischen Zugang aus und betont, dass die intertextuellen Referenzen nicht der Dekonstruktion dienen. *„Vielmehr recycelt*

[400] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 107.
[401] Vgl. Gordon (1987), S. 374.
[402] Kagan (2003), S. 88.
[403] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 107f.

Zemeckis eine Reihe von Versatzstücken, die letztendlich nahtlos zu einer Glorifizierung der [sic!] amerikanischen Traums von Macht und Wohlstand zusammengefügt werden"[404].

Gordon stellt „Back to the Future" in die Tradition eines Klassikers des Hollywood Fantasyfilms: „The Wizard of Oz". Besonders in der Struktur sieht er Parallelen: *„a ‚realistic' opening sequence establishes a problem for the young protagonist which a „fantasy" second sequence resolves. [...] [I]t may be significant that the first thing Marty encounters in 1955 is a scarecrow, reminding us of Dorothy in Oz!"*[405] Interessant ist, dass auch andere Zeitreisefilme mit „The Wizard of Oz" verglichen werden, etwa „Peggy Sue Got Married". Tatsächlich stellt das Hill Valley des Jahres 1955 für Marty ein Wunderland wie Oz dar. Seine Kameraden dort sind Versionen seiner Mitmenschen in 1985: der jüngere Doc Brown (der Zauberer von Oz), seine Eltern und Bösewicht Biff.

Norman Kagan fasst noch weitere Zitate kurz zusammen:

> *Parts II* and *III* borrow ideas from films of those time periods. The future Hill Valley is the same town with futuristic cheesy consumerist toys – auto velcron Nikes, computerized down jackets, the seventeenth sequel to *Jaws* – movie product placements marching into tomorrow. There's a restaurant where old celebrities – Ronald Reagan, Michael Jackson – take your orders (this from *Pulp Fiction*) and the grown-up Fox is an overworked employee of a Japanese transnational corporation (see *Rising Sun*). The „corrupted" family suburb Hill Valley combines the worst excesses of Las Vegas (see *Casino*) and modern urban ghetto (*Boys 'N the Hood*). (A black family with several guns now occupies the suburban Fox family home – a bit of unconscious racism.)[406]

Hier muss man Kagan allerdings vorwerfen, dass er die Referenzen in „Back to the Future II" auf Filme zurückführt, die es 1989 noch gar nicht gab. „Boyz n the Hood" entstand 1991, „Rising Sun" 1993, „Pulp Fiction" 1994 und „Casino" 1995.

7.7. Misstrauen in „Grand Narratives": der Ödipus-Mythos

Jean-François Lyotard schreibt, dass die Postmoderne das Vertrauen in die großen Erzählungen verloren hat. Ein Beispiel hierfür zeigt „Back to the Future" durch eine Parodie des Ödipus-Mythos. Die Geschichte von Ödipus ist wohl eine

[404] Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 108.
[405] Gordon (1987), S. 378.
[406] Kagan (2003), S. 88f.

der tragischsten der Antike: Durch einen Familienfluch ist er dazu verdammt, seinen Vater zu töten und seine Mutter unwissentlich zu heiraten. Als das grausame Schicksal offenbar wird, erhängt sich die Mutter und Ödipus blendet sich selbst. „Back to the Future“ spielt im ersten Teil eindeutig auf diesen Mythos an, indem sich Martys Mutter in ihren Sohn verliebt und nicht in seinen Vater. Die Handlung wird jedoch keineswegs tragisch, sondern höchst amüsant präsentiert. Robert Zemeckis macht damit aus einer griechischen Tragödie eine Hollywood-Komödie.

> But this is comedy, not tragedy: whereas Oedipus kills his father at the crossroads, Marty rescues his; and whereas Oedipus marries his mother, Marty temporarily endures his mother's sexual attentions for the sake of reuniting his parents. Marty, in other words, is a reluctant Oedipus, an innocent and blameless, comic Oedipus who never consummates the act.[407]

Auch auf einen anderen Mythos wird angespielt, wie Birgit Haas auffällt: nämlich auf Phädra, welche sich fatalerweise in ihren Stiefsohn Hippolytos verliebt und nach dessen Zurückweisung Selbstmord begeht. Die Frage ist allerdings, ob Zemeckis und Gale bewusst darauf Bezug nehmen.[408]

Andererseits kann man „Back to the Future“ auch vielmehr in der Tradition Sigmund Freuds und seiner Psychoanalyse betrachten. Hat Marty also einen Ödipus-Komplex? Norman Kagan erkennt in Zemeckis' Werk das Potential von *„true psychoanalytic farces of wildly unfilled or hilariously maladjusted characters that could reveal the deep inadequacies of American society past, present, and future“*[409]. Birgit Haas bemerkt, dass es sich bei Martys Zeitreise nicht um ein Abenteuer durch die Weltgeschichte handelt, sondern dass der Blick immer persönlich und privat bleibt. Den ganzen ersten Teil hindurch ist er damit beschäftigt, dafür zu sorgen, dass sich seine Eltern ineinander verlieben. Emmanuel Levy nennt das die ultimative Phantasie von Kindern *„to control the fate of their parents and supervise their own birth“*[410].

Andrew Gordon gibt seinem Text den Titel „‚Back to the Future': Oedipus as Time Traveller“ und spezialisiert sich darin auf eine psychoanalytische Analyse des Films. Ihn interessiert, wie er schreibt, insbesondere das Paradox einer *„family*

---

[407] Gordon (1987), S. 376.
[408] Vgl. Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 101.
[409] Kagan (2003), S. 90.
[410] Emmanuel Levy, zitiert nach: Jahraus und Neuhaus (Hrsg.), Haas (2005), S. 99.

comedy which flirts with incest. [T]he film succeeds because it deftly combines two current and oddly connected American pre-occupations – with time travel and with incest – and defuses our anxieties about both through comedy"[411]. Wie kann eine mögliche sexuelle Beziehung zwischen Mutter und Sohn lustig sein für ein Familienpublikum? Das Tabuthema Inzest fand seinen Weg in die amerikanische Popkultur in den fünfziger Jahren durch Vladimir Nabokovs Roman „Lolita". Gordon fällt auf, dass allein im Jahr 1985 drei Filme zu diesem Thema erschienen: *„there was a television movie (*Something About Amelia*) and two feature films on the subject of incest:* The Color Purple *and* Back to the Future*"*[412].
Die Möglichkeit inzestuöser Beziehungen steckt seit jeher in der Zeitreise. Laut Gordon ist „Back to the Future" aber einer der ersten Science Fiction-Filme, die das Thema explizit ansprechen. Tatsächlich finden sich auch in anderen Geschichten Inzestverweise, beispielsweise in „Timerider: The Adventure of Lyle Swan" (1982), worin der Protagonist sich schließlich in einer Zeitschleife als sein eigener Großvater entpuppt. „The Terminator" (1984) enthält *„sublimated incest"*[413], denn John Connor schickt seinen Vater in die Vergangenheit, um seine Mutter zu schwängern. In „Bill & Ted's Excellent Adventure" wird der Ödipus-Komplex personalisiert durch Sigmund Freud zitiert. Manch einer sieht in H. G. Wells' Roman eine Anspielung auf Ödipus, da der Protagonist auf eine Sphinx trifft und humpelt. Robert Heinlein ist schließlich wohl derjenige Schriftsteller, der das inzestuöse Potenzial von Zeitreisen am ausgiebigsten in seinen Werken durchgespielt hat, unter anderem in bereits erwähnter Kurzgeschichte „All You Zombies".
„Back to the Future" erzählt implizit von einem Übergangsritus seines Protagonisten, der die Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsensein überschreitet:

> In 1955, Marty is both a child overpowered by his mother and, paradoxically, an omnipotent adult who can become the parent to his own parents. After he has indulged and overcome his œdipal fears and desires, and restructured his parents' lives to create the idealized family he desires, he returns to a revised 1985 in which his problems have magically disappeared.[414]

[411] Gordon (1987), S. 372.
[412] Ebda. S. 375.
[413] Ebda. S. 376.
[414] Ebda. S. 377.

Gordon legt dar, dass Marty sich eine stärkere Vaterfigur wünscht, die er respektieren kann. *„The father image is split into three stock characters: George the wimp, Biff the bully, and Dr Brown the nutty professor and kindly 'uncle'"*[415]. Biff agiert wie der wahre Hausherr und erhebt Besitzansprüche hinsichtlich allem, was George gehört: Er leiht sich sein Auto und demoliert es, bedient sich ohne zu fragen am Kühlschrank und lässt augenzwinkernd Martys Mutter grüßen. Doc Brown stellt für Marty indes einen idealisierten, asexuellen Vaterersatz dar.

„The father image may be split into three, but the mother image is split into two, which are, roughly, mother-nun and virgin-whore."[416] Martys Mutter Lorraine wirkt zu Beginn im Jahr 1985 unzufrieden mit ihrem Leben, prüde und geradezu asexuell. Sie lehnt die Beziehung ihres Sohnes zu Jennifer Parker ab. Die Lorraine des Jahres 1955 entpuppt sich als genaues Gegenteil von dem, was Marty erwartet hat. In Liebesangelegenheiten ist sie offensiv und entschlossen, obwohl sie ihm immer gesagt hat, sie wäre nie einem Jungen nachgejagt, da sich Derartiges nicht für ein Mädchen gezieme.

Andrew Gordon identifiziert in „Back to the Future" diverse Phallussymbole, etwa die elektrische Gitarre, den Uhrturm und die Bazooka der Libyer. Außerdem enthalte der Film seiner Analyse nach mehrere Szenen von Voyeurismus und Exhibitionismus. Der Schultanz 1955 und Martys Bühnenauftritt sind letztlich psychoanalytisch besonders interessant:

> He has just witnessed his parents' first kiss, itself a symbolic primal scene. Marty, who had feared being wiped out of existence if they didn't kiss, has just been reborn, so he plays Chuck Berry's joyous rock anthem „Johnny B. Goode" to celebrate his new lease on life. By a twist of history, his rebirth coincides with the birth of rock and roll. [...] Like many rock and roll performances, it is a phallic celebration, with overtones of public masturbation.[417]

[415] Gordon (1987), S. 379.
[416] Ebda.
[417] Ebda. S. 381f.

8. Kategorie 3: „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989) und „Bill & Ted's Bogus Journey“ (1991)

Als letztes sollen die beiden Filme „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989) und „Bill & Ted's Bogus Journey“ (1991) untersucht werden, welche von Kritikern sehr unterschiedlich bewertet werden: Die einen zeigen sich entsetzt von der Ignoranz und Dummheit der jugendlichen Protagonisten; die anderen loben die Filme mit ihren vielfältigen (pop-)kulturellen Anspielungen als Ausdrücke der postmodernen Gesellschaft. Tatsächlich erweisen sich die Werke bei genauem Hinsehen intermedial als äußerst ergiebig, wie im Folgenden bewiesen werden soll. Demonstriert wird allenthalben, wie unzeitgemäß die Trennung von Hoch- und Trivialkultur ist, indem alle kulturellen Artefakte unterschiedslos behandelt werden.
Der Inhalt in Kürze: In „Bill & Ted's Excellent Adventure“ droht Geschichtslehrer Mr. Ryan den Protagonisten an, sie durchfallen zu lassen, sollte ihr Abschlussreferat nicht ausgezeichnet und ganz besonders sein. Teds Vater will seinen Sohn auf eine Militärakademie nach Alaska schicken, was die Trennung der beiden Teenager und Auflösung ihrer Band Wyld Stallyns bedeuten würde. Dies darf nicht geschehen, stellt ihre Musik doch die ideologische Grundlage für die Gesellschaft der Zukunft dar. Der aus der Zukunft entsandte Rufus stattet Bill und Ted mit einer Zeitreisemaschine in Form einer Telefonzelle aus, damit sie ihr Referat erfolgreich absolvieren können. Die beiden sammeln historische Persönlichkeiten aus verschiedenen Geschichtsepochen ein, machen sie mit dem San Dimas des Jahres 1988 vertraut, indem sie ihnen die Shopping Mall zeigen, und lassen sie schließlich in der Schule ihre Meinung über die postmoderne Konsumgesellschaft ausdrücken. Die Mitschüler sind begeistert, und die Trennung von Bill und Ted ist verhindert.
In der Fortsetzung „Bill & Ted's Bogus Journey“ attackiert De Nomolos, ein Bösewicht aus der Zukunft, die Protagonisten an ihrem zweiten entscheidenden Wendepunkt: dem Auftritt beim „Battle of the Bands“. Er entsendet zwei Roboter-Klone von Bill und Ted in die Gegenwart, um deren Leben zu zerstören. Die getöteten Bill und Ted machen daraufhin eine abenteuerliche Reise durch die Hölle und den Himmel und besiegen sogar den Tod persönlich beim Spiel. Schließlich schaffen sie es rechtzeitig zum „Battle of the Bands“, wo sie in einer riesigen Show nicht nur ihre bösen Roboter-Doppelgänger vernichten, sondern

auch De Nomolos austricksen und letztendlich eine die ganze Welt begeisternde musikalische Darbietung hinlegen.

Die „Bill & Ted“-Filme sind, wie so viele postmoderne Filme, eine Mischung unterschiedlicher Genres und lassen sich nicht eindeutig zuordnen. Man könnte sie vielleicht als „Science Fiction-Teen-Comedy“ bezeichnen. Laut I. Q. Hunter kombinieren sie *„elements of campus comedy (*Back to School*,* Fast Times at Ridgemont High*) and science fiction (*Back to the Future I-III*,* Time Bandits*) and even the old Bob Hope/Bing Crosby road movies“*[418]*.* Zusammenfassend würde er sie als „Back to the Future-*meets*-Revenge of the Nerds“[419] bezeichnen.

Ähnlich wie Sarah Connor in „The Terminator“ haben Bill und Ted die Aufgabe, die Zukunft als bestmögliche zu bewahren. Rufus ist ihr Kyle Reese, ein Helfer aus der Zukunft, der ihnen den Weg weist und sie mit der nötigen Technologie ausstattet. Im Unterschied zur bedrückenden Aussicht in „The Terminator“ steuert die Menschheit in den „Bill & Ted“-Filmen allerdings auf einen paradiesähnlichen Zustand hin:

> *Bill & Ted* is equal to *Blade Runner* as a visualisation of the postmodern condition, its highly intertextual treatment of genres and allusions meshing with a vivid and coherent image of leisure culture. While *Blade Runner* is the canonical dystopian vision of postmodernity, Bill and Ted is its comically utopian counterpart, drawing on and parodying both the complacent ethnocentric boosterism of the Reagan years and its fears of cultural disintegration. Postmodernism (itself an apocalyptic subgenre of science fiction) has fewer utopias than dystopias, visualised – or rather allegorised by critics – in texts like *Blade Runner, RoboCop* and *Virtual Light*, where the future has collapsed into incomprehensible chaos.[420]

Timothy Shary weist darauf hin, dass die „Bill & Ted“-Filme das von der Postmoderne diagnostizierte Ende von Geschichte thematisieren.[421] Mark Stucky meint hingegen, dass die beiden Protagonisten auf der Suche nach der *„Truth about history“*[422] sind, der tatsächlichen Geschichte hinter den aufgezeichneten Geschichtsversionen, die von Natur aus immer limitiert und offen für mannigfache

---

[418] Hunter, I.Q.: Capitalism Most Triumphant: Bill & Ted's Excellent History Lesson. In: Cartmell, Deborah u. a.: Pulping Fictions. Consuming Culture Across the Literature/Media Divide (Film/Fiction, Band 1.). London, Chicago: Pluto Press, 1996. S. 115.

[419] Ebda. S. 116.

[420] Ebda. S. 120.

[421] Vgl. Shary, Timothy: Reification and Loss in Postmodern Puberty: The Cultural Logic of Fredric Jameson and American Youth Movies. In: Degli-Esposti, Cristina (Hrsg.): Postmodernism in the Cinema. New York u. a.: Berghahn Books, 1998. S. 80.

[422] Stucky (Zugriff: 20.02.2010)

Interpretationen sind. *„We can never get beyond our interpretative 'history' to actual History.“*[423] Bill und Ted überprüfen auf ihrer Reise das Wissen aus ihren Geschichtsbüchern und schreiben letztlich dadurch ihre eigene Fassung.
Theresa Haigermosers Einteilung in Zeitreisenden-Typen entsprechend sind die beiden Protagonisten der Kategorie D zuzuordnen und als Zeittouristen zu klassifizieren: *„Die Figur des Zeitreisetouristen und -abenteurers in der Science Fiction etablierte sich [...] analog zum wirtschaftlichen Aufschwung, der Entwicklung einer sogenannten ‚Konsum- oder Fun-Gesellschaft'.“*[424] Als literarisches Beispiel für diese Kategorie nennt Haigermoser Ray Bradburys Roman „Ein Donnerkrachen“, worin „Zeit-Safaris“ gebucht werden können. Der Zeittourist kann jede beliebige Zeit bereisen und so etwa auf Dinosaurier-Jagd gehen.

8.1. Der Zeitreisende greift ein ohne Auswirkungen

Anhand von „Peggy Sue Got Married“ und der „Back to the Future“-Trilogie wurden bereits die zwei von Wissenschaftlern aufgestellten Modelle hinsichtlich der möglichen Auswirkungen von Zeitreisen vorgestellt. Die „Bill & Ted“-Filme entsprechen beiden zum Teil, die Macher haben allerdings keine Version konsequent durchgezogen. Im Wesentlichen kann man sagen, dass Bill und Ted durchaus durch Zeitreisen in die Geschichte eingreifen können, jedoch lediglich in die Zukunft und nicht in die Vergangenheit.
Dass sie historische Persönlichkeiten für einen Tag in das Jahr 1988 mitnehmen, hat keinerlei Auswirkungen auf deren Schicksal. Bill und Ted können sogar ohne Konsequenzen Menschen dauerhaft aus der Vergangenheit entfernen und in der Gegenwart ansiedeln, beispielsweise die zwei Prinzessinnen aus dem mittelalterlichen England. Eigentlich dürfte das nur möglich sein, wenn besagte Personen vor dem Tod bewahrt werden und sonst keinen Einfluss auf den geschichtlichen Verlauf hätten. So zeigt es „Back to the Future III“, indem Doc Brown Clara vor dem Sturz in die Schlucht bewahrt.
Auf alles, was noch kommt, haben Bill und Ted sehr wohl Einfluss. Wenn sie sich vornehmen, später in der Zeit zurückzureisen, um den Schlüssel von Teds Vater zu stehlen und hinter einem Schild zu verstecken, finden sie ihn tatsächlich im

[423] Stucky (Zugriff: 20.02.2010)
[424] Haigermoser (2002), S. 79.

nächsten Moment dort wieder. Dies veranlasst John Richard Gott zu der Annahme, dass das Prinzip der „Selbstkonsistenz“ (siehe Kapitel 6.1) zur Anwendung kommt.

> Kurz nach ihrem Treffen mit dem Zeitreisenden aus der Zukunft begegnen Bill und Ted etwas älteren Versionen ihrer selbst, die in die Gegenwart zurückgekehrt sind. Jetzt sind die jüngeren Bill und Ted davon überzeugt, dass sie im Begriff sind, ein Geschichtsreferat vorzubereiten, das Geschichte machen und ihre Band retten wird. [...] Im Verlauf des Abenteuers von Bill und Ted sehen wir diese Szene erneut ablaufen, dieses Mal, als Bill und Ted ihre älteren Ichs sind. Die Szene spielt sich genauso ab wie zuvor. So weit, so gut. Keine Zeitreiseparadoxa.[425]

I. Q. Hunter schreibt in diesem Kontext, dass Geschichte in den „Bill & Ted“-Filmen als sehr fragil dargestellt wird: *„History is always at risk of being set off course, rewritten and started up again. The film admirably illustrates the postmodern view of history, disabused of Just So stories about inevitability and progress.“*[426] Hunter verweist auf Zeitreisefilme wie „Back to the Future“ und „The Terminator“, in denen die trivialsten Handlungen enorme Auswirkungen haben: *„one mistake and history is, as it were, history. There is no underlying pattern, only the unintended consequences of ambiguously intended acts.“*[427] Würde dieses Prinzip in den „Bill & Ted“-Filmen allerdings konsequent durchgeführt werden, dürfte der Besuch der historischen Persönlichkeiten für die Weltgeschichte nicht folgenlos bleiben.
Im Großen und Ganzen darf daher behauptet werden, dass Bill und Ted bedenkenlos durch die Zeit reisen können, ohne Auswirkungen befürchten zu müssen. Derartige Szenarien stehen in der Komödie im Hintergrund. Ähnliches gilt für die Filme „Time Bandits“ (1981) und „My Science Project“ (1985).

8.2. Postmoderne Theorie: Jean-François Lyotards „Postmodern Playfulness“

Eine der zentralen Eigenschaften, die Jean-François Lyotard der Postmoderne zuschreibt, ist Verspieltheit. Diese lässt sich in den „Bill & Ted“-Filmen auf verschiedenen Ebenen nachweisen: erstens in der Grundstimmung, zweitens in der Ausstattung, drittens im Zitatespiel, viertens in der verharmlosenden

[425] Gott (2002), S. 28.
[426] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 122.
[427] Ebda.

Darstellung ernster Tatsachen und fünftens im Umgang mit Geschichte.

Die Grundstimmung spiegelt „Postmodern Playfulness“ insofern wieder, als dass das Leben der beiden Protagonisten als Dauerparty präsentiert wird: Im ersten Teil sieht man, dass sie die Schule nicht ernst nehmen und ihre ausgedehnte Freizeit vorwiegend in der Garage beim „Musizieren“ oder in der Shopping Mall verbringen. Ihre Zukunft kümmert sie wenig – bis sie sozusagen direkt an ihre Tür klopft. Im zweiten Teil zeigt sich, dass Bill und Ted ihr Leben nach der Schule in vollen Zügen genießen. Man erfährt nebenbei, dass sie in einem Fast Food-Restaurant arbeiten, doch dies wird nicht gezeigt, denn Arbeit spielt für sie keine Rolle. Ihren Traum vom Leben als erfolgreiche Rockmusiker haben sie nicht aufgegeben, obwohl sie ihre Instrumente immer noch nicht beherrschen. Zum Schluss allerdings feiern sie den von Rufus vorhergesagten Durchbruch, womit ihrem Dauerparty-Dasein endgültig nichts mehr im Weg steht .

Die Verspieltheit steckt auch in der Ausstattung, vor allem in der Zeitmaschine selbst: *„a telephone booth (presumably a nod to Dr Who's Tardis), which enables them to call up and 'bag' history“*[428]. Die Telefonzelle ist nur ein Beispiel für die humorvolle Darstellung von Zeitmaschinen in postmodernen Filmen, wie auch bereits genannter DeLorean in der „Back to the Future“-Trilogie. Über das Erscheinungsbild der Zukunftstechnologie scheinen Bill und Ted selbst wenig überrascht; es wird an keiner Stelle thematisiert.

Das Spiel mit Zitaten gilt als Aushängeschild der Postmoderne. Dabei wird kein Unterschied mehr zwischen hoher und trivialer Kultur gemacht. Dies zeigt sich im ersten Teil etwa beim Aufzählen von Beethovens Lieblingsmusik, wenn Bon Jovis Song „Slippery When Wet“ neben Mozarts Requiem und Händels Messias genannt wird.[429] Im zweiten Film werden mittels Zeitmaschine Gastredner in eine Vorlesung geholt; dabei handelt es sich um Thomas Edison, Johann Sebastian Bach, James Martin von der Band „Faith No More“ sowie Ria Parschelle, einer fiktiven Figur aus dem 23. Jahrhundert.[430] Hunter schreibt: *„To a large extent, popular culture simply* is *postmodernism: wilfully ironic, tricksily referential and*

[428] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 117.

[429] Vgl. Bill & Ted's Excellent Adventure. Regie: Stephen Herek. Drehbuch: Chris Matheson und Ed Solomon. USA: De Laurentiis Entertainment Group u. a., 1989. Fassung: Kauf-DVD. Kinowelt Home Entertainment, 2001. 75'53"-59".

[430] Vgl. Bill & Ted's Bogus Journey. Regie: Peter Hewitt. Drehbuch: Chris Matheson und Ed Solomon. USA: Interscope Communications/Nelson Entertainment, 1991. Fassung: Kauf-DVD. MGM Home Entertainment, 2004. 2'50"-3'17".

permanently within quotation marks.“[431] Auf die Zitate soll in Kapitel 8.6 noch genauer eingegangen werden.

Wie in Kapitel 3.5 erläutert, war die Postmoderne eine Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg und konnte den schrecklichen Ereignissen nur mit Verspieltheit begegnen. In „Bill & Ted's Excellent Adventure“ werden historische Persönlichkeiten in die Gegenwart geholt, die vorrangig mit Krieg und Gewalt in Verbindung stehen, so etwa Napoleon, Dschingis Khan und selbst Billy the Kid. Menschen, die für den Tod vieler anderer verantwortlich sind, werden hier als nette Kerle präsentiert. Bei der Präsentation wird Dschingis Khan mit dem Titel *„the very excellent barbarian“*[432] bedacht, was eine enorme Verharmlosung darstellt. Man könnte den Eindruck bekommen, Krieg wäre eine Party.

Schließlich wird auch die Geschichte in den „Bill & Ted“-Filmen zum Spielplatz. Die Protagonisten wählen ihre historischen Gäste vom „Buffet“ der Zeit und präsentieren sie ihren Mitschülern in einer Präsentation, die einer Rockshow gleicht. Geschichte wird zum erlebbaren Themenpark, wobei neben dem Wissen vor allem die Unterhaltung im Mittelpunkt steht. „Histotainment“ nennt man dies heutzutage, mehr dazu in Kapitel 8.4.

8.3. Postmoderne Welten: die utopische Zukunftsgesellschaft

In der Einleitung zu „Bill & Ted's Excellent Adventure“ erzählt Rufus vom utopischen San Dimas des Jahres 2688:

> And I'm telling you, it's great here. The air is clean. The water's clean. Even the dirt ... is clean. Bowling averages are way up, Mini-golf scores are way down. And we have more excellent waterslides than any other planet we communicate with! I'm telling you, this place is great![433]

Nach ihrem erfolgreich absolvierten Referat klärt Rufus Bill und Ted noch weiter auf. Er erklärt ihnen, dass ihre Musik die Basis für die Gesellschaft der Zukunft darstellt: *„Eventually your music will help put an end to war and poverty. It will align the planets and bring them into universal harmony allowing meaningful contact with all forms of life, from extraterrestrial beings to common household*

[431] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 117.
[432] Bill & Ted's Excellent Adventure (1989), 74'55''-57''.
[433] Ebda. 1'48''-2'01''.

pets.“[434] Die zentralen Eigenschaften des utopischen San Dimas sind ergo Sauberkeit, Weltfriede, Wohlstand und Freizeitkultur. Im Gegensatz zu „Back to the Future II“, worin die Zukunft vorrangig hinsichtlich ihrer technischen Innovationen präsentiert wird, thematisieren die „Bill & Ted“-Filme eine gesellschaftliche Veränderung.

Wie wird die Zukunftswelt visuell dargestellt? Hunter bezeichnet die Veranschaulichung als *„parodic of familiar modernist science fiction future states – all white domes, advanced but unobtrusive technology, and cleanliness“*[435]. Weiters stellt er Ähnlichkeiten zur visuellen Schilderung des Himmels im zweiten Teil fest. Tatsächlich erscheint das zukünftige San Dimas sehr hell und freundlich. In „Bill & Ted's Bogus Journey“ wird zu Beginn die „Bill & Ted University“ gezeigt, wo fröhliche junge Menschen in schriller bunter Kleidung – vorzugsweise gelb, neon-orange, hellblau und hellgrün – umherlaufen. Die Bösen werden kurz darauf plakativ in schwarzer Kleidung gezeigt – Zeichen für ein manichäisches Weltbild, das in der von Bill und Ted inspirierten Zukunft vorherrscht. Im ersten Teil hingegen erhaschen wir einen kurzen Blick auf den Aufenthaltsraum der Vorsitzenden dieser Gesellschaft: Der Ältestenrat, „the Three Most Important People in the World“, wird von drei popkulturell bedeutsamen Personen verkörpert: Clarence Clemons, dem Saxophonisten von Bruce Springsteen, Fee Waybill von der Band „The Tubes“ sowie Martha Davis von der New Wave-Gruppe „The Motels“.

Rockmusik wird alle Lebewesen in der Zukunft verbinden; einen kleinen Einblick davon bekommt man zum Schluss von „Bill & Ted's Bogus Journey“, wenn die weltweite Fernsehübertragung ihres Auftritts beim „Battle of the Bands“ Leute jeden Geschlechts, Alters und jeder Hautfarbe zum Tanzen und Lachen animiert. *„This is a take-off (relevant in the wake of Live Aid) of popular music's imperialistic pretensions to cultural salvation. Rock magically resolves the problem of community: henceforth everyone will like the same music“*[436], schreibt I. Q. Hunter und stellt fest, dass dies die Rockmusik um ihr subversives Element beraubt. Sie ist in der Folge nicht länger individualistisch, sondern seelenlos und homogenisiert. In Kenntnis anderer Science Fiction-Filme, wie „Logan's Run“ und „The Time Machine“, erkennt das Publikum laut Hunter in diesem Szenario einen

[434] Bill & Ted's Excellent Adventure (1989), 81'17''-32''.
[435] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 122.
[436] Ebda. S. 123.

mildtätigen Faschismus: In der Zukunft ziehen sich nicht nur alle Menschen gleich an, sie benutzen auch dieselben Phrasen und vollführen dieselben Gesten.[437] „Bill & Ted*'s key joke is that the supposed salvational music is white heavy metal, the most despised and unhip (and monocultural) of genres.“*[438]
Hunter weist darauf hin, dass die „Bill & Ted“-Filme *„Reaganite propaganda“*[439] recyceln. Er interpretiert sie als „Dumb White Guy movies“ im Kontext von Francis Fukyamas Essay „The end of history?“ von 1989:

> Dumb White Guys are the shock troops of the end of history, who benevolently further the spread of consumerism by trashing morality, high culture and taste. Culturally, they are in the avant-garde, their postmodern affectlessness promoting the pluralistic values of the Last Man. For if, as Fukuyama argued, the US is the economic model for any future society, its success appears necessarily to have come at the price of an amnesiac, hedonistic „dumb“ culture corrosive of hierarchies of taste and value. And it is this culture, the Dumb White culture of TV, Hollywood movies and rock music, which is becoming truly universal, having proved the most effective advertisement for the American utopia.[440]

Als Vorbilder für die Menschen der Zukunft verbreiten die ignoranten Bill und Ted die Werte der amerikanischen Konsumgesellschaft. Popkultur wird die Welt regieren und friedliches Miteinander fördern. Während dies hier als Utopie präsentiert wird, zeigt der Film „Idiocracy“ aus dem Jahr 2006, wozu die Allmacht der Popkultur schlimmstenfalls führen kann: zur totalen Verblödung der Menschheit.

8.4. Postmoderne Geschichte: Geschichte als Themenpark

Zeitreisen werden in den „Bill & Ted“-Filmen einerseits als Möglichkeit präsentiert, ein tieferes Verständnis für historische Entwicklungen zu gewinnen, andererseits wird Geschichte dadurch aber auch zu einem zusammenhanglosen Zitieren aus unterschiedlichen Epochen, sodass lediglich an der Oberfläche des Wissens gekratzt werden kann. *„Der ‚Connecticut Yankee' ist zum Maß aller Dinge und heimlichen Herrscher der Welt geworden, der so etwas wie Geschichte eigentlich nur als Erlebnispark kennt“*[441], schreiben Seeßlen und Jung. In der Tat scheint

[437] Vgl. Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 123.
[438] Ebda.
[439] Ebda. S. 121.
[440] Ebda. S. 113.
[441] Seeßlen und Jung (2003), Band 2, S. 666.

Erlebnispark ein passendes Stichwort zu sein. Auch Hunter weist darauf hin, dass Bill und Teds bescheidenes Geschichtsverständnis nicht aus ihren Schulbüchern stammt, sondern mitunter aus Themenparks:

> Bill and Ted, as connoisseurs of the impertinent allusion, are entirely at home regardless of the location and historical period. Popular culture has conveniently recycled history into a series of theme-park locations and pleasurable restagings of old movies. Bill and Ted are delighted when a bar fight breaks out in the Old West simply because the past is acting in character („This is just like Frontierland!"). [...] Popular culture offers a lingua franca by which Bill and Ted can negotiate any situation. Their mass cultural capital is surprisingly useful, offering a bathetic parallel for the most outlandish occasion. Socrates is compared with Ozzy Osbourne because both were „accused of corrupting youth"; Bill and Ted woo the „medieval babes" and philosophise with Socrates by quoting rock lyrics („All we are is dust in the wind," Ted declares, to Socrates' delight) [...][442].

Popkultur gilt hier als kulturelles Kapital im Bourdieu'schen Sinne und erweist sich für die beiden Protagonisten als überraschend hilfreich; so wie Marty McFly in „Back to the Future III" im Wilden Westen klarkommt, weil er Videospiele gespielt hat. Dies lässt auf die den Filmen zugrunde liegende Botschaft schließen, dass popkulturelles Wissen ernstzunehmen ist. Tatsächlich gilt das auch für den Rezeptionsprozess der „Bill & Ted"-Filme, denn ohne derartige Kenntnisse wird man wohl vielem nicht folgen können. Zugleich kann Bill und Teds Unwissenheit als Kritik an der vermeintlichen Verdummung der Jugend sowie an der Postmoderne gelesen werden:

> Though a teen comedy, *Bill & Ted* is a droll satire of contemporary worries about the „dumbing down" of popular culture and of American teen culture in particular. Bill and Ted are ignorant, steeped in mass culture, and lack all sense of historical tradition. Julius Caesar, according to Bill, was a „solid-dressing dude"; Napoleon a „short, dead dude"; Joan of Arc was probably Noah's wife. What little they do know consists of clichés, quotations from pop culture and fragments gleaned from unlikely sources: George Washington is the „father of the country", „the dollar bill guy ... born on President's day" and – a significant reference – the dude in Disneyland's Hall of Presidents. The film does well to focus on historical ignorance, which is often regarded as one of the defining qualities of our alleged postmodern malaise.[443]

Themenparks beherrschen den Eindruck der beiden Filme: Erstens werden sie von den Protagonisten zitiert, zweitens gleicht ihre Zeitreise einem historischen

[442] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 116f.
[443] Ebda. S. 115.

Erlebnispark, drittens greift dies schließlich auch auf ihr Referat über und viertens kann der ganze Film als Themenpark gesehen werden.

In Anlehnung an Anne Friedberg kann außerdem der Begriff Wachsfigurenkabinett eingebracht werden. Sie erwähnt in ihrem Buch „Window Shopping. Cinema and the Postmodern“ das Gemälde „Twentieth Century Time Map – 1972“ (1986) von David McDermott und Peter McGough, welches, wie sie meint, in seinem Aufbau einem Wachsfigurenkabinett ähnelt: *„This image of a time map is not unlike a wax museum where Joseph Stalin stands between Paul McCartney and Jeannette MacDonald.“*[444] Denn die Jahre bilden auf der Karte Territorien, die wild durcheinander gewürfelt aneinander hängen: So grenzt etwa das Jahr 1904 nicht nur an 1902 und 1903, sondern auch an 1917, 1973 und 1998. Friedbergs Vergleich wird vom Zeitreise-Horrorfilm „Waxwork“ (1988) allzu wörtlich genommen, wenn die übelsten Geschöpfe aus der Geschichte der Menschheit in einem Wachsfigurenmuseum zum Leben erwachen.

Auch in Bill und Teds Referat werden die historischen Figuren aus den Geschichtsbüchern für ihre Mitschüler lebendig. Timothy Shary verweist darauf, dass die Vorväter der modernen Gesellschaft für das jugendliche Kinopublikum, die so genannte „MTV-Generation“, auf ihr *„iconographic 'laugh value'“*[445] reduziert werden. „*In other words, viewers are not sold visions of history in terms of fidelity, but rather in terms of the social discourse that has reduced history to 'clips' of memory that can be reconfigured to fit a present context“*[446]. Im Vordergrund steht nicht mehr, was die Persönlichkeiten in ihrem Leben vollbracht haben, sondern was sie im heutigen Kontext repräsentieren.[447] Ohne große Schwierigkeiten können sie Anschluss an die postmoderne Konsumgesellschaft gewinnen:

> When each of these figures performs at Bill and Ted's presentation and passes judgement on San Dimas, the past is transformed into spectacle. The presentation is staged as a rock concert, but comes across, appropriately enough, as a theme-park reconstruction of history. The visitors wholly approve of San Dimas, having been inadvertently postmodernized by the experience. [...] „Socrates loves San Dimas“ because it lives by his philosophy that „true wisdom is to know that you know nothing“. (Postmodern relativism thus finds itself an ancient pedigree.) Joan of Arc decides to institute an aerobics regime for her soldiers on her return to France. Genghis

[444] Friedberg, Anne: Window Shopping. Cinema and the Postmodern. Berkely u. a.: University of California Press, 1993. S. 187.
[445] Degli-Esposti (Hrsg.), Shary (1998), S. 81.
[446] Ebda.
[447] Vgl. ebda. S. 80.

> Khan [...] favours Twinkies for their high energy rush. And Napoleon, bagged in 1805 before his own Waterloo, is moved to include waterslides in his future battle-plans. The presentation builds to an address by Lincoln, who confirms the general enthusiasm for the state of modern consumerism. Reworking the Gettysburg Address, he offers a minimalist postmodern ethic „as true today as it was in my time“: „Be excellent to each other – and party on, dudes!“[448]

Die Präsentation ist eine Mischung aus Rockshow, Wachsfigurenkabinett und Erlebnispark – und kann somit unter dem Begriff „Histotainment“ verhandelt werden, einem gegenwärtigen Trend in der Wissensvermittlung. Im Sammelband „History Goes Pop“ heißt es dazu, dass populäre Kulturproduktion und Geschichtsdarstellungen zeitgenössische Bedürfnisse zu befriedigen suchen und eine hohe Allgemeinverständlichkeit anstreben. Verbindungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit werden hergestellt und machen historisches Wissen für ein heutiges Publikum anschlussfähig. Populäre Geschichtsdarstellungen *„bieten ihren Rezipienten und Nutzern neben Information auch Unterhaltung (‚Infotainment', ‚Histotainment'), d.h. sinnliches Vergnügen, Entspannung und Spiel“*[449]. Die Auflockerung der Wissensvermittlung wird beispielsweise durch Bebilderung, performative Darstellung und Anregung zur aktiven Partizipation erreicht.[450]

Aus dieser Idee heraus entstanden bereits ab Ende des 19. Jahrhunderts Freilichtmuseen, wie das schwedische Skansen (1891), das deutsche Cloppenburg (1934) oder Colonial Williamsburg in Amerika (1927), welche *„ursprünglich in ihrem Ansatz vierdimensionierte Geschichtsmythen und völkische Leistungsschau [waren] – erlebnisweltliche Illusionen einer Vergangenheit, die mit einer deutlichen Intentionalität rekonstruiert war, aber als Wirklichkeit posierte“*[451]. Diese Freilichtmuseen gelten seit Ende des 20. Jahrhunderts jedoch als überholt und werden zunehmend ersetzt durch *„konsumorientiert[e] Themen- und Freizeitparks, d.h. auch hier rückt der Faktor der Unterhaltung, der Atmosphäre,*

[448] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 119f.

[449] Korte, Barbara und Paletschek, Sylvia: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel. In: Korte, Barbara und Paletschek (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures, Band 1.) Bielefeld: transcript, 2009. S. 15.

[450] Vgl. ebda. S. 15.

[451] Hochbruck, Wolfgang: „Belebte Geschichte“: Delimitationen der Anschaulichkeit im Geschichtstheater. In: Korte, Barbara und Paletschek (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures, Band 1.) Bielefeld: transcript, 2009. S. 223.

des Spektakels und des Events zunehmend in den Vordergrund"[452]. Als Beispiel wird Rom genannt, das künftig nicht nur mit historischen Relikten aufwarten will: So soll ein Rom-Themenpark errichtet und das Kolosseum durch 3D-Animationen aufgepeppt werden.[453]

Die große Gefahr, die bei der Verwandlung von Geschichte in derartige Erlebnisstätten besteht, ist eine *„Vulgarisierung der wissenschaftlich erarbeiteten Fakten bis hin zur Unkenntlichkeit. Eine erfundene Vergangenheit ist die Folge davon"*[454]. Dieser Vorwurf gleicht der Kritik an den „Bill & Ted"-Filmen, die unbeschwert mit Geschichte spielen. Auf die Spitze getrieben wird das Szenario in „Idiocracy": Darin gibt es eine Bahn auf dem Rummelplatz namens „Time Masheen", die über Geschichte belehren soll, jedoch die Fakten völlig falsch darlegt. So sieht man etwa statt Hitler als Anführer der Nationalsozialisten Charlie Chaplin, welcher die Rolle ja in „The Great Dictator" (1940) verkörpert hat. Fakt und Fiktion werden vermischt, bis irgendwann niemand mehr den Unterschied kennt.

Es gilt hier wie dort, zwischen Vor- und Nachteilen der modernen Geschichtsvermittlung abzuwägen. Mehrere Formen können nebeneinander existieren und sich gegenseitig ergänzen. So kann „Bill & Ted's Excellent Adventure" dazu dienen, Kinder mit historischen Persönlichkeiten bekannt zu machen und ihr Interesse zu wecken. Vielleicht werden sie bei Gelegenheit in Büchern nachschlagen oder ins Museum gehen, um mehr zu erfahren. Ein diesbezüglich sehr ähnlicher Film ist „Night at the Museum" (2006), worin museale Ausstellungsstücke nachts zum Leben erwachen und dem jugendlichen Publikum so vor Augen führen, dass das vermittelte Wissen nicht staubig und langweilig ist.

8.5. Pastiche-Figur: Napoleon

Die historische Person Napoleon erweist sich als oft dargestellte Filmfigur – nicht nur im Historienfilm, sondern auch in der Komödie. Neben „Bill & Ted's Excellent Adventure" präsentieren unter anderem „Time Bandits" und „Night at the Museum:

[452] Korte und Paletschek (Hrsg.), Korte und Paletschek (2009), S. 41.
[453] Vgl. ebda. S. 44.
[454] Keefer, Erwin: Paddeln für die Archäologie. Mit dem Einbaum in die Steinzeit. In: Korte, Barbara und Paletschek (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures, Band 1.) Bielefeld: transcript, 2009. S. 242.

Battle of the Smithsonian“ (2009), der zweite Teil von oben genanntem Geschichtsabenteuer, den französischen Feldherren, vorzugsweise von seiner komischen Seite. Bill und Ted nehmen aus ihrem Schulunterricht lediglich mit, dass Napoleon ein *„short dead dude“*[455] bzw. ein *„French conquerer dude“*[456] war. Nachdem er aus dem Österreich des Jahres 1805 in das San Dimas 1988 geholt wird, zeigt er sich als überehrgeiziger, egoistischer Zwerg und als schlechter Verlierer beim Spiel.

> Napoleon's all-devouring will to power is sublimated into mere greed for junk food: he wins a Ziggy-Piggy badge, having consumed a monstrous „Ziggy Pig“ ice-cream. His megalomaniac drives are further expended at the bowling alley and Waterloo, the local waterpark (the park's name is itself a brilliant metaphor not only of the culture's „affectless“ and levelling appropriation of great historical events but of violence transformed into harmless communal play).[457]

Seine Auszeichnung für das erfolgreiche Bezwingen des gigantischen Eisbechers, *„the single greatest ice-cream spectacle known to man“*[458], trägt er neben seinen anderen Orden an der Uniform. Die Wasserrutschen des 20. Jahrhunderts beeindrucken ihn so sehr, dass er sie in seine künftigen Schlachtpläne integrieren möchte. Alles in allem wirkt Napoleon zwar nicht gerade sympathisch, aber friedlich. Er macht keinerlei Anstalten, San Dimas zu erobern, wie man es vielleicht erwarten könnte. Statt dessen fügt er sich den Anweisungen, die Bill und Ted bzw. Bruder Deacon ihm geben, und nimmt die Eindrücke interessiert auf.
Der britische Zeitreisefilm „Time Bandits“ stellt Napoleon im Jahr 1796 als politisch überraschend desinteressiert dar. Viel lieber lässt er sich von theatralen Darbietungen unterhalten, vorzugsweise mit Handpuppen oder kleinen Schauspielern: *„This is what I like: little things hitting each other.“*[459] Von den diebischen Zwergen, die mit dem Jungen Kevin durch die Zeit reisen, ist er sofort begeistert: Beim gemeinsamen Abendessen erweist er sich als besessen von seiner körperlichen Unvollkommenheit und zählt politisch relevante Personen diverser Zeiten auf, die ebenfalls nicht groß gewachsen waren: Alexander der

[455] Stucky (Zugriff: 20.02.2010)
[456] Degli-Esposti (Hrsg.), Shary (1998), S. 81.
[457] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 119.
[458] Bill & Ted's Excellent Adventure (1989), 42'28''-32''.
[459] Time Bandits. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: Michael Palin und Terry Gilliam. UK: HandMade Films, 1981. Fassung: Kauf-DVD „2 Disc Collector's Edition“. Spirit Media, 2009. 18'33''-37''.

Große, Oliver Cromwell, Ludwig XIV und andere.[460] Napoleon, der zum Unmut seiner Generäle wenig Aufmerksamkeit in Schlachtpläne investiert, verrät den Zwergen: *„You know, I come to conquer Italy because I thought they were all small. You know, I hear there was really tiny guys.“*[461]

Zusammenfassend lässt sich daher über die filmische Darstellung Napoleons sagen, dass zwar die Ansichten über dessen politische Ambitionen variieren, jedoch einheitlich seine geringe körperliche Größe lächerlich gemacht wird. Außerdem wird der französische Feldherr als harmlos präsentiert und zumindest manchen Mitmenschen gegenüber freundschaftlich gesinnt.

8.6. Intertextualität und Intermedialität

Das umfangreiche Spiel mit Zitaten und Verweisen in den „Bill & Ted“-Filmen dient vorrangig dem Erzielen komischer Effekte. Hier geht es nicht darum, zeitliche Epochen realistisch darzustellen, sondern sie mit einem popkulturellen Blick ironisch zu betrachten, etwa wenn Socrates mit Ozzy Osbourne gleichgesetzt wird. Die Anspielungen beziehen sich insbesonders auf zwei Bereiche: Film und Musik.

I. Q. Hunter legt dar, dass die historischen Persönlichkeiten in „Bill & Ted's Excellent Adventure“ jeweils eine Geschichtsperiode der westlichen Zivilisation repräsentieren und parodieren. Zugleich vertreten sie damit auch immer ein Filmgenre: *„Socrates embodies the ancient world, in other words sword-and-sandal movies; Billy the Kid, 'the western movement in America in the nineteenth century', in other words cowboy films.“*[462] Weiters werden in einzelnen Szenen etwa futuristische Science Fiction-Filme oder Mittelalterfilme karikiert: *„The medieval sequence, for example, turns on a rescue scene imitating the Errol Flynn* Adventures of Robin Hood.“[463] Ein ganz direktes Zitat erfolgt durch Einspielen einer Original-Filmszene: *„When they kidnap Napoleon in 1805, they look across at his armies and see stock footage of* War and Peace*: the past is literally textualised.“*[464]

Hunter sieht die Häufigkeit intermedialer Verweise im zweiten Teil sogar noch gesteigert:

---

[460] Vgl. Time Bandits (1981), 21'55"-23'25".
[461] Ebda. 21'17"-24".
[462] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 119.
[463] Ebda. S. 116.
[464] Ebda.

> This quickfire allusionism is taken even further in the sequel, whose channel-surfing approach to genre is virtually freeform, taking in the horror film (possession scenes inspired by *The Exorcist*), religious imagery (visits to Heaven and Hell) and the art film (Death appears, complete with Swedish accent, as in Bergman's *The Seventh Seal*; this is an all-purpose reference to European movies – he also turns up in *Last Action Hero*).[465]

Ebenfalls ist besonders in „Bill & Ted's Bogus Journey" der spielerische Umgang mit Heavy Metal-Zitaten evident, etwa nachdem die Protagonisten den Tod beim Spiel besiegt haben: *„'Don't fear the reaper', Bill says, taking his cue from Blue Oyster Cult"*[466]. Besonders Himmel und Hölle entsprechen typischen Darstellungen auf Tonträgern von Heavy Metal-Bands.

> In *Bogus Journey*, for instance, God is found at the top of the stairway from *A Matter of Life and Death*. But this unlikely filmic quotation (like Death, it introduces „art-house" allusions possibly unfamiliar to the intended audience) is also an unforced comic homage to Led Zeppelin: in the US Powell and Pressburger's film was retitled *Stairway to Heaven*. Hell, too, while owing something to Dante, owes rather more to representations on heavy metal album covers (though Bill is disconcerted that it does not precisely concur with them: „We've been totally lied to by our album covers, man").[467]

Favorisierte Bands der Protagonisten sind beispielsweise „Iron Maiden", „Led Zeppelin" und „Faith No More" – diese werden auf diverse Art und Weise erwähnt. So wird Bill und Ted im Mittelalter angedroht, sie in eine „Iron Maiden" zu stecken – unwissend, was hier eigentlich gemeint ist, sind die beiden im ersten Moment hellauf begeistert. „Faith No More" tritt personalisiert durch Gitarrist Jim Martin zu Beginn des zweiten Teils auf. Der Ältestenrat im ersten Film besteht, wie bereits erwähnt, zur Gänze aus Größen der Pop- und Rockmusik. Zum Finale von „Bill & Ted's Bogus Journey" performen die Wyld Stallyns beim „Battle of the Bands" den Song „God Gave Rock 'n' Roll to You II" von Kiss und begeistern damit die Welt.

8.7. Die Shopping Mall als postmoderne Metapher

Timothy Shary erklärt, dass besonders eine Szene „Bill & Ted's Excellent Adventure" als postmodernen Film etabliert, nämlich jene in der Shopping Mall von

[465] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 116.
[466] Ebda. S. 117.
[467] Ebda. S. 116.

San Dimas, wo sich die historischen Persönlichkeiten mit der modernen Konsumgesellschaft vertraut machen und ihre „wahre Natur“ zeigen.

> Jameson's writings on the nature of postmodern architecture and space find dramatic realization in this scene; as Anne Friedberg has noted, the mall is a site of postmodernism made manifest [...]. With such irresistable temptations as having Beethoven visit a music store and Joan of Arc lead an aerobics class, the film freely participates in reducing these characters to the commercial stereotypes that Jameson sees throughout contemporary culture. Genghis Khan's violent attack on a sporting-goods store mannequin is humorous only as racist condescension; Sigmund Freud's appearance with a hot dog is a phallic gag indicative of a simplified pop mentality; and Lincoln's ultimate re-delivery of the Gettysburg Address, replacing „our forefathers“ with „Bill and Ted“ and concluding, „Be excellent to each other,“ demonstrates the central fantasy that history can somehow be reconfigured for yourself.[468]

Geschichte wird dadurch laut Shary nicht nur aus der Gegenwart entfernt, sie wird zu einem Produkt im Supermarkt.[469] Anne Friedberg sieht die Mall als postmoderne Örtlichkeit sowie als Verkaufsmaschine, die ein Gefühl von Zeitlosigkeit erzeugt.[470] Somit ist sie ein Platz, wo die geschichtlichen Figuren problemlos nebeneinander existieren und Anschluss zur Gegenwart finden können. Friedberg findet außerdem eine Erklärung für die rasante Persönlichkeitsentwicklung der Figuren: *„The mall is an appropriate contemporary site for crises of identity because it is also a space where identity can so easily be transformed.“*[471] Dschingis Khan und die anderen verfallen daher nicht in eine Identitätskrise beim Anblick all der unbekannten Dinge, sondern stürzen sich begeistert in die Warenmenge und finden somit zur zeitgenössischen Entsprechung ihrer selbst. Beethoven hat kein Problem, Syntheziser statt Klavier zu spielen; Dschingis Khan freut sich über neue effektive Behelfe, Gegenstände kaputt zu schlagen; und Lincoln lässt sich durch moderne und verbesserte Kameratechnik für die Nachwelt verewigen.

Vor dem Sog des Konsums ist scheinbar keiner gefeit. Zum Schluss von „Bill & Ted's Excellent Adventure“ bringt Rufus den beiden Protagonisten quasi zur Belohnung die Prinzessinnen aus dem englischen Mittelalter zur Vervollständigung ihrer Band und ihres Lebens im Allgemeinen. Doch die Damen haben sich

---

[468] Degli-Esposti (Hrsg.), Shary (1998), S. 81.
[469] Vgl. ebda.
[470] Vgl. Friedberg (1993), S. 120.
[471] Ebda. S. 122.

verändert: Nachdem Rufus sie mit Kreditkarten ausgestattet und mit der Mall bekannt gemacht hat, sind sie automatisch zu modernen Frauen herangereift: *„they are instantly transformed into stereotypical Californian girls, as if that were indeed their true, natural state“*[472]. Lediglich ihr englischer Akzent unterscheidet sie noch von Bill und Teds Schulkolleginnen. Bereits in „Bill & Ted's Bogus Journey“ ist keinerlei Differenz mehr zu bemerken. Wenn die Prinzessinnen von gerahmten Fotografien lächeln, hält man sie für normale junge Frauen des 20. Jahrhunderts.

[472] Cartmell u.a. (Hrsg.), Hunter (1996), S. 119.

9. Epilog

Im Folgenden soll zuerst im Rahmen der Zusammenfassung mit Bezug auf den Prolog eruiert werden, inwiefern die anfänglichen Forschungsvorhaben eingelöst wurden. Anschließend resümiert die Conclusio die aus der Arbeit hervorgehenden Erkenntnisse über die Entwicklung des Zeitreise-Motivs im US-amerikanischen Film der 1980er Jahre.

9.1. Zusammenfassung

Ziel dieser Diplomarbeit war es, Zeitreisefilme der Achtziger auf Charakteristika des Jahrzehnts und der Postmoderne zu untersuchen. Es sollte dargelegt werden, inwiefern sich der Zeitgeist in ihnen widerspiegelt und warum gerade dieses Jahrzehnt den Durchbruch für den Zeitreisefilm brachte.
Formal gliedert sich die Arbeit in zwei Abschnitte: Die einleitenden Kapitel machten erstens mit den gesellschaftlichen Besonderheiten der 1980er vertraut, zweitens mit Grundaussagen der Postmoderne sowie drittens mit den Anfängen des Motivs der Zeitreise in Literatur und Film. Im zweiten, praktischen Teil der Arbeit wurden drei ausgewählte Filmbeispiele in Hinblick auf die theoretischen Aspekte der Einleitung analysiert.
Es hat sich gezeigt, dass Filme nicht notwendigerweise in den Achtzigern spielen müssen, um etwas über dieses Jahrzehnt auszusagen. Hier steckt sicherlich ein Reiz des Zeitreisefilms: Er ermöglicht es Filmemachern, über den Umweg der Vergangenheit auf gesellschaftliche Entwicklungen der Gegenwart anzuspielen, ohne irgendetwas direkt aussprechen zu müssen und dadurch angreifbar zu werden. „Peggy Sue Got Married“ und „Back to the Future“ enthüllen viel über das Reagan-Amerika, obgleich sich die jeweiligen Handlungen zu großen Teilen in den Fünfzigern vollziehen. Die ausgedrückte Nostalgie für die Eisenhower-Ära sowie die übermächtige Stellung von Popkultur sind Kennzeichen des Zeitgeists.
Dass der Zeitreisefilm ausgerechnet im Amerika der achtziger Jahre derartige Beliebtheit erfuhr, leitet sich vermutlich einerseits von der Stimmung der damaligen „Zitadellenkultur“ ab; andererseits hatte auch die gerade in Gang kommende postmoderne Diskussion ihren Anteil daran. In der „Zitadellenkultur“

wurde es für die Menschen wichtig, sich der eigenen Identität zu versichern. Zeitreisefilme bieten dazu ausgiebig Gelegenheit, da sie ein Instrument darstellen, die glorreichsten Zeiten der (nationalen) Geschichte zu besuchen. Sei es als nostalgische Zeitreise wie in „Back to the Future“ oder in Form eines bunten Themenparks in Manier von „Bill & Ted's Excellent Adventure“.
Die Postmoderne brachte Verspieltheit und die Prämisse „Anything Goes“. Sowohl die Grenzen zwischen Hoch- und Trivialkultur wurden aufgehoben, als auch jene zwischen den Genres. Das Prinzip des Genremixes ist sicherlich eines der Erfolgsrezepte des Zeitreisefilms, von den Achtzigern bis heute. Zeitreisefilme sind nicht mehr bloße Science Fiction-Abenteuer für ein Nischenpublikum, sondern können beliebig um andere Elemente erweitert werden: etwa romantische Handlungsstränge, komödiantische Einlagen oder blutige Horrorszenen. Über „Peggy Sue Got Married“ schrieb Jenny Randles: *„But this was never really meant to be a time-travel story – just a story that happened to need time travel to be told.“*[473] Vielleicht ist dies das Geheimnis des Erfolgs. Möglicherweise ist das Zeitreisen nicht geeignet, Hauptdarsteller eines Films zu sein, sondern eher die Maschinerie, die die Handlung überhaupt möglich macht.

9.2. Conclusio

Die primäre Erkenntnis dieser Diplomarbeit betrifft die Art und Weise, wie Zeitreisefilme der achtziger Jahre mit Geschichte umgehen. Besonders der Einfluss der Postmoderne führt zu einem Recycling von historischen Begebenheiten und in Form von Pastiches zu einem Recycling von medialen Darstellungen. „Peggy Sue Got Married“ als „Nostalgia Film“ im Sinne Jamesons gibt die Fünfziger aus Sicht der Achtziger wieder; als Ausdrucksmittel dienen in erster Linie (pop-)kulturelle Artefakte. Aus „Back to the Future“ spricht die „Zitadellenkultur“: Die Trilogie erinnert die Amerikaner an die glorreichsten Abschnitte ihrer Geschichte, nämlich die Eisenhower-Ära und den Wilden Westen. „Bill & Ted's Excellent Adventure“ recycelt Geschichte schließlich zu einem unterhaltsamen Themenpark bzw. Wachsmuseum.
Welche historischen Episoden gezeigt werden und auf welche Weise, sagt einiges über den Zeitgeist der achtziger Jahre aus. Nostalgie bestimmt die Darstellung der

[473] Randles (1994), S. 21.

Vergangenheit; Neugier und Zukunftsangst sind maßgeblich hinsichtlich futuristischer Szenarien. Interessanterweise wird die Zukunft meist im Licht eines kontinuierlichen gesellschaftlichen Niedergangs gesehen, was bereits eine nostalgische Perspektive auf die Achtziger ermöglicht. Dies zeigt sich in „Back to the Future II“ und „The Terminator“. Selbst „Bill & Ted's Bogus Journey“, der ein optimistisches Bild der Zukunft zeichnet, zeugt von dieser Nostalgie in Gedenken an die Jugend der beiden Protagonisten.

Merkmale der Postmoderne, die sich bei allen Filmbeispielen zeigen, sind die „Postmodern Playfulness“ einerseits und die Hyperrealität andererseits. Erstere bedingt auch die zahlreichen intertextuellen und intermedialen Verweise, die bezüglich der drei Hauptfilmbeispiele genauer herausgearbeitet wurden. Das Zitieren anderer Zeitreisefiktion ist zu diesem Zeitpunkt noch selten; höchstens die drei wichtigsten literarischen Vorbilder (Wells, Dickens, Twain) werden angesprochen. Seit den neunziger Jahren, vor allem aber in Werken, die nach der Jahrhundertwende entstanden sind, werden die Zeitreisefilme der Achtziger gerne und oft zitiert.

Resümierend lässt sich das Erfolgsrezept der US-amerikanischen Zeitreisefilme der 1980er Jahre auf drei Schlüsselbegriffe bringen: erstens Nostalgie, zweitens Verspieltheit und drittens Genremix.

10. Ausblick

Zuletzt sollen einige Überlegungen zur Weiterentwicklung des Zeitreise-Motivs in Filmen der 1990er und 2000er Jahre die Diplomarbeit abschließen. Seit den Achtzigern haben sich sowohl die Themen als auch die Ästhetik bedeutend gewandelt. Zu Beginn der neunziger Jahre war jedoch vorerst noch das Nachwirken der Achtziger zentral: 1990 kam der dritte Teil der „Back to the Future“-Trilogie in die Kinos, 1991 die Sequels „Bill & Ted's Bogus Journey“ und „Terminator 2: Judgment Day“.

Mit „Forever Young“ wurde 1992 ein Thema in neuem Gewand präsentiert, das bereits in den Sechzigern und Siebzigern populär gewesen war: die Kryonik, d. h. das Einfrieren von Organismen zum Zweck, sie in der Zukunft wiederzubeleben. „Forever Young“ zeigt dies in Form eines geheimen Militärexperiments, bei welchem der Testpilot Daniel McCormick 1939 eingefroren wird. Doch etwas geht schief: Der Leiter des Experiments, McCormicks bester Freund, kommt in einem Feuer ums Leben, woraufhin das wissenschaftliche Unterfangen in Vergessenheit gerät. Spielende Kinder öffnen die Kapsel erst im Jahr 1992. McCormick, verwirrt und verloren, sucht in der Folge vergeblich nach seinem Freund. Der durchs Einfrieren gestoppte Alterungsprozess setzt nach wenigen Tagen ein und lässt den Piloten binnen Stunden um Jahrzehnte altern. Vor seinem Tod erfolgt jedoch die Wiedervereinigung mit seiner verloren geglaubten Liebe, welche 1939 im Koma lag. „Forever Young“ ist als Film für die ganze Familie konzipiert mit Identifikationsfiguren für Männer, Frauen und Kinder gleichermaßen. Kryonik zeigt sich hier als von großem Interesse für das Militär, wenngleich die Forschung wie McCormick jahrzehntelang geschlafen hat und erst in der Gegenwart wiederbelebt wird. Die Technik funktioniert im Film, wenn auch mit Nebenwirkungen für die Testperson.

Andere Filme, die Kryonik ins Rampenlicht stellen, sind „Demolition Man“ (1993) und die Komödie „Austin Powers: International Man of Mystery“ aus dem Jahr 1997, eine Persiflage auf die James Bond-Serie. Der Erfolg des Letzteren kam überraschend und überwältigend, zwei Fortsetzungen (1999 und 2002) waren die Folge. Protagonist aller drei Filme ist der britische Geheimagent Austin Powers, der in den sechziger Jahren eingefroren und in den Neunzigern wieder zum Leben erweckt wird. Als Verkörperung der „Swinging Sixties“ in London steht die

Hauptfigur für eine in den Neunzigern spürbare Nostalgie gegenüber den Sechzigern, ähnlich wie die der 1980er Jahre für die Fünfziger.

Powers' Nemesis Dr. Evil lässt sich 1967 einfrieren *„to return at a time where free love no longer reigned and greed and corruption ruled again“*[474], nämlich im Jahr 1997. Die Neunziger werden insofern als deutlich verdorbenere Zeit als die Sechziger vorgeführt sowie sexuell prüder. Später sagt Dr. Evil Austin Powers ins Gesicht: *„However, isn't it ironic that the very things you stand for – free love, swinging, parties – are all now in the nineties considered to be evil?“*[475] Schließlich lässt der Geheimagent die freie Liebe hinter sich und heiratet die Tochter seiner Angebeteten aus den Sechzigern, nur um in den Sequels wieder zu seinem Markenzeichen der Promiskuität zurückzukehren.

Diese Nostalgie hinsichtlich der sechziger Jahre schlägt sich auch in der britischen Politik der Neunziger nieder sowie in der Musik, dem so genannten „Britpop“. Das Jahrzehnt steht in Großbritannien für eine nationale Identitätskrise und Umbruchsphase, wobei man antwortsuchend auf die Sechziger zurückblickte. Britpop ließ sich von Musikikonen wie The Beatles, The Kinks oder The Small Faces inspirieren und wagte es, mittels Musik einen sozialen Kommentar abzugeben. Man zeigte Flagge und war wieder stolz, britisch zu sein.[476] Rupa Huq erklärt dies im Text „Labouring the Point? The Politics of Britpop in 'New Britain'“ als *„retread of the 1960s, a time of optimistic Labour government and a self-confident Britain boosted by the export potential of its music, alongside other products of the creative and cultural industries such as film“*[477].

Die Kryonik als Zeitreise-Methode gerät nach der Austin Powers-Trilogie scheinbar wieder in Vergessenheit. Lediglich die Komödie „Idiocracy“ (2006) greift die Technik wieder auf. Darin werden der Durchschnittstyp Joe Bauers und die Prostituierte Rita eingefroren und wiederum in ihren stählernen Särgen vergessen. Sie erwachen im Jahr 2505 und stehen einer vollkommen verblödeten Menschheit gegenüber, welcher die beiden mit ihrem plötzlich überdurchschnittlichen Intellekt

---

[474] Austin Powers: International Man of Mystery. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers. USA/D: Capella International u. a., 1997. Fassung: Kauf-DVD. Concorde Home Entertainment, 2005. 7'13"-17".

[475] Ebda. 77'48"-78'02".

[476] Vgl. Meißner, Jill: Mitschrift zu: Barbara Maly und Timo Frühwirth. Vorlesung „Cultural and Regional Studies: British Civilisation – Britishness and Popular Culture”. Universität Wien, Anglistik, Sommersemester 2011. Einheit am 13.05.2011. Blatt 3, Seite 5. Sammlung Meißner.

[477] Huq, Rupa: Labouring the Point? The Politics of Britpop in „New Britain“. In: Bennett, Andy und Strotton, Jon: Britpop and the English Music Tradition. Surrey: Ashgate, 2010. S. 90.

aus der Nahrungsknappheit helfen sollen.

Weitere wichtige Zeitreisefilme der neunziger Jahre sind „Groundhog Day“ (1993), bei dem der zynische Wettermann Phil in eine Zeitschleife gerät und immer wieder den gleichen Tag erleben muss, „Les visiteurs“ (1993), eine französische Komödie um einen Ritter und seinen Diener aus dem 11. Jahrhundert, die durch einen Zauber ins 20. Jahrhundert reisen, und „Twelve Monkeys“ (1995), welcher „La Jetée“ (1962) aufgreift und erzählt, wie ein Mann aus dem Jahr 2035 in die Neunziger gesandt wird, um herauszufinden, wie ein mysteriöses Virus 1996 den Großteil der Menschheit auslöschen konnte.

Ab dem Jahr 2000 zeichnen sich neue Trends ab. Erstens fällt auf, dass ab diesem Zeitpunkt vermehrt die Zeitreisefilme der achtziger Jahre recycelt werden. Zweitens taucht die Zeitreise hin und wieder kurz im Mainstreamkino auf, auch in Filmen, die eigentlich gar nichts mit Zeitreisen zu tun haben. Dies beweist, dass das Motiv inzwischen endgültig etabliert ist und von Filmemachern gerne als überraschender Kniff benutzt wird. Drittens gibt es in den letzten Jahren auch immer mehr Zeitreisefilme, die auf ein weibliches Publikum zugeschnitten sind.

Das Recyceln von Zeitreisefilmen der Achtziger zeigt sich in „Donnie Darko“ (2001), „Frequently Asked Questions About Time Travel“ (2009), „Hot Tub Time Machine“ (2010) sowie selbstverständlich in den Terminator-Sequels „Terminator 3: Rise of the Machines“ (2003) und „Terminator Salvation“ (2009).

„Donnie Darko“, ein Genremix aus Mystery, Science Fiction und Drama, erzählt von rätselhaften Ereignissen, die sich rund um den gleichnamigen Titelhelden im Oktober 1988 zutragen: Teenager Donnie entkommt durch Schlafwandeln dem Tod, als ein Flugzeugteil vom Himmel auf sein Elternhaus fällt. Danach wird er von Visionen geplagt, wobei ihn ein gewisser Frank im Hasenkostüm zu einer Serie von kriminellen Akten drängt. Vier Wochen später bekommt Donnie die Möglichkeit, zurück zum Tag des Unfalls zu gehen, um sein Leben zu opfern und damit Katastrophen wie den Tod seiner Freundin Gretchen zu verhindern.

„Donnie Darko“ wird von Gregg Rickman in seinem Aufsatz „The Philosophy of Time Travel: *Back to the Future* again, or the Last Temptation of Donnie Darko“ mit Zemeckis' Trilogie parallel gelesen. Nicht nur wird „Back to the Future“ direkt zitiert im Gespräch zwischen Donnie und seinem Physiklehrer Mr. Monnitoff (*„The basic principles of time travel are there. So you have the vessel and the portal. And the vessel can be anything. Most likely a spacecraft.“ - „Like a DeLorean.“ - „A metal craft*

of any kind.“ - „You know, I loved that movie, the way they shot it.“[478]), Rickman sieht auch Ähnlichkeiten zwischen den Hauptfiguren Marty McFly und Donnie Darko: *„[they] are both alienated from their parents, have supportive girlfriends, and have to deal with aggressive bullies“*[479]. Essentiell sind für beide ihre Mentorfiguren: Doc Brown auf der einen Seite, Mutter, Psychiaterin und Englischlehrerin auf der anderen. Augenblicklich fällt ins Auge, dass Donnies Mentoren Frauen sind, was darauf hindeutet, dass diese inzwischen eine weitaus bedeutendere Rolle im Science Fiction-Film spielen als noch in den achtziger Jahren. Einen weiteren Unterschied zwischen „Back to the Future“ und „Donnie Darko“ sieht Rickman im Umgang mit Religion und Politik.

> The *Back to the Future* films were made in the politically conservative 1980s, reflecting a Reagan-era worldview in Doc's attempt to cheat gullible but deadly Libyan terrorists, but avoid religion altogether. Theirs is a secular gospel of self-improvement, definitely fitting into the '80s orgy of consumerism and product placement[.][480]

„Donnie Darko“ hingegen zeigt ein starkes Bewusstsein gegenüber der Bedeutung von Religion in der amerikanischen Gesellschaft und trifft retrospektiv politische Aussagen über die achtziger Jahre. Regisseur Richard Kelly webt etwa den Bush-Dukakis-Wahlkampf in seinen Film und lässt einen Jungen mit Ronald Reagan-Maske auf einem Trampolin hüpfen.[481]

In der britischen Komödie „Frequently Asked Questions About Time Travel“ stoßen drei Durchschnittstypen beim Besuch im Pub auf ein „time leak“ in der Männertoilette, das sie in verschiedene Zeiten befördert. So erfahren sie, dass sie in der Zukunft als Helden verehrt werden, weshalb sie von den so genannten „Editors“ getötet werden sollen. Der Film integriert durch die Science Fiction-liebenden Protagonisten zahlreiche Zitate von Zeitreisefilmen in die Handlung und erklärt Motive wie das Großvater-Paradox oder den Schmetterlingseffekt:

> Pete: What about the rules? I mean there's always rules in these things, isn't there? [...]
> Toby: Like, you can't tread on any butterflies. […] Not just butterflies, you can't kill anything in the past because it wipes out all its

[478] Donnie Darko. Regie und Drehbuch: Richard Kelly. USA: Flower Films/Adam Fields Productions/Gaylord Films, 2001. Fassung: Kauf-DVD. Mc One GmbH, 2004. 43'43"-54".
[479] Rickman (Hrsg.), Rickman (2004), S. 372.
[480] Ebda. S. 376.
[481] Ebda.

descendants in the future and you could end up wiping out the whole human race.
Ray: Don't sleep with anyone. Always ends up being your mom or gran. [...]
Pete: OK. Don't kill anything. Don't fuck anything. What else?
Ray: Don't touch yourself!
Pete: Don't you think I've got my mind on other things right now?
Ray: No, I mean don't touch the other us. We can't bump into or speak to the earlier us.
Pete: Why? Couldn't we just warn them not to go into the bogs?
Ray: No! No, we can't do that because that would cause a paradox.[482]

„Hot Tub Time Machine“ ist im Prinzip von Anfang bis Ende ein einziges Zitat von Zeitreisefilmen der Achtziger, vor allem „Back to the Future“ und „The Terminator“. Drei Freunde in der Midlife Crisis und ein Teenager reisen mittels eines Whirlpools zurück ins Jahr 1986 und bekommen die Chance, ihren enttäuschenden Existenzen eine andere Richtung zu geben. Bereits in der ausgefallenen Zeitmaschine blitzen die „Postmodern Playfulness“ und Erinnerungen an den DeLorean oder die Telefonzelle aus den „Bill & Ted“-Filmen durch. Die Hommage an „Back to the Future“ geht sogar so weit, dass Crispin Glover, der Darsteller von George McFly, auf der Schihütte den Hotelpagen mimt. In beiden Filmen spielt er die gleiche Rolle in zwei verschiedenen Zeiten.

Die Achtziger werden im Sinne von Jamesons „Nostalgia Film“ in erster Linie durch kulturelle Artefakte wie Musik oder Mode präsentiert. Die komödiantischen Effekte entstehen vor allem durch die Verschiedenheit von 1986 und 2010: *„Jacob is aghast at the prospect of forming a relationship in a pre-texting world. How to contact a girl you like? A potential conquest suggests he could always come and find her. 'That sounds exhausting,' he sighs.“*[483] Wie bei „Frequently Asked Questions About Time Travel“ kommt pseudo-wissenschaftliches Popkulturwissen zur Sprache, wenn es um schwarze Löcher oder den Schmetterlingseffekt geht. Da wird Stephen Hawking genauso zitiert wie „Star Trek“.

Nach „Terminator 2: Judgment Day“ (1991) wurden gemeinhin keine weiteren Fortsetzungen des Zeitreisefilms von 1984 erwartet. Dann erschien mit zwölf Jahren Abstand bzw. 19 zum Originalfilm „Terminator 3: Rise of the Machines“,

[482] Frequently Asked Questions About Time Travel. Regie: Gareth Carrivick. Drehbuch: Jamie Mathieson. UK: BBC Films/Dog Lamp Films/HBO Films, 2009. Fassung: Kauf-DVD. Lions Gate Home Entertainment, 2009. 26'56"-27'48".

[483] Gilbey, Ryan: Time traveller's strife. A remake of *Back to the Future* gets a bit stuck in the past. In: New Statesman. 10. Mai 2010, S. 46.

sechs Jahre später „Terminator Salvation“. Vieles hat sich auch hier seit den Achtzigern geändert. So hatte zum Beispiel zur Produktionszeit der beiden letzten Sequels Darsteller Arnold Schwarzenegger eine politische Karriere eingeschlagen und war inzwischen Gouverneur von Kalifornien. Besonders die Filmtechnik hat enorme Sprünge gemacht. Schnell stellte sich hier eine Möglichkeit dar, den Stand der Dinge in Sachen Special effects zu demonstrieren, wie Theo Ligthart schreibt: *„*Terminator *[...] ist aufgrund seiner relativ bescheidenen Produktionskosten als B-Picture einzustufen.* Terminator 2 – Judgment Day *war zum Zeitpunkt seiner Kinopremiere im Jahre 1991 der teuerste Film aller Zeiten.“*[484] Der dritte und vierte Teil der Tetralogie, welche nicht von James Cameron inszeniert wurden, bringen weniger Weiterentwicklung auf inhaltlicher Ebene, sondern konzentrieren sich auf die Demonstration technischer Errungenschaften.

„Terminator 3: Rise of the Machines“ spielt im Jahr 2004 und präsentiert zur Abwechslung eine weibliche Terminatrix, die John Connor und einige seiner zukünftigen Mitstreiter töten soll. „Terminator Salvation“ zeigt eine post-apokalyptische Welt, in der der Krieg zwischen Menschen und Maschinen bereits in vollem Gange ist. Im Gegensatz zu den ersten drei Teilen, welche mehr oder weniger Handlungen der Gegenwart erzählt haben, ist der vierte Film in der befürchteten Zukunft angekommen. Mit ihm schließt sich der Kreis zum ersten Teil, indem John Connor seinen Vertrauten Kyle Reese zurück ins Jahr 1984 schickt, um seine Mutter zu schützen und um ihn schließlich zu zeugen. Ein fünfter Teil ist in Arbeit und wird voraussichtlich 2014 erscheinen.

In den 2000er Jahren werden außerdem Klassiker des Zeitreise-Genres wieder aufgegriffen: 2001 inszeniert Tim Burton ein Remake von „Planet of the Apes“ (1968); 2002 kommt die zweite Verfilmung von „The Time Machine“ in die Kinos; 2009 adaptiert Robert Zemeckis „A Christmas Carol“ als Animationsfilm in 3D; 2009 erscheint außerdem ein neuer „Star Trek“-Film, eine Chronik über die Jugend der Enterprise-Crew.

Dass Zeitreisen nicht bloß Science Fiction-Nerds begeistern, haben nicht nur die erfolgreichen Filmproduktionen der achtziger Jahre gezeigt. Im 21. Jahrhundert wird das Motiv immer öfter in kurzen Passagen der Handlung von Mainstreamfilmen integriert. Bestes Beispiel dafür ist „Harry Potter and the Prisoner of Azkaban“ (2004), worin die jugendlichen Zauberlehrlinge mithilfe eines

[484] Ligthart, Theo: Terminator … Über das Ende als Anfang. Wien: Passagen, 2003. S. 16f.

so genannten „Zeitumkehrers“ (Time-Turner) die Zeit zurückdrehen, um bestimmte Entwicklungen nachträglich zu verändern.

Zeitreisefilme sind mittlerweile auch nicht mehr nur Gedankenexperimente für Männer. Viele Produktionen adressieren nun explizit ein weibliches Publikum und bilden somit ein neues Subgenre: den Romantik-Zeitreisefilm. Dazu gehören „Kate & Leopold“ (2001), „If Only“ (2004), „13 Going on 30“ (2006), „The Lake House“ (2006) und „The Time Traveler's Wife“ (2009). Im Mittelpunkt steht zumeist eine Liebe zwischen den Zeiten: In „Kate & Leopold“ stammt sie aus dem 21. Jahrhundert und er aus den 1870ern; in „The Lake House“ schicken die beiden Protagonisten Briefe zwischen den Jahren 2004 und 2006 hin und her. Ansonsten geht es darum, in der Zeit zurückzureisen, um eine verlorene Liebe zu retten bzw. zurückzugewinnen („If Only“, „13 Going on 30“).

Abgesehen von diesen Trends sollte auch „The Butterfly Effect“ (2004) nicht unerwähnt bleiben, welcher bei Erscheinen große Beliebtheit erfuhr. In diesem Science Fiction-Mystery-Drama leidet der heranwachsende Evan Treborn an Blackouts im Zusammenhang mit traumatisierenden Situationen; Jahre später auf dem College findet er eine Möglichkeit, zu diesen Szenen seines Lebens zurückzukehren und sogar einzugreifen in den Lauf der Geschichte. Welche Konsequenzen dieses Verändern von scheinbar unwichtigen Situationen für ihn und seine Mitmenschen hat, spielt der Film umfassend durch. Letztlich muss Evan einsehen, dass er nicht die perfekte Version des Lebens konstruieren kann, sondern manche Dinge hinnehmen muss, wie sie sind.

Resümierend lässt sich über die Zeitreisefilme ab den 1990ern sagen, dass die Technik des Zeitreisens etwas in den Hintergrund rückt. Es gibt immer weniger Zeitreisemaschinen, statt dessen spielen Kryonik und Wurmlöcher eine größere Rolle. Weiters dienen Zeitreisefilme nicht mehr dem Zweck, Geschichte zu recyceln wie in den Achtzigern. Die Handlungen werden zunehmend persönlicher, d. h. die Reisen finden innerhalb der eigenen biographischen Reichweite statt. Fakt ist aber nichtsdestotrotz, dass Zeitreisen für die Filmbranche aktuell und attraktiv bleiben. Laufend wird das Thema auf andere Weise bearbeitet und in neuem Licht präsentiert. Es bleibt insofern spannend, was für Zeitreisefilme die kommenden Jahre bereithalten. Diese und weitere Gedanken gehören allerdings nicht mehr zu dieser Arbeit und sollen vielmehr Anreiz zu weiterer Forschung bieten.

Das Schlusswort dieser Diplomarbeit ist ein Appell an die Filmwissenschaft, in Zukunft auch vermehrt Werke zu diskutieren, die von der Kritik verpönt und als triviale Massenunterhaltung abgestempelt werden. Wie hier versucht wurde zu zeigen, kann es sich lohnen, diese Filme beispielsweise im gesellschaftspolitischen Kontext oder im Hinblick auf zeitgenössische Theoriesysteme zu betrachten. Zu einem Film wie „Bill & Ted's Excellent Adventure“ findet sich so gut wie keine Sekundärliteratur, dennoch hat er sich im Laufe der Recherchen für diese Arbeit als äußerst ergiebiges postmodernes Artefakt erwiesen. Das heißt, es muss nicht immer nur das umjubelte Arthaus-Kino sein, das in der Wissenschaft zu Wort kommt. Gerade das triviale Massenkino sagt so viel über die Zeit und die Umstände aus, in denen wir leben.

QUELLENVERZEICHNIS

Literatur *(in alphabetischer Reihenfolge)*

Ackerman, Forrest J.: Science-Fiction. Köln: Evergreen, 1998.

Al-Khalil, Jim: Schwarze Löcher, Wurmlöcher und Zeitmaschinen. Heidelberg, Berlin: Spektrum Akademischer Verlag, 2001.

Allen, Graham: Postmodern Conclusions. In: Intertextuality. London: Routledge, 2000. S. 174-209.

Aronowitz, Stanley u. a. (Hrsg.): Technoscience and Cyberculture. New York, London: Routledge, 1996.

Asimov, Isaac: Die schwarzen Löcher. Die Lebensgeschichte des Universums. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 1979.

Aurich, Rolf und Jacobsen, Wolfgang und Jatho, Gabriele (Hrsg.): Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper. Berlin: Filmmuseum Berlin/Deutsche Kinemathek/Jovis Verlagsbüro, 2000.

Baudrillard, Jean: Amerika. München: Matthes & Seitz, 1987.

Baudrillard, Jean: Cool Memories 1980-1985. München: Matthes & Seitz, 1989.

Baudrillard, Jean: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve, 1978.

Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulation. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

Baudrillard, Jean: Simulacra and Simulations. In: Simulacra and Simulations. Cambridge: Polity P, 2001. S. 169-187.

Baudrillard, Jean: Von der Verführung. München: Matthes & Seitz, 1992.

Beatty, Gregory: Review: The Pleasures of Pulp. In: Science Fiction Studies. H. 1, Jg. 27 (März 2000), S. 159-162.

Behrens, Roger: Postmoderne. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2008.

Bell, David (Hrsg.): Cybercultures. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume I: Mapping Cyberculture. London, New York: Routledge, 2006.

Bell, David (Hrsg.): Cybercultures. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III: Cyberculture, Cyberpolitics, Cybersociety. London, New York: Routledge, 2006.

Bergan, Ronald: Francis Ford Coppola. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998.

Bick, Ilsa J.: Boys in Space: „Star Trek“. Latency, and the Neverending Story. In: Cinema Journal. H. 2, Jg. 35 (Winter 1996), S. 43-60.

Blask, Falko und Windhorst, Ariane: Zeitreisen. Die Erfüllung eines Menschheitstraums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

Blask, Falko: Baudrillard zur Einführung. Hamburg: Junius, 1995.

Bliss, Lee: Pastiche, burlesque, tragicomedy. In: Braunmuller, A. R. und Hattaway, Michael (Hrsg.): The Cambridge Companion to English Renaissance Drama. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. S. 237-261.

Böhm, Ekkehard: Der Großvater im Wurmloch. Zum Phänomen der literarischen Zeitreise. In: Meier-Lenz, Dieter P. (Hrsg.): Das andere Arkadien. Unterwegs im Universum Fantasticum. (Die Horen, H1, Jg. 50) Bremerhaven: „edition die horen“ im Wirtschaftsverlag NW, 2005. S. 85-98.

Borges, Jorge Luis: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen. In: Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2004. S. 77-89.

Bruckner, Winfried: Spuren ins All. Science Fiction – Das seltsame Fremde. Wien: Volksbuchverlag, 1970.

Bruijn, Max de: Wie werde ich Bill Gates? Aufzucht und Lebensweise des gemeinen Nerds. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000.

Bühler, Gerhard: Postmoderne, auf dem Bildschirm, auf der Leinwand. Musikvideos, Werbespots und David Lynchs *Wild at Heart*. (Filmstudien, Band 24.) Sankt Augustin: Gardez!, 2002.

Bukatman, Scott: Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction. Durham, London: Duke University Press, 2005.

Buttlar, Johannes von: Zeitreisen. Das „Granny-Paradox“ oder Besucher aus der Zukunft. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe, 1998.

Cavallaro, Dani: Cyberpunk and Cyberculture. Science Fiction and the Work of William Gibson. London, New Brunswick (NJ): The Athlone Press, 2000.

Clasen, Winrich C.-W. und Lehnert-Rodiek, Gertrud (Hrsg.): Zeit[t]räume. Perspektiven der Zeiterfahrung in Literatur, Theologie und Kunstgeschichte. Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag, 1986.

Cook, Pam: Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema. London, New York: Routledge, 2005.

Cornea, Christine: Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 2007.

Cowie, Peter: Coppola. London: Faber and Faber, 1998.

Cumbow, Robert C.: Prometheus: The Scientist and His Creations. In: Peary, Danny (Hrsg.): Omni's Screen Flights/Screen Fantasies. The Future According to Science Fiction Cinema. Garden City (NY): Dolphin/Doubleday, 1984. S. 67-76.

Davies, Paul: How To Build A Time Machine. London: Allen Lane/Penguin Press, 2001.

Denzin, Norman K.: Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema. London u. a.: SAGE Publications, 1991.

Dickens, Charles: The Christmas Books. A Christmas Carol, The Chimes, The Cricket on the Hearth. London u. a.: Penguin, 1994.

Dika, Vera: Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Dyer, Richard: Pastiche. London, New York: Routledge, 2007.

Eden, Jan-Jürgen: Zeitreise im Kino – Zeitmaschinen, Zeitreisen und ihre Auswirkungen im Film. In: Seemüller, Anna u. a. (Hrsg.): Zeit in Wissenschaft, Philosophie und Kultur. Stuttgart: S. Hirzel, 2009. S. 58-66.

Ege, Konrad und Ostrowsky, Jürgen: Ronald Reagan. Eine politische Biographie. Köln: Pahl-Rugenstein, 1986.

Engert, Clemens: Musikfernsehen im Spannungsfeld zwischen ökonomischen Zwängen und populärkulturellen Ansprüchen. Eine Untersuchung am Beispiel des Musiksenders „MTV”. Wien: Diplomarbeit, 2005.

Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der achtziger Jahre. (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts.) München: Wilhelm Fink, 2005.

Feige, Marcel: Science Fiction. (Rotbuch 3000.) Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch, 2001.

Fiske, John: Lesarten des Populären. (Cultural Studies Bd. 1.) Wien: Turia + Kant, 2000.

Frayling, Christopher: Mad, Bad and Dangerous? The Scientist and the Cinema. London: Reaktion Books, 2005.

Friedberg, Anne: Window Shopping. Cinema and the Postmodern. Berkely u. a.: University of California Press, 1993.

Füller, Ralfdieter: Fiktion und Antifiktion. Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre. (Studien und Texte zur amerikanischen Kultur und Geschichte, Band 11.) Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001.

Garcia, Jennifer: Catching up with... Time Traveler John Cusack. In: People. H. 13, Jg. 73, S. 38.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Gilbey, Ryan: Time traveller's strife. A remake of *Back to the Future* gets a bit stuck in the past. In: New Statesman. 10. Mai 2010, S. 46-47.

Goldberg, Jonah: A Movie For All Time. Tomorrow and tomorrow and tomorrow, *Groundhog Day* scores. In: National Review. 14.02.2005, S. 35-37.

Goldberg, Jonah: Groundhog Day. In: National Review. 23.02.2009, S. 40.

Gordon, Andrew: „Back to the Future“: Oedipus as Time Traveller. In: Science Fiction Studies. H. 3, Jg. 14 (November 1987), S. 372-385.

Gott, J. Richard: Zeitreisen in Einsteins Universum. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

Greiseder, Sabine Ines: Die Zeitreise und ihre Auswirkungen auf die Zeitreisenden in Romanen nach 1945. Wien: Diplomarbeit, 1998.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Dornröschen. In: Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bindlach: Gondrom, 1996.

Grindley, Carl J.: Armes and the Man. The Curious Inaccuracy of Medieval Arms and Armor in Contemporary Film. In: Film & History. H. 1, Jg. 36 (2006), S. 14-19.

Groeben, Norbert: Frauen – Science Fiction – Utopie. Vom Ende aller Utopie(n) zur Neugeburt einer literarischen Gattung? In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. H. 2, Jg. 19 (1994), S. 173-203.

Gruber, Elisabeth: New Hollywood zwischen Genre-Theorie und Autoren-Theorie am Beispiel von Francis Ford Coppola. Wien: Diplomarbeit, 2001.

Haas, Birgit: Nostalgie und Klischeemontage. Robert Zemeckis' *Zurück in die Zukunft* (1985). In: Jahraus, Oliver und Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 97-109.

Hacker, Nicolas: Theorie und Darstellung von Zeitreisen im Film. Zeitmaschine VS Utopia. Norderstedt: GRIN, 2008.

Hägele, Margrita: Gesetzmäßigkeiten der Zeitreise in Literatur und Film. Erlangen-Nürnberg: Examensarbeit, 2009.

Hahn, Ronald und Jansen, Volker: Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films. 1500 Filme von 1902 bis heute. München: Wilhelm Heyne, 1993.

Haigermoser, Theresa: Techniken der Zeitüberwindung in der Geschichtswissenschaft und der Zeitreise der Science Fiction. Mögliche Analogien. Wien: Diplomarbeit, 2002.

Hanlon, Michael: The Science of *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Basingstoke, New York: Macmillan, 2005.

Haraway, Donna: A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991. S. 149-181.

Hassan, Ihab: Die Frage des Postmodernismus. In: Hoffmann, Gerhard (Hrsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman. München: Fink, 1988. S. 355-364.

Hassan, Ihab: Noch einmal: Die Postmoderne. In: Hoffmann, Gerhard (Hrsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman. München: Fink, 1988. S. 365-374.

Hawking, Stephen W.: Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums. Gütersloh u. a.: Bertelsmann Club u. a., 1988.

Hector, Robert: Frauen und Science Fiction – Frauen und Science. In: Rzeszotnik, Jacek (Hrsg.): Zwischen Flucht und Herrschaft. Phantastische Frauenliteratur. (Sekundärliterarische Reihe, Band 45.) Passau: Erster Deutscher Fantasy Club e. V., 2002. S. 9-13.

Helbig, Gerd: Amerika im Zeitenwechsel. Reagan, Bush, Clinton. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe, 1993.

Hermand, Jost: Nach der Postmoderne. Ästhetik heute. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.

Homer, Sean: Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism. Cambridge: Polity Press, 1998.

Horn, Eva: Abwege der Forschung. Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau). In: Horn, Eva und Menke, Bettine und Menke, Christoph (Hrsg.): Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur. München: Wilhelm Fink, 2006. S. 153-171.

Horx, Matthias: Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeist-Reise durch die Bundesrepublik. München, Wien: Carl Hanser, 1987.

Hunter, I.Q.: Capitalism Most Triumphant: Bill & Ted's Excellent History Lesson. In: Cartmell, Deborah u. a.: Pulping Fictions. Consuming Culture Across the Literature/Media Divide (Film/Fiction, Band 1.). London, Chicago: Pluto Press, 1996. S. 111-124.

Huq, Rupa: Labouring the Point? The Politics of Britpop in „New Britain“. In: Bennett, Andy und Strotton, Jon: Britpop and the English Music Tradition. Surrey: Ashgate, 2010. S. 89-102.

Hurka, Herbert M.: Filmdämonen. Nosferatu, das Alien, der Terminator und die anderen. Marburg: Tectum, 2004.

Hutcheon, Linda: The Politics of Postmodern Parody. In: Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Intertextuality. Berlin: De Gruyter, 1991. S. 225-236.

James, Edward: Science Fiction in the Twentieth Century. Oxford, New York: Oxford University Press, 1994.

Jameson, Fredric: Nostalgia for the Present. In: South Atlantic Quarterly. H. 2, Jg. 88 (Spring 1989), S. 517-537.

Jameson, Fredric: Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. In: New Left Review. H. I/146, Jg. 24 (Juli-August 1984), S. 53-92.

Jameson, Fredric: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, New York: Verso, 1993.

Jandl, Christoph: Die Darstellung von Zeitreisen in Filmen. Wien: Diplomarbeit, 2005.

Jenkins, Keith (Hrsg.): The Postmodern History Reader. London, New York: Routledge, 2005.

Jerslev, Anne: David Lynch. Mentale Landschaften. Wien: Passagen, 1996.

Jordan, Chris: Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics. Westport (CT), London: Praeger Publishers, 2003.

Kagan, Norman: The Cinema of Robert Zemeckis. Lanham u. a.: Taylor Trade Publishing, 2003.

Karrer, Wolfgang: Parodie, Travestie, Pastiche. München: Wilhelm Fink, 1977.

Keller, Julie: Postmodernes Erzählen der 80er Jahre: Schwerpunkte und Tendenzen. Graz: Diplomarbeit, 2002.

Keller, Patrick: Neokonservatismus und amerikanische Außenpolitik. Ideen, Krieg und Strategie von Ronald Reagan bis George W. Bush. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2008.

Kinder, Marsha: Back to the Future in the 80s with Fathers & Sons, Supermen & PeeWees, Gorillas & Toons. In: Film Quarterly. H. 4, Jg. 42 (Sommer 1989), S. 2-11.

King, Geoff und Krzywinska, Tanya: Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace (Short Cuts. Introductions to Film Studies.) London: Wallflower, 2000.

Kirchner, Barbara: Sci-fi von Frauen. In: Texte zur Kunst. H. 32, Jg. 8 (1998), S. 40-45.

Konrath, Sabine: Die Welt als Zeichen, die Zeichen als Welt. Filmsemiotik „revisited“. Wien: Diplomarbeit, 1998.

Korte, Barbara und Paletschek, Sylvia (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen/History in Popular Cultures, Band 1.) Bielefeld: transcript, 2009.

Krätz, Otto: Mad scientists und andere Bösewichter der Chemie in Literatur und Film. In: Griesar, Klaus (Hrsg.): Wenn der Geist die Materie küsst. Annäherungen an die Chemie. Frankfurt am Main: Harri Deutsch, 2004.

Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte der 80er Jahre. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 25.) Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1989.

Kruesi, Margaret: Groundhog Day. In: Journal of American Folklore. H. 477, Jg. 120 (Sommer 2007), S. 367-368.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. (Bonner Untersuchungen zur Vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 3.) Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag, 1987.

Leier, Manfred (Hrsg.): Das waren die 80er Jahre. Eine Chronik in Bildern. Hamburg: Gruner + Jahr, 1989.

Lem, Stanislaw: The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring. In: Science Fiction Studies. H. 3, Jg. 1 (Spring 1974), S. 143-154.

Leppin, Ralf: Die postnukleare Endzeitvision im Film der achtziger Jahre. Köln: Ralf Leppin, 1997.

Ligthart, Theo: Medialität und Autopoiesis. Das Problem der Vermittlung von Anfang und Ende in den Filmen „Terminator“ und „Terminator 2 – Judgment Day“. Wien: Diplomarbeit, 1997.

Ligthart, Theo: Terminator... Über das Ende als Anfang. Wien: Passagen, 2003.

Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenberg, 2000.

Lyotard, Jean-François: Answer the question: what is the Postmodern? In: The Postmodern Explained to Children. London: Turnaround, 1992. S. 11-25.

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1986.

Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1987.

Mann, Karen B.: Narrative Entanglements: „The Terminator“. In: Film Quarterly. H. 2, Jg. 43 (Winter 1989-1990), S. 17-27.

Marcus, Greil: Der Mülleimer der Geschichte. Über die Gegenwart der Vergangenheit – Eine Zeitreise mit Bob Dylan, Wim Wenders, Susan Sontag, John Wayne, Adolf Hitler, Elvis Presley, Bill Clinton, Miou-Miou, Umberto Eco u. a. Berlin: Ullstein, 1999.

Marsiske, Hans-Arthur (Hrsg.): Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film. Marburg: Hitzeroth, 1992.

Mascia, Kristen: Hot Tub Time Machine. In: People. H. 14, Jg. 73, S. 36.

Meier, Thomas: Die Reagan-Doktrin. Die Feindbilder. Die Freundbilder. Afghanistan Angola Kambodscha Nicaragua. Bern: Peter Lang, 1998.

Meißner, Jill: Mitschrift zu: Barbara Maly und Timo Frühwirth. Vorlesung „Cultural and Regional Studies: British Civilisation – Britishness and Popular Culture”. Universität Wien, Anglistik, Sommersemester 2011. Einheit am 13.05.2011. 7 Seiten auf 4 Blatt. Sammlung Meißner.

Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 08.02.2008. 5 Seiten auf 3 Blatt. Sammlung Meißner.

Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 14.03.2008. 6 Seiten auf 3 Blatt. Sammlung Meißner.

Meißner, Jill: Mitschrift zu: Jens Fredslund. Seminar „Quack Quack. Themes of Postmodernism in Theory, Fiction and Film”. Århus Universitet, English Department, Sommersemester 2008. Einheit am 28.04.2008. 5 Seiten auf 3 Blatt. Sammlung Meißner.

Morris, Tim: You're Only Young Twice. Children's Literature and Film. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Müller, Andreas: Schwarze Löcher. Die dunklen Fallen der Raumzeit. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2010.

Nahin, Paul J.: Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction. New York: Springer, 1999.

Nischik, Reingard M.: Einleitung. „The Screen Was Far Away": Amerikanische Filmerzählungen. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): American Film Stories. Stuttgart: Philipp Reclam jun.,1996. S. 5-15.

Palmer, William J.: The Films of the Eighties. A Social History. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

Pauser, Susanne u. a.: Neon, Pacman und die Yuppies. Ein Bilderbuch der achtziger Jahre. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001.

Perkowitz, Sidney: Hollywood Science. Movies, Science, & the End of the World. New York: Columbia University Press, 2007.

Perloff, Marjorie: Seductive Vienna. In: MODERNISM/modernity. H. 2, Jg. 10 (2003), S. 221-238.

Pfister, Manfred: How Postmodern Is Intertextuality? In: Plett, Heinrich F. (Hrsg.): Intertextuality. Berlin: De Gruyter, 1991. S. 207-224.

Phillips, Gene D. und Hill, Rodney (Hrsg.): Francis Ford Coppola. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.

Piug, Claudia: Jump into „Hot Tub," the humor's fine. In: USA Today, 26.03.2010, S. 7.

Piug, Claudia: Wandering „Time Traveler's Wife" gets stuck in Dullsville. In: USA Today, 14.08.2009, S. 4.

Pringle, David: Das ultimative Science Fiction Lexikon. Stories, Filme, Fernsehserien, Biografien, Helden und Bösewichter, Magazine. Augsburg: Battenberg, 1997.

Randles, Jenny: Time Travel. Fact, Fiction & Possibility. London: Blandford, 1994.

Ratzenböck, Bernd: H.G. Wells: Evolutionism and Technology in his novels. Wien: Diplomarbeit, 2006.

Reagan, Ronald: Der Präsident spricht. Ausgewählte Reden von 1961-1984. Unterägeri (Schweiz): Antenne Verlag & Agentur Sven Erik Bergh, 1984.

Reagan, Ronald: Erinnerungen. Ein amerikanisches Leben. Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen, 1990.

Rickman, Gregg (Hrsg.): The Science Fiction Reader. New York: Limelight Editions, 2004.

Roberts, Adam: Fredric Jameson. London, New York: Routledge, 2000.

Rogin, Michael Paul: Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.

Rosenberger, Sigrid und Wassermair, Martin (Hrsg.): Generation Sexkoffer. Jugend in den 80er Jahren zwischen politischem Klimawandel, Freizeitindustrie und Popkultur. Wien: Löcker, 2007.

Rosenthal, Lecia: Literature after the End: Apocalyptic Futurity in Mary Shelly, H.G. Wells, and Doris Lessing. Dissertation: Columbia University, 2001.

Sarasin, Philipp: Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und "mad scientists". In: Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2003. S. 231-257.

Schelde, Per: Androids, Humanoids, and other Science Fiction Monsters. Science and Soul in Science Fiction Films. New York, London: New York University Press, 1993.

Schumacher, Michael: Francis Ford Coppola. A Filmmaker's Life. New York: Crown Publishers, 1999.

Seeßlen, Georg und Jung, Fernand: Science Fiction. Grundlagen des populären Films. 2 Bände. Marburg: Schüren, 2003.

Shary, Timothy: Reification and Loss in Postmodern Puberty: The Cultural Logic of Fredric Jameson and American Youth Movies. In: Degli-Esposti, Cristina (Hrsg.): Postmodernism in the Cinema. New York u. a.: Berghahn Books, 1998. S. 73-89.

Shary, Timothy: Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema. Austin: University of Texas Press, 2002.

Shaw, Debra Benita: Women, Science and Fiction. The *Frankenstein* Inheritance. Houndmills, New York: Palgrave, 2000.

Slusser, George und Shippey, Tom (Hrsg.): Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative. Athens (GA), London: The University of Georgia Press, 1992.

Sobchack, Vivian: Screening Space. The American Science Fiction Film. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1997.

Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Marburg: Schüren, 2007.

Spreitzhofer, Michael: Die Rolle von Musikvideos in den Jugendkulturen der 80er und 90er Jahre am Beispiel von MTV 1981-1996. Wien: Diplomarbeit, 1996.

Sprengler, Christine: Screening Nostalgia. Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. New York, Oxford: Berghahn Books, 2009.

Stadler, Friedrich u. a. (Hrsg.): Zeit und Geschichte. Time and History. Beiträge des 28. Internationalen Wittgenstein Symposiums 7.-13. August 2005. Kirchberg am Wechsel: Österreichische Ludwig-Wittgenstein-Gesellschaft, 2005.

Suerbaum, Ulrich u. a.: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981.

Telotte, J. P.: Science Fiction Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Thompson, Graham: American Culture in the 1980s. (Twentieth-Century American Culture.) Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Trischak, Evamaria: Gender und Technik im Cyborg-Film: The Terminator, Terminator 2, Blade Runner und I.K.U. Wien: Diplomarbeit, 2002.

Twain, Mark: A Connecticut Yankee At King Arthur's Court. London: Penguin Classics, 1986.

Vaas, Rüdiger: Wenn gestern morgen ist – Zeitmaschinen und Zeitparadoxien in Physik und Philosophie. In: Seemüller, Anna u. a. (Hrsg.): Zeit in Wissenschaft, Philosophie und Kultur. Stuttgart: S. Hirzel, 2009. S. 42-57.

Weber, Thomas P.: Science Fiction. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005.

Weber, Thomas: Medialität als Grenzerfahrung. Futuristische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre. Bielefeld: transcript, 2008.

Wells, H. G.: The Time Machine. Oxford u. a.: Heinemann New Windmills, 1985.

Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie Verlag, 1994.

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie, 2002.

Werckmeister, Otto Karl: Zitadellenkultur. Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre. München, Wien: Carl Hanser, 1989.

White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.

Wilcox, Claire: Vivienne Westwood. London: V&A Publications, 2004.

Wilder, Thornton: Our Town. A Play in Three Acts. London: Longmans, 1966.

Wills, Garry: Reagan's America. Innocents at Home. New York: Doubleday, 1987.

Winter, Rainer (Hrsg.): Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader. Köln: Herbert von Halem, 2005.

Wittrien, Tanja: „Are you telling me that you build a time machine...out of a Delorean?“ - Die Zeitreise in Literatur und Film. Bonn: Magisterarbeit, 2010.

Internet

Historical Dept Outstanding, Annual 1950-1999. In: http://www.treasurydirect.gov/govt/reports/pd/histdebt/histdebt_histo4.htm (Zugriff: 21.09.2010)

Klein, Andy: „Greenberg“ and „Hot Tub Time Machine“: movie reviews. In: Christian Science Monitor. http://www.csmonitor.com/The-Culture/Movies/2010/0326/Greenberg-and-Hot-Tub-Time-Machine-movie-reviews (Zugriff: 19.05.2011)

Lem, Stanislaw: The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring. In: Science Fiction Studies. http://www.depauw.edu/sfs/backissues/3/lem3art.htm (Zugriff: 24.11.2010)

Movie Jones. http://www.moviejones.de/charts/boxoffice-1985-weltweit-seite-1.html (Zugriff: 07.12.2010)

Stucky, Mark D.: History Lessons: Time-Travel Films as Postmodern Parables. In: The Cinema, Spirituality, and Science Fiction Site. http://www.cinemaspirit.info/history.htm (Zugriff: 20.02.2010)

The Internet Movie Database. http://www.imdb.com (Zugriff: 20.07.2011)

Travers, Peter: Soaking Up the 1980s. In: Rolling Stone. http://www.rollingstone.com/movies/reviews/hot-tub-time-machine-20100326 (Zugriff: 19.05.2011)

Musik

Depeche Mode: Everything Counts. Auf: Construction Time Again. London: Mute Records, 1993.

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN FILMTITEL

13 Going on 30. Regie: Gary Winick. Drehbuch: Josh Goldsmith und Cathy Yuspa. USA: Revolution Studios/Thirteen Productions, 2004.

A Christmas Carol. Regie und Drehbuch: Robert Zemeckis. USA: Walt Disney Pictures/ImageMovers, 2009.

A Christmas Carol. Regie: Edwin L. Marin. Drehbuch: Hugo Butler. USA: Loew's/Metro-Goldwyn-Mayer, 1938.

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. Regie: Emmett J. Flynn. Drehbuch: Bernard McConville. USA: Fox Film Corporation, 1921.

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. Regie: Tay Garnett. Drehbuch: Edmund Beloin. USA: Paramount Pictures, 1949.

A Connecticut Yankee. Regie: David Butler. Drehbuch: William M. Conselman und Owen Davis. USA: Fox Film Corporation, 1931.

A Matter of Life and Death. Regie und Drehbuch: Michael Powell und Emeric Pressburger. UK: The Archers/Independent Producers, 1946.

Alien. Regie: Ridley Scott. Drehbuch: Dan O'Bannon. USA/UK: Brandywine Productions/Twentieth Century-Fox Productions, 1979.

American Graffiti. Regie: George Lucas. Drehbuch: George Lucas, Gloria Katz und Willard Huyck. USA: Universal Pictures/Lucasfilm/The Coppola Company, 1973.

Austin Powers in Goldmember. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers und Michael McCullers. USA: New Line Cinema u. a., 2002.

Austin Powers: International Man of Mystery. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers. USA/D: Capella International u. a., 1997.

Austin Powers: The Spy Who Shagged Me. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers und Michael McCullers. USA: New Line Cinema u. a., 1999.

Back to School. Regie: Alan Metter. Drehbuch: Steven Kampmann u. a. USA: Paper Clip Productions, 1986.

Back to the Future. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Robert Zemeckis und Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1985.

Back to the Future Part II. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1989.

Back to the Future Part III. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1990.

Barbarella. Regie: Roger Vadim. Drehbuch: Terry Southern und Roger Vadim. Frankreich/Italien: Dino de Laurentiis Cinematografica/Marianne Productions, 1968.

Beverly Hills Cop. Regie: Martin Brest. Drehbuch: Daniel Petrie Jr. USA: Paramount Pictures/Eddie Murphy Productions, 1984.

Big. Regie: Penny Marshall. Drehbuch: Gary Ross und Anne Spielberg. USA: Gracie Films/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1988.

Bill & Ted's Bogus Journey. Regie: Peter Hewitt. Drehbuch: Chris Matheson und Ed Solomon. USA: Interscope Communications/Nelson Entertainment, 1991.

Bill & Ted's Excellent Adventure. Regie: Stephen Herek. Drehbuch: Chris Matheson und Ed Solomon. USA: De Laurentiis Entertainment Group u. a., 1989.

Blade Runner. Regie: Ridley Scott. Drehbuch: Hampton Fancher und David Peoples. USA/Hong Kong: Warner Bros. Pictures u. a., 1982.

Blue Velvet. Regie und Drehbuch: David Lynch. USA: De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

Body Heat. Regie und Drehbuch: Lawrence Kasdan. USA: The Ladd Company, 1981.

Boundin'. Regie: Bud Luckey und Roger Gould. Drehbuch: Bud Luckey. USA: Pixar Animation Studios, 2003.

Boyz n the Hood. Regie und Drehbuch: John Singleton. USA: Columbia Pictures Corporation, 1991.

Cars. Regie: John Lasseter und Joe Ranft. Drehbuch: Dan Fogelman u. a. USA: Walt Disney Pictures/Pixar Animation Studios, 2006.

Casino. Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: Nicholas Pileggi und Martin Scorsese. USA/Frankreich: Universal Pictures u. a., 1995.

Cattle Queen of Montana. Regie: Allan Dwan. Drehbuch: Robert Blees und Howard Estabrook. USA: RKO Radio Pictures/Benedict Bogeaus Production, 1954.

Citizen Kane. Regie: Orson Welles. Drehbuch: Herman J. Mankiewicz und Orson Welles. USA: Mercury Productions/RKO Radio Pictures, 1941.

Close Encounters of the Third Kind. Regie und Drehbuch: Steven Spielberg. USA: Columbia Pictures Corporation/EMI Films/Julia Phillips and Michael Phillips Productions, 1977.

Columbo (TV-Serie). Idee: Richard Levinson und William Link. USA: NBC Universal Television, 1971-2003.

Cyborg 2087. Regie: Franklin Adreon. Drehbuch: Arthur C. Pierce. USA: Harold Goldman Associates/United Pictures, 1966.

Dalek's Invasion Earth: 2150 A.D. Regie: Gordon Flemyng. Drehbuch: Milton Subotsky. UK: AARU Productions/British Lion Film Corporation/Amicus Productions, 1966.

Dark Circle. Regie: Chris Beaver und Judy Irving. Drehbuch: Chris Beaver. USA: IDC, 1982.

Demolition Man. Regie: Marco Brambilla. Drehbuch: Daniel Waters, Robert Reneau und Peter M. Lenkov. USA: Warner Bros. Pictures/Silver Pictures, 1993.

Det sjunde inseglet. Regie und Drehbuch: Ingmar Bergman. Schweden: Svensk Filmindustri, 1957.

Die Welt dreht sich verkehrt. Regie: J. A. Hübler-Kahla. Drehbuch: J. A. Hübler-Kahla und Kurt Nachmann. Österreich: J. A. Hübler-Kahla und Co. Filmproduktion/Österreichische Wochenschau und Filmproduktion AG, 1947.

Donnie Darko. Regie und Drehbuch: Richard Kelly. USA: Flower Films/Adam Fields Productions/Gaylord Films, 2001.

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Stanley Kubrick, Terry Southern und Peter George. UK: Columbia Pictures Corporation/Hawk Films, 1964.

Dr. Who and the Daleks. Regie: Gordon Flemyng. Drehbuch: Milton Subotsky. UK: AARU Productions/Amicus Productions, 1965.

E.T.: The Extra-Terrestrial. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Melissa Mathison. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment, 1982.

Far from Heaven. Regie und Drehbuch: Todd Haynes. USA: Focus Features u. a., 2002.

Fast Times at Ridgemont High. Regie: Amy Heckerling. Drehbuch: Cameron Crowe. USA: Refugee Films/Universal Pictures, 1982.

Finding Nemo. Regie: Andrew Stanton und Lee Unkrich. Drehbuch: Andrew Stanton, Bob Peterson und David Reynolds. USA/Australien: Walt Disney Pictures/Pixar Animation Studios/Disney Enterprises, 2003.

First Blood. Regie: Ted Kotcheff. Drehbuch: Michael Kozoll, William Sackheim und Sylvester Stallone. USA: Anabasis N.V./Elcajo Productions, 1982.

Forever Young. Regie: Steve Miner. Drehbuch: J. J. Abrams. USA: Warner Bros. Pictures/Icon Entertainment International, 1992.

Frequently Asked Questions About Time Travel. Regie: Gareth Carrivick. Drehbuch: Jamie Mathieson. UK: BBC Films/Dog Lamp Films/HBO Films, 2009.

Friday the 13th. Regie: Sean S. Cunningham. Drehbuch: Victor Miller. USA: Paramount Pictures/Georgetown Productions Inc./Sean S. Cunningham Films, 1980.

Groundhog Day. Regie: Harold Ramis. Drehbuch: Danny Rubin und Harold Ramis. USA: Columbia Pictures Corporation, 1993.

Half Life. Regie und Drehbuch: Dennis O'Rourke. Australien: O'Rourke and Associates Filmmakers Pty. Ltd., 1986.

Halloween. Regie: John Carpenter. Drehbuch: John Carpenter und Debra Hill. USA: Compass International Pictures/Falcon International Productions, 1978.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Regie: Alfonso Cuarón. Drehbuch: Steve Kloves. UK/USA: Warner Bros. Pictures u. a., 2004.

High Noon. Regie: Fred Zinnemann. Drehbuch: Carl Foreman. USA: Stanley Kramer Productions, 1952.

Hook. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Jim V. Hart und Malia Scotch Marmo. USA: Amblin Entertainment/TriStar Pictures, 1991.

Hot Tub Time Machine. Regie: Steve Pink. Drehbuch: Josh Heald, Sean Anders und John Morris. USA: Metro-Goldwyn-Mayer/United Artists/New Crime Productions, 2010.

Idiocracy. Regie: Mike Judge. Drehbuch: Mike Judge und Etan Cohen. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation/Ternion Pictures, 2006.

If Only. Regie: Gil Junger. Drehbuch: Christina Welsh. USA/UK: Intermedia Films u. a., 2004.

Il buono, il brutto, il cattivo. Regie: Sergio Leone. Drehbuch: Sergio Leone u. a. Italien/Spanien/BRD: Produzioni Europee Associati/Arturo González Producciones Cinematográficas, S.A./Constantin Film Produktion, 1966.

Independence Day. Regie: Roland Emmerich. Drehbuch: Roland Emmerich und Dean Devlin. USA: Centropolis Entertainment/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1996.

It's a Wonderful Life. Regie: Frank Capra. Drehbuch: Frances Goodrich, Albert Hackett und Frank Capra. USA: Liberty Films, 1946.

Jack. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: James DeMonaco und Gary Nadeau. USA: American Zoetrope/Great Oaks/Hollywood Pictures, 1996.

Jaws. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Peter Benchley und Carl Gottlieb. USA: Zanuck/Brown Productions/Universal Pictures, 1975.

Journey to the Center of Time. Regie und Drehbuch: David L. Hewitt. USA: Borealis Enterprises/Dorad Corporation, 1967.

Jumanji. Regie: Joe Johnston. Drehbuch: Jonathan Hensleigh, Greg Taylor und Jim Strain. USA: TriStar Pictures/Interscope Communications/Teitler Film, 1995.

Kate & Leopold. Regie: James Mangold. Drehbuch: James Mangold und Steven Rogers. USA: Konrad Pictures/Miramax Films, 2001.

L.A. Confidential. Regie: Curtis Hanson. Drehbuch: Brian Helgeland und Curtis Hanson. USA: Regency Enterprises/The Wolper Organization/Warner Bros. Pictures, 1997.

La Jetée. Regie und Drehbuch: Chris Marker. Frankreich: Argos Films, 1962.

Last Action Hero. Regie: John McTiernan. Drehbuch: Shane Black und David Arnott. USA: Columbia Pictures Corporation/Oak Productions, 1993.

Leave It To Beaver (TV-Serie). Idee: Joe Connelly, Dick Conway und Bob Mosher. USA: Gomalco Productions/Kayro-Vue Productions/Revue Studios, 1957-63.

Le Dernier Combat. Regie: Luc Besson. Drehbuch: Luc Besson und Pierre Jolivet. Frankreich: Les Films du Loup, 1983.

Les visiteurs. Regie: Jean-Marie Poiré. Drehbuch: Jean-Marie Poiré und Christian Clavier. Frankreich: Canal+ u. a., 1993.

Lethal Weapon. Regie: Richard Donner. Drehbuch: Shane Black. USA: Warner Bros. Pictures/Silver Pictures, 1987.

Logan's Run. Regie: Michael Anderson. Drehbuch: David Zelag Goodman. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1976.

Mad Max. Regie: George Miller. Drehbuch: James McCausland und George Miller. Australien: Kennedy Miller Productions/Crossroads/Mad Max Films, 1979.

Meitantei Conan (TV-Serie). Idee: Gôshô Aoyama. Japan: FUNimation Entertainment/Tokyo Movie Shinsha, seit 1996.

Modern Times. Regie und Drehbuch: Charles Chaplin. USA: Charles Chaplin Productions, 1936.

Monk (TV-Serie). Idee: Andy Breckman. USA: Touchstone Television u. a., 2002-2009.

My Science Project. Regie und Drehbuch: Jonathan R. Betuel. USA: Silver Screen Partners/Touchstone Pictures, 1985.

Night at the Museum. Battle at the Smithsonian. Regie: Shawn Levy. Drehbuch: Robert Ben Garant und Thomas Lennon. USA/Kanada: Twentieth Century Fox Film Corporation u. a., 2009.

Night at the Museum. Regie: Shawn Levy. Drehbuch: Robert Ben Garant und Thomas Lennon. USA/UK: Twentieth Century Fox Film Corporation u. a., 2006.

Paul Jacobs and the Nuclear Gang. Regie: Jack Willis und Saul Landau. Drehbuch: Jack Willis und Penny Bernstein. USA: WNET/Thirteen, 1981.

Peggy Sue Got Married. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: Jerry Leichtling und Arlene Sarner. USA: TriStar Pictures/Rastar Pictures/Zoetrope Studios/Delphi V Productions, 1986.

Per qualche dollaro in più. Regie: Sergio Leone. Drehbuch: Sergio Leone und Luciano Vincenzoni. Italien/Spanien/BRD: Produzioni Europee Associati/Arturo González Producciones Cinematográficas/Constantin Film Produktion, 1965.

Per un pugno di dollari. Regie: Sergio Leone. Drehbuch: Víctor Andrés Catena u. a. Italien/Spanien/BRD: Constantin Film Produktion/Jolly Film/Ocean Films, 1964.

Planet of the Apes. Regie: Franklin J. Schaffner. Drehbuch: Michael Wilson und Rod Serling. USA: APJAC Productions/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1968.

Planet of the Apes. Regie: Tim Burton. Drehbuch: William Broyles Jr., Lawrence Konner und Mark Rosenthal. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation/ The Zanuck Company/Tim Burton Productions, 2001.

Pulp Fiction. Regie und Drehbuch: Quentin Tarantino. USA: A Band Apart/Jersey Films/Miramax Films, 1994.

Raiders of the Lost Ark. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Lawrence Kasdan. USA: Paramount Pictures/Lucasfilm, 1981.

Rebel Without A Cause. Regie: Nicholas Ray. Drehbuch: Stewart Stern. USA: Warner Bros. Pictures, 1955.

Revenge of the Nerds. Regie: Jeff Kanew. Drehbuch: Jeff Buhai, Miguel Tejada-Flores und Steve Zacharias. USA: Interscope Communications, 1984.

Rising Sun. Regie: Philip Kaufman. Drehbuch: Philip Kaufman, Michael Crichton und Michael Backes. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation/ Walrus & Associates, 1993.

RoboCop. Regie: Paul Verhoeven. Drehbuch: Edward Neumeier und Michael Miner. USA: Orion Pictures Corporation, 1987.

Rocky. Regie: John G. Avildsen. Drehbuch: Sylvester Stallone. USA: Chartoff-Winkler Productions/United Artists, 1976.

Romy and Michele's High School Reunion. Regie: David Mirkin. Drehbuch: Robin Schiff. USA: Touchstone Pictures/Bungalow 78 Productions, 1997.

Safety Last! Regie: Fred C. Newmeyer und Sam Taylor. Drehbuch: Hal Roach, Sam Taylor und Tim Whelan. USA: Hal Roach Studios, 1923.

Scrooge. Regie: Brian Desmond Hurst. Drehbuch: Noel Langley. USA/UK: George Minter Productions, 1951.

Shane. Regie: George Stevens. Drehbuch: A. B. Guthrie Jr. USA: Paramount Pictures Corporation, 1953.

Slaughter High. Regie und Drehbuch: George Dugdale, Mark Ezra und Peter Litten. USA/UK: Spectacular Trading International, 1986.

Slaughterhouse-Five. Regie: George Roy Hill. Drehbuch: Stephen Geller. USA: Universal Pictures/Vanadas Productions, 1972.

Sleeper. Regie: Woody Allen. Drehbuch: Woody Allen und Marshall Brickman. USA: Rollins-Joffe Productions, 1973.

Slipstream. Regie: David van Eyssen. Drehbuch: Phillip Badger. USA u. a.: Sci Fi Pictures u. a., 2005.

Something About Amelia. Regie: Randa Haines. Drehbuch: William Hanley. USA: American Broadcasting Company/The Leonard Goldberg Company, 1984.

Somewhere in Time. Regie: Jeannot Szwarc. Drehbuch: Richard Matheson. USA: Rastar Pictures, 1980.

Star Trek (TV-Serie). Idee: Gene Roddenberry. USA: Desilu Productions/Norway Corporation/Paramount Television, 1966-69.

Star Trek IV: The Voyage Home. Regie: Leonard Nimoy. Drehbuch: Nicholas Meyer u. a. USA: Paramount Pictures/Industrial Light & Magic, 1986.

Star Trek. Regie: J. J. Abrams. Drehbuch: Roberto Orci und Alex Kurtzman. USA/Deutschland: Paramount Pictures u. a., 2009.

Star Wars. Regie und Drehbuch: George Lucas. USA: Lucasfilm/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1977.

Strahlende Zukunft. Regie und Drehbuch: Suzanne Beyeler und Andreas Soschynski. BRD: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1980.

Superman. Regie: Richard Donner. Drehbuch: Mario Puzo u. a. USA/UK: Alexander Salkind u. a., 1978.

Taxi Driver. Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: Paul Schrader. USA: Columbia Pictures Corporation/Bill/Phillips/Italo/Judeo Productions, 1976.

Terminator 2: Judgment Day. Regie: James Cameron. Drehbuch: James Cameron und William Wisher Jr. USA/Frankreich: Carolco Pictures u. a., 1991.

Terminator 3: Rise of the Machines. Regie: Jonathan Mostow. Drehbuch: John Brancato und Michael Ferris. USA/UK/Deutschland: Intermedia Films u. a., 2003.

Terminator Salvation. Regie: McG. Drehbuch: John Brancato und Michael Ferris. USA u. a.: The Halcyon Company/Wonderland Sound and Vision, 2009.

Testament. Regie: Lynne Littman. Drehbuch: John Sacret Young. USA: American Playhouse/Entertainment Events/Paramount Pictures, 1983.

The Adventures of Robin Hood. Regie: Michael Curtiz und William Keighley. Drehbuch: Norman Reilly Raine und Seton I. Miller. USA: Warner Bros. Pictures/First National Pictures, 1938.

The Big Sleep. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: William Faulkner, Leigh Brackett und Jules Furthman. USA: Warner Bros. Pictures, 1946.

The Butterfly Effect. Regie und Drehbuch: Eric Bress und J. Mackye Gruber. USA/Kanada: BenderSpink u. a., 2004.

The Color Purple. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Menno Meyjes. USA: Amblin Entertainment/The Guber-Peters Company/Warner Bros. Pictures, 1985.

The Cook the Thief His Wife & Her Lover. Regie und Drehbuch: Peter Greenaway. UK/Frankreich: Allarts Cook u. a., 1989.

The Day After. Regie: Nicholas Meyer. Drehbuch: Edward Hume. USA: ABC Circle Films, 1983.

The Exorcist. Regie: William Friedkin. Drehbuch: William Peter Blatty. USA: Hoya Productions/Warner Bros. Pictures, 1973.

The Final Countdown. Regie: Don Taylor. Drehbuch: David Amrose u. a. USA: The Bryna Company/Polyc International B V, 1980.

The Fly. Regie: David Cronenberg. Drehbuch: David Cronenberg und Charles Edward Pogue. USA: Brooksfilms, 1986.

The Honeymooners (TV-Serie). USA: Jackie Gleason Enterprises/Paramount Television, 1953-56.

The Lake House. Regie: Alejandro Agresti. Drehbuch: David Auburn. USA/Australien: Warner Bros. Pictures u. a., 2006.

The Silence of the Lambs. Regie: Jonathan Demme. Drehbuch: Ted Tally. USA: Orion Pictures Corporation/Strong Heart/Demme Production, 1991.

The Terminator. Regie: James Cameron. Drehbuch: James Cameron u. a. USA/UK: Hemdale Film u. a., 1984.

The Time Machine. Regie: George Pal. Drehbuch: David Duncan. USA: Metro-Goldwyn-Mayer/George Pal Productions/Galaxy Films Inc., 1960.

The Time Machine. Regie: Simon Wells. Drehbuch: John Logan. USA: Warner Bros. Pictures u. a., 2002.

The Time Traveler's Wife. Regie: Robert Schwentke. Drehbuch: Bruce Joel Rubin. USA: New Line Cinema/Nick Wechsler Productions/Plan B Entertainment, 2009.

The Wizard of Oz. Regie: Victor Fleming. Drehbuch: Noel Langley u. a. USA: Metro-Goldwyn-Mayer/Loew's, 1939.

The Yesterday Machine. Regie und Drehbuch: Russ Marker. USA: Carter Film Productions, 1963.

Time After Time. Regie und Drehbuch: Nicholas Meyer. USA: Orion Pictures Corporation/Warner Bros. Pictures, 1979.

Time Bandits. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: Michael Palin und Terry Gilliam. UK: HandMade Films, 1981.

Timeline. Regie: Richard Donner. Drehbuch: Jeff Maguire und George Nolfi. USA: Paramount Pictures u. a., 2003.

Timerider: The Adventure of Lyle Swann. Regie: William Dear. Drehbuch: William Dear und Michael Nesmith. USA: Zoomo Productions, 1982.

Timestalkers. Regie: Michael Schultz. Drehbuch: Brian Clemens. USA: Fries Entertainment/Newland/Raynor Productions Inc., 1987.

Twelve Monkeys. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: David Peoples und Janet Peoples. USA: Universal Pictures/Atlas Entertainment/Classico, 1995.

Twilight Zone: The Movie. Regie: John Landis u. a. Drehbuch: John Landis u. a. USA: Warner Bros. Pictures, 1983.

Twin Peaks (TV-Serie). Idee: David Lynch und Mark Frost. USA: Lynch/Frost Productions u. a., 1990-91.

Vice Versa. Regie: Brian Gilbert. Drehbuch: Dick Clement und Ian La Frenais. USA: Columbia Pictures Corporation, 1988.

War and Peace. Regie: King Vidor. Drehbuch: Bridget Boland u. a. USA/Italien: Paramount Pictures/Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1956.

Waxwork. Regie und Drehbuch: Anthony Hickox. USA/BRD/UK: Vestron Pictures u. a., 1988.

Weird Science. Regie und Drehbuch: John Hughes. USA: Universal Pictures, 1985.

When the Wind Blows. Regie: Jimmy T. Murakami. Drehbuch: Raymond Briggs. UK: Meltdown Productions u. a., 1986.

Wild at Heart. Regie und Drehbuch: David Lynch. USA: PolyGram Filmed Entertainment/Propaganda Films, 1990.

Eine Karikatur von Janis Lena Meißner (2011)

Anhang:

I. LISTE MIT ZEITREISEFILMEN UND FILMEN, DIE ZEITREISEN ENTHALTEN *(chronologisch geordnet)*

Nachfolgende Liste ist Produkt intensiver Recherche seitens der Verfasserin. Dennoch wird keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

1920-1929

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. Regie: Emmett J. Flynn. Drehbuch: Bernard McConville. USA: Fox Film Corporation, 1921.

1930-1939

A Connecticut Yankee. Regie: David Butler. Drehbuch: William M. Conselman und Owen Davis. USA: Fox Film Corporation, 1931.

A Christmas Carol. Regie: Edwin L. Marin. Drehbuch: Hugo Butler. USA: Loew's/Metro-Goldwyn-Mayer, 1938.

1940-1949

Manhunt of Mystery Island. Regie: Spencer Gordon Bennet, Yakima Canutt und Wallace Grissell. Drehbuch: Albert DeMond u. a. USA: Republic Pictures, 1945.

Die Welt dreht sich verkehrt. Regie: J. A. Hübler-Kahla. Drehbuch: J. A. Hübler-Kahla und Kurt Nachmann. Österreich: J. A. Hübler-Kahla und Co. Filmproduktion/Österreichische Wochenschau und Filmproduktion AG, 1947.

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. Regie: Tay Garnett. Drehbuch: Edmund Beloin. USA: Paramount Pictures, 1949.

The Time Machine (TV). Regie und Drehbuch: Robert Barr. UK: British Broadcasting Corporation, 1949.

1950-1959

Scrooge. Regie: Brian Desmond Hurst. Drehbuch: Noel Langley. USA/UK: George Minter Productions, 1951.

Cesta do praveku (Journey to the Beginning of Time). Regie: Karel Zeman und Fred Ladd. Drehbuch: Karel Zeman, J. A. Novotný und William Cayton. Tschechoslowakei: Ceskoslovenský Státní Film/Filmové Studio Gottwaldov, 1955.

Timeslip (Sieben Sekunden zu spät). Regie: Ken Hughes. Drehbuch: Charles Eric Maine. UK: Merton Park Studios, 1955.

Terror from the Year 5000. Regie und Drehbuch: Robert J. Gurney Jr. USA: La Jolla Productions, 1958.

Sleeping Beauty (Dornröschen). Regie: Clyde Geronimi. Drehbuch: Joe Rinaldi u. a. USA: Walt Disney Productions, 1959.

1960-1969

Beyond the Time Barrier (Jenseits der Zeitschranke). Regie: Edgar G. Ulmer. Drehbuch: Arthur C. Pierce. USA: Miller Consolidated Pictures, 1960.

The Time Machine. Regie: George Pal. Drehbuch: David Duncan. USA: Metro-Goldwyn-Mayer/George Pal Productions/Galaxy Films Inc., 1960.

The Young Jacobites. Regie: John Reeve. Drehbuch: Paul Tabori und Gordon Wellesley. UK: Anthony Gilkison Productions, 1960.

Muz z prvního století (Der Mann aus dem 1. Jahrhundert). Regie: Oldrich Lipský. Drehbuch: Oldrich Lipský u. a. Tschechoslowakei: Filmové Studio Barrandov, 1961.

La Jetée. Regie und Drehbuch: Chris Marker. Frankreich: Argos Films, 1962.

The Three Stooges Meet Hercules (Haut den Herkules). Regie: Edward Bernds. Drehbuch: Elwood Ullman. USA: Normandy Productions, 1962.

The Yesterday Machine. Regie und Drehbuch: Russ Marker. USA: Carter Film Productions, 1963.

The Time Travellers (2071 – Mutan-Bestien gegen Roboter). Regie und Drehbuch: Ib Melchior. USA: American International Pictures/Cal Cine/Dobil Productions, 1964.

Dr. Who and the Daleks. Regie: Gordon Flemyng. Drehbuch: Milton Subotsky. UK: AARU Productions/Amicus Productions, 1965.

Cyborg 2087. Regie: Franklin Adreon. Drehbuch: Arthur C. Pierce. USA: Harold Goldman Associates/United Pictures, 1966.

Dalek's Invasion Earth: 2150 A.D. Regie: Gordon Flemyng. Drehbuch: Milton Subotsky. UK: AARU Productions/British Lion Film Corporation/Amicus Productions, 1966.

Dimension 5. Regie: Franklin Adreon. Drehbuch: Arthur C. Pierce. USA: Harold Goldman Associates/United Pictures, 1966.

Journey to the Center of Time. Regie und Drehbuch: David L. Hewitt. USA: Borealis Enterprises/Dorad Corporation, 1967.

Je t'aime, je t'aime (Ich liebe dich, ich liebe dich). Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jacques Sternberg. Frankreich: Les Productions Fox Europa/Parc Film, 1968.

Planet of the Apes. Regie: Franklin J. Schaffner. Drehbuch: Michael Wilson und Rod Serling. USA: APJAC Productions/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1968.

2000 Years Later. Regie und Drehbuch: Bert Tenzer. USA: Warner Brothers/Seven Arts, 1969.

1970-1979

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court (TV). Regie: Zoran Janjic. Drehbuch: Michael Robinson. Australien: Air Programs International, 1970.

Beneath the Planet of the Apes (Rückkehr zum Planet der Affen). Regie: Ted Post. Drehbuch: Paul Dehn. USA: APJAC Productions/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1970.

Zabil jsem Einsteina, Panové (Ich habe Einstein umgebracht). Regie: Oldrich Lipský. Drehbuch: Oldrich Lipský, Milos Macourek und Josef Nesvadba. Tschechoslowakei: Ceskoslovenský Státní Film/Filmové Studio Barrandov, 1970.

Escape from the Planet of the Apes (Flucht vom Planet der Affen). Regie: Don Taylor. Drehbuch: Paul Dehn. USA: APJAC Productions/Twentieth Century Fox Film Corporation, 1971.

Quest for Love (Auf der Suche nach Liebe). Regie: Ralph Thomas. Drehbuch: Terence Feely. UK: Peter Rogers Productions, 1971.

Slaughterhouse-Five. Regie: George Roy Hill. Drehbuch: Stephen Geller. USA: Universal Pictures/Vanadas Productions, 1972.

Idaho Transfer (Expedition in die Zukunft). Regie: Peter Fonda. Drehbuch: Thomas Matthiesen. USA: Kathleen Film Prod. Co./Pando Company Inc., 1973.

Ivan Vasilevich menyaet professiyu (Iwan Wassiljewitsch wechselt den Beruf). Regie: Leonid Gaidai. Drehbuch: Vladlen Bakhnov und Leonid Gaidai. UdSSR: Mosfilm, 1973.

Sleeper (Der Schläfer). Regie: Woody Allen. Drehbuch: Woody Allen und Marshall Brickman. USA: Rollins-Joffe Productions, 1973.

Zítra vstanu a oparím se cajem. Regie: Jindrich Polák. Drehbuch: Jindrich Polák und Milos Macourek. Tschechoslowakei: Filmové Studio Barrandov, 1977.

The Time Machine (TV). Regie: Henning Schellerup. Drehbuch: Wallace C. Bennett. USA: Schick Sunn Classics/Sunn Classic Pictures, 1978.

Buck Rogers in the 25th Century (TV). Regie: Daniel Haller. Drehbuch: Glen A. Larson und Leslie Stevens. USA: Bruce Lansbury Productions/Glen A. Larson Productions/Universal Pictures, 1979.

Pod sosvesdiyem blisnezov (Der Gast aus der Zukunft). Regie: Boris Ivchenko. Drehbuch: Ivan Mikolajchuk und Igor Rosokhovatovsky. UdSSR: Dovzhenko Film Studios, 1979.

Sengoku jieitai (Time Slip). Regie: Kôsei Saitô. Drehbuch: Toshio Kamata. Japan: Kadokawa Haruki Jimusho, 1979.

The Spaceman and King Arthur (König Artus und der Astronaut). Regie: Russ Mayberry. Drehbuch: Don Tait. USA: Walt Disney Productions, 1979.

Time After Time (Flucht in die Zukunft). Regie und Drehbuch: Nicholas Meyer. USA: Orion Pictures Corporation/Warner Bros. Pictures, 1979.

1980-1989

The Day Time Ended (Invasion aus dem All). Regie: John „Bud" Cardos. Drehbuch: Wayne Schmidt, J. Larry Carroll und David Schmoeller. USA: Charles Band Productions/Vortex Productions, 1980.

The Final Countdown. Regie: Don Taylor. Drehbuch: David Amrose u. a. USA: The Bryna Company/Polyc International B V, 1980.

Neco je ve vzduchu (Das Geheimnis der leeren Urne). Regie: Ludvík Ráza. Drehbuch: Drahoslav Makovicka. Tschechoslowakei: Filmové Studio Barrandov, 1980.

Somewhere in Time. Regie: Jeannot Szwarc. Drehbuch: Richard Matheson. USA: Rastar Pictures, 1980.

Time Bandits. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: Michael Palin und Terry Gilliam. UK: HandMade Films, 1981.

Les Maîtres du Temps (Herrscher der Zeit). Regie: René Laloux. Drehbuch: René Laloux und Moebius. Frankreich u. a.: Télécip u. a., 1982.

The Beastmaster. Regie: Don Coscarelli. Drehbuch: Don Coscarelli und Paul Pepperman. USA/BRD: Leisure Investment Company/Beastmaster NV/ECTA Filmproduktion, 1982.

Timerider: The Adventure of Lyle Swann. Regie: William Dear. Drehbuch: William Dear und Michael Nesmith. USA: Zoomo Productions, 1982.

Die Rückkehr der Zeitmaschine (TV). Regie: Jürgen Klauß. Drehbuch: Günter Kunert. BRD: Telefilm Saar GmbH, 1983.

Seksmisja (Sexmission). Regie: Juliusz Machulski. Drehbuch: Pavel Hajný, Jolanta Hartwig und Juliusz Machulski. Polen: Zespól Filmowy „Kadr", 1983.

The Dead Zone (Dead Zone – Der Attentäter). Regie: David Cronenberg. Drehbuch: Jeffrey Boam. USA: Dino de Laurentiis Company/Lorimar Film Entertainment, 1983.

Twilight Zone: The Movie. Regie: John Landis u. a. Drehbuch: John Landis u. a. USA: Warner Bros. Pictures, 1983.

Iceman. Regie: Fred Schepisi. Drehbuch: Chip Proser und John Drimmer. USA: Universal Pictures, 1984.

Repo Man. Regie und Drehbuch: Alex Cox. USA: Edge City, 1984.

The Next One. Regie und Drehbuch: Nico Mastorakis. USA/Griechenland: Omega Entertainment, 1984.

The Philadelphia Experiment. Regie: Stewart Raffill. Drehbuch: William Gray und Michael Janover. USA: Cinema Group Ventures/New Pictures, 1984.

The Terminator. Regie: James Cameron. Drehbuch: James Cameron u. a. USA/UK: Hemdale Film u. a., 1984.

Back to the Future. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Robert Zemeckis und Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1985.

Besuch bei Van Gogh. Regie: Horst Seemann. Drehbuch: Sewer Gansowski, Heinz Kahlau und Horst Seemann. BRD/DDR: Deutsche Film AG, 1985.

El Caballero del Dragón (Star Knight – Der Herr der Sterne). Regie: Fernando Colomo. Drehbuch: Fernando Colomo, Andreu Martín und Miguel Ángel Nieto. Spanien: Cinetel Films/Salamandra Production, 1985.

My Science Project. Regie und Drehbuch: Jonathan R. Betuel. USA: Silver Screen Partners/Touchstone Pictures, 1985.

The Blue Yonder (Flug in die Vergangenheit, TV). Regie und Drehbuch: Mark Rosman. USA: Three Blind Mice/Walt Disney Television, 1985.

Trancers (Future Cops). Regie: Charles Band. Drehbuch: Danny Bilson und Paul De Meo. USA: Altar Productions/Empire Pictures/Lexyn Productions, 1985.

Biggles (Der Biggles-Effekt). Regie: John Hough. Drehbuch: John Groves und Kent Walwin. UK/USA: Compact Yellowbill/Tambarle, 1986.

Eliminators (Destroyers). Regie: Peter Manoogian. Drehbuch: Paul De Meo und Danny Bilson. USA/Spanien: Empire Pictures, 1986.

Flight of the Navigator. Regie: Randal Kleiser. Drehbuch: Michael Burton und Matt MacManus. USA/Norwegen: Walt Disney Pictures u. a., 1986.

Peggy Sue Got Married. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: Jerry Leichtling und Arlene Sarner. USA: TriStar Pictures/Rastar Pictures/Zoetrope Studios/ Delphi V Productions, 1986.

Star Trek IV: The Voyage Home. Regie: Leonard Nimoy. Drehbuch: Nicholas Meyer u. a. USA: Paramount Pictures/Industrial Light & Magic, 1986.

The Time Guardian (Wächter der Zukunft). Regie: Brian Hannant. Drehbuch: Brian Hannant und John Baxter. Australien: Hemdale Film u. a., 1987.

Timestalkers (TV). Regie: Michael Schultz. Drehbuch: Brian Clemens. USA: Fries Entertainment/Newland/Raynor Productions Inc., 1987.

As Time Goes by (Bogarts Bar kehrt zurück). Regie und Drehbuch: Barry Peak. Australien: Monroe Stahr Productions, 1988.

Out of Time (Die Pyramide des Todes, TV). Regie: Robert Butler. Drehbuch: Brian Alan Lane, John J. Sakmar und Kerry Lenhart. USA: Columbia Pictures Television/Out Of Time Productions Inc., 1988.

Scrooged (Die Geister, die ich rief...). Regie: Richard Donner. Drehbuch: Mitch Glazer und Michael O'Donoghue. USA: Paramount Pictures/Mirage Productions, 1988.

The Navigator: A Mediaeval Odyssey. Regie: Vincent Ward. Drehbuch: Geoff Chapple, Kely Lyons und Vincent Ward. Australien/Neuseeland: The Australian Film Commission u. a., 1988.

Waxwork (Reise zurück in der Zeit). Regie und Drehbuch: Anthony Hickox. USA/BRD/UK: Vestron Pictures u. a., 1988.

Zärtliche Chaoten II. Regie: Holm Dressler. Drehbuch: Thomas Gottschalk. BRD: K.S. Film/Roxy Film, 1988.

A Connecticut Yankee in King Arthur's Court (TV). Regie: Mel Damski. Drehbuch: Paul Zindel. USA: Consolidated Productions/Schaefer/Karpf Productions, 1989.

Back to the Future Part II. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1989.

Bill & Ted's Excellent Adventure. Regie: Stephen Herek. Drehbuch: Chris Matheson und Ed Solomon. USA: De Laurentiis Entertainment Group u. a., 1989.

Millennium (Millennium – Die 4. Dimension). Regie: Michael Anderson. Drehbuch: John Varley. USA: First Millennium Partnership/Gladden Entertainment, 1989.

Miraklet i Valby (Das Wunder von Valby). Regie: Åke Sandgren. Drehbuch: Åke Sandgren und Stig Larsson. Dänemark/Schweden: Det Danske Filminstitut, 1989.

Time Trackers. Regie und Drehbuch: Howard R. Cohen. USA: Concorde Pictures, 1989.

Warlock. Regie: Steve Miner. Drehbuch: David Twohy. USA: New World Pictures, 1989.

1990-1999

Back to the Future Part III. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: Bob Gale. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment/U-Drive Productions, 1990.

Erastes sti mihani tou hronou (Lovers Beyond Time). Regie: Dimitris Panayiotatos. Drehbuch: Petros Markaris. Griechenland: Greek Film Center/Greek Television ET-1/Prooptiki, 1990.

Time Barbarians. Regie und Drehbuch: Joseph John Barmettler. USA: Vista Street Entertainment, 1990.

Beastmaster 2: Through the Portal of Time (Beastmaster 2 – Der Zeitspringer). Regie: Sylvio Tabet. Drehbuch: R.J. Robertson u. a. USA: Films 21/Republic Pictures, 1991.

Bill & Ted's Bogus Journey. Regie: Peter Hewitt. Drehbuch: Chris Matheson und Ed Solomon. USA: Interscope Communications/Nelson Entertainment, 1991.

Late for Dinner. (Late for Dinner – Eine zeitlose Liebe). Regie: W.D. Richter. Drehbuch: Mark Andrus. USA: Castle Rock Entertainment/Granite Pictures/ New Line Cinema, 1991.

Terminator 2: Judgment Day. Regie: James Cameron. Drehbuch: James Cameron und William Wisher Jr. USA/Frankreich: Carolco Pictures u. a., 1991.

Army of Darkness. Regie: Sam Raimi. Drehbuch: Sam Raimi und Ivan Raimi. USA: Dino de Laurentiis Company/Renaissance Pictures/Universal Pictures, 1992.

Forever Young. Regie: Steve Miner. Drehbuch: J. J. Abrams. USA: Warner Bros. Pictures/Icon Entertainment International, 1992.

Freejack. Regie: Geoff Murphy. Drehbuch: Steven Pressfield, Ronald Shusett und Dan Gilroy. USA: Morgan Creek Productions, 1992.

The Muppet Christmas Carol (Die Muppets Weihnachtsgeschichte). Regie: Brian Henson. Drehbuch: Jerry Juhl. USA: The Jim Henson Company/Jim Henson Productions/Walt Disney Pictures, 1992.

Timescape. Regie und Drehbuch: David N. Twohy. USA: Channel Communications/Drury Lane Holdings/Wild Street Pictures, 1992.

Waxwork II: Lost in Time (Spaceshift). Regie und Drehbuch: Anthony Hickox. USA: Electric Pictures/Contemporary Films/Lost In Time Productions, 1992.

Demolition Man. Regie: Marco Brambilla. Drehbuch: Daniel Waters, Robert Reneau und Peter M. Lenkov. USA: Warner Bros. Pictures/Silver Pictures, 1993.

Doorways (Die 4. Dimension, TV). Regie: Peter Werner. Drehbuch: George R.R. Martin. USA: Columbia Pictures Television, 1993.

Groundhog Day. Regie: Harold Ramis. Drehbuch: Danny Rubin und Harold Ramis. USA: Columbia Pictures Corporation, 1993.

Les visiteurs. Regie: Jean-Marie Poiré. Drehbuch: Jean-Marie Poiré und Christian Clavier. Frankreich: Canal+ u. a., 1993.

Time Runner. Regie: Michael Mazo. Drehbuch: Chris Hyde u. a. USA/Kanada: Excalibur Pictures/North American Pictures, 1993.

Philadelphia Experiment II. Regie: Stephen Cornwell. Drehbuch: Kevin Rock und Nick Paine. USA: Trimark Pictures, 1994.

Test Tube Teens from the Year 2000. Regie: David DeCoteau. Drehbuch: Kenneth J. Hall. USA: Full Moon Entertainment, 1994.

The High Crusade – Frikassee im Weltraum. Regie: Klaus Knoesel und Holger Neuhäuser. Drehbuch: Robert G. Brown und Jürgen Egger. Deutschland: Carolco Pictures/Centropolis Film Productions, 1994.

Timecop. Regie: Peter Hyams. Drehbuch: Mark Verheiden. Kanada/USA/Japan: Largo Entertainment u. a., 1994.

A Kid in King Arthur's Court (Knightskater – Ritter auf Rollerblades). Regie: Michael Gottlieb. Drehbuch: Michael Part und Robert L. Levy. USA/Ungarn/UK: Tapestry Films/Trimark Pictures/Walt Disney Pictures, 1995.

A Young Connecticut Yankee in King Arthur's Court (Mit Vollgas in die Tafelrunde). Regie: Ralph L. Thomas. Drehbuch: Ralph L. Thomas und Frank Encarnacao. Kanada/Frankreich/UK: Filmline International u. a., 1995.

Timemaster (Aus der Zukunft zurück). Regie und Drehbuch: James Glickenhaus. USA: Digital Magic/Shapiro-Glickenhaus Home Video, 1995.

Twelve Monkeys. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: David Peoples und Janet Peoples. USA: Universal Pictures/Atlas Entertainment/Classico, 1995.

Past Perfect (Todesschwadron aus der Zukunft). Regie: Jonathan Heap. Drehbuch: John Penney. USA: James Shavick Entertainment/James Shavick Film Company/Past Perfect Productions Ltd., 1996.

Time Under Fire. Regie: Scott P. Levy. Drehbuch: Sean McGinly und Tripp Reed. USA: Royal Oaks Entertainment, 1996.

The Tomorrow Man (Tomorrow Man – Retter aus der Zukunft, TV). Regie: Bill D'Elia. Drehbuch: Alan Spencer. USA: 20th Century Fox Television u. a., 1996.

Yesterday's Target (2025 – Gejagt durch die Zeit, TV). Regie: Barry Samson. Drehbuch: David Bourla. USA: IRS Media, 1996.

Austin Powers: International Man of Mystery. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers. USA/D: Capella International u. a., 1997.

Contact. Regie: Robert Zemeckis. Drehbuch: James V. Hart und Michael Goldenberg. USA: Warner Bros. Pictures/South Side Amusement Company, 1997.

Lancelot: Guardian of Time. Regie: Rubiano Cruz. Drehbuch: Patricia Monville. USA: Alpine Pictures, 1997.

Total Reality (Die tödlichen Vier). Regie: Phillip Roth. Drehbuch: Phillip Roth und Rob Trenton. USA: Unified Film Organization/Deadly Dilletantes, 1997.

When Time Expires (Mission Zukunft, TV). Regie und Drehbuch: David Bourla. USA: Regent Entertainment/Showtime Networks/Welb Film Pursuits Ltd., 1997.

A Knight in Camelot (TV). Regie: Roger Young. Drehbuch: Joe Wiesenfeld. USA: Rosemont Productions/Walt Disney Television, 1998.

Les Couloirs du Temps – Les Visiteurs 2 (Die Zeitritter – Auf der Suche nach dem heiligen Zahn). Regie: Jean-Marie Poiré. Drehbuch: Jean-Marie Poiré und Christian Clavier. Frankreich: Gaumont u. a., 1998.

Lost in Space. Regie: Stephen Hopkins. Drehbuch: Akiva Goldsman. USA: New Line Cinema u. a., 1998.

Nightworld: 30 Years to Live (Time Out – Die Zeit läuft ab). Regie: Michael Tuchner. Drehbuch: Shawn Thompson. Kanada/USA/Luxemburg: Alliance Communications Corporation, 1998.

The Exotic Time Machine. Regie: Felicia Sinclair. Drehbuch: Dawn Pascual. USA: Surrender Cinema, 1998.

The Man with Rain in His Shoes (Lieber gestern als nie). Regie: María Ripoll. Drehbuch: Rafa Russo. Spanien u. a.: CLT u. a., 1998.

Austin Powers: The Spy Who Shagged Me. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers und Michael McCullers. USA: New Line Cinema u. a., 1999.

2000-2009

Frequency. Regie: Gregory Hoblit. Drehbuch: Toby Emmerich. USA: New Line Cinema, 2000.

Happy Accidents. Regie und Drehbuch: Brad Anderson. USA: Independent Film Channel, 2000.

Nautilus (Operation Nautilus). Regie: Rodney McDonald. Drehbuch: C. Courtney Joyner. USA: Royal Oaks Entertainment, 2000.

Siworae (Das Haus am Meer – Il Mare). Regie: Hyun-seung Lee. Drehbuch: Eun-Jeong Kim, Tae-Yeon Won und Ji-na Yeo. Südkorea: Blue Cinema u. a., 2000.

The Kid. Regie: Jon Turteltaub. Drehbuch: Audrey Wells. USA: Chester Films Inc./Junction/Walt Disney Pictures, 2000.

All Over Again. Regie und Drehbuch: Cleve Nettles. USA: Second Image Studios Inc., 2001.

Artificial Intelligence: AI. Regie und Drehbuch: Steven Spielberg. USA: Stanley Kubrick Productions u. a., 2001.

Black Knight (Ritter Jamal – Eine schwarze Komödie). Regie: Gil Junger. Drehbuch: Darryl J. Quarles, Peter Gaulke und Gerry Swallow. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation u. a., 2001.

Donnie Darko. Regie und Drehbuch: Richard Kelly. USA: Flower Films/Adam Fields Productions/Gaylord Films, 2001.

Just Visiting. Regie: Jean-Marie Poiré. Drehbuch: Jean-Marie Poiré, Christian Clavier und John Hughes. USA/Frankreich: Gaumont/Hollywood Pictures/Bruin Grip Services, 2001.

Kate & Leopold. Regie: James Mangold. Drehbuch: James Mangold und Steven Rogers. USA: Konrad Pictures/Miramax Films, 2001.

Lara Croft: Tomb Raider. Regie: Simon West. Drehbuch: Patrick Massett und John Zinman. USA u. a.: Paramount Pictures u. a., 2001.

Planet of the Apes. Regie: Tim Burton. Drehbuch: William Broyles Jr., Lawrence Konner und Mark Rosenthal. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation/ The Zanuck Company/Tim Burton Productions, 2001.

Austin Powers in Goldmember. Regie: Jay Roach. Drehbuch: Mike Myers und Michael McCullers. USA: New Line Cinema u. a., 2002.

Chronotrip. Regie und Drehbuch: Jeff Cioletti. USA: Far Away Discourse Productions, 2002.

The Time Machine. Regie: Simon Wells. Drehbuch: John Logan. USA: Warner Bros. Pictures u. a., 2002.

The Tomorrow Man (Time Shift). Regie und Drehbuch: Doug Campbell. USA: Bedford Entertainment, 2002.

Time Changer. Regie und Drehbuch: Rich Christiano. USA: Christiano Film Group, 2002.

Fun2shh... Dudes in the 10th Century. Regie: Imtiaz Punjabi. Drehbuch: Rajesh Khattar und Praveen Raj. Indien: Shree Ashtavinayak Cine Vision, 2003.

Terminator 3: Rise of the Machines. Regie: Jonathan Mostow. Drehbuch: John Brancato und Michael Ferris. USA/UK/Deutschland: Intermedia Films u. a., 2003.

The Low Budget Time Machine. Regie: Kathe Duba-Barnett. Drehbuch: Kathe Duba-Barnett, Buddy Barnett und Chuck Williams. USA: Doodle Barnett Productions/Irena Belle Films, 2003.

Timeline. Regie: Richard Donner. Drehbuch: Jeff Maguire und George Nolfi. USA: Paramount Pictures u. a., 2003.

13 Going on 30. Regie: Gary Winick. Drehbuch: Josh Goldsmith und Cathy Yuspa. USA: Revolution Studios/Thirteen Productions, 2004.

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Regie: Alfonso Cuarón. Drehbuch: Steve Kloves. UK/USA: Warner Bros. Pictures u. a., 2004.

If Only. Regie: Gil Junger. Drehbuch: Christina Welsh. USA/UK: Intermedia Films u. a., 2004.

Suske en Wiske: De duistere diamant (The Dark Diamond). Regie: Rudi Van Den Bossche. Drehbuch: Rudi Van Den Bossche, Ilse Somers und Patricia Beysens. Belgien/Deutschland: Antares u. a., 2004.

The Butterfly Effect. Regie und Drehbuch: Eric Bress und J. Mackye Gruber. USA/Kanada: BenderSpink u. a., 2004.

A Sound of Thunder. Regie: Peter Hyams. Drehbuch: Thomas Dean Donnelly, Joshua Oppenheimer und Gregory Poirier. USA u. a.: Franchise Pictures u. a., 2005.

Samâ taimu mashin burûsu (Summer Time Machine Blues). Regie: Katsuyuki Motohiro. Drehbuch: Makoto Ueda. Japan: Robot Communications u. a., 2005.

Slipstream. Regie: David van Eyssen. Drehbuch: Phillip Badger. USA u. a.: Sci Fi Pictures u. a., 2005.

The Jacket. Regie: John Maybury. Drehbuch: Massy Tadjedin. USA/Deutschland: Mandalay Pictures u. a., 2005.

The Triangle (Bermuda-Dreieck – Tor zu einer anderen Zeit, TV). Regie: Craig R. Baxley. Drehbuch: Bryan Singer und Dean Devlin. UK/USA: Bad Hat Harry Productions u. a., 2005.

Click. Regie: Frank Coraci. Drehbuch: Steve Koren und Mark O'Keefe. USA: Columbia Pictures Corporation u. a., 2006.

Déjà Vu (Wettlauf gegen die Zeit). Regie: Tony Scott. Drehbuch: Bill Marsilii und Terry Rossio. USA/UK: Touchstone Pictures/Jerry Bruckheimer Films/Scott Free Productions, 2006.

Idiocracy. Regie: Mike Judge. Drehbuch: Mike Judge und Etan Cohen. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation/Ternion Pictures, 2006.

Kruistocht in spijkerbroek (Kreuzzug in Jeans). Regie: Ben Sombogaart. Drehbuch: Ben Haney. Niederlande u. a.: Kasander Film Company u. a., 2006.

La science des rêves (The Science of Sleep). Regie und Drehbuch: Michel Gondry. Frankreich/Italien: Partizan Films u. a., 2006.

The Lake House. Regie: Alejandro Agresti. Drehbuch: David Auburn. USA/Australien: Warner Bros. Pictures u. a., 2006.

Toki o kakeru shôjo (The Girl Who Leapt Through Time). Regie: Mamoru Hosoda. Drehbuch: Satoko Okudera. Japan: Mad House u. a., 2006.

Dr. Plonk. Regie und Drehbuch: Rolf de Heer. Australien: Australian Film Finance Corporation/Vertigo Productions Pty. Ltd., 2007.

Los cronocrímenes. Regie und Drehbuch: Nacho Vigalondo. Spanien: Karbo Vantas Entertainment u. a., 2007.

Meet the Robinsons. Regie: Stephen J. Anderson. Drehbuch: Jon Bernstein u. a. USA: Walt Disney Animation Studios/Walt Disney Pictures, 2007.

Next. Regie: Lee Tamahori. Drehbuch: Gary Goldman, Jonathan Hensleigh und Paul Bernbaum. USA: Paramount Pictures, 2007.

Premonition (Die Vorahnung). Regie: Mennan Yapo. Drehbuch: Bill Kelly. USA: TriStar Pictures u. a., 2007.

A Christmas Carol. Regie und Drehbuch: Robert Zemeckis. USA: Walt Disney Pictures/ImageMovers, 2009.

Frequently Asked Questions About Time Travel. Regie: Gareth Carrivick. Drehbuch: Jamie Mathieson. UK: BBC Films/Dog Lamp Films/HBO Films, 2009.

Star Trek. Regie: J. J. Abrams. Drehbuch: Roberto Orci und Alex Kurtzman. USA/Deutschland: Paramount Pictures u. a., 2009.

Terminator Salvation. Regie: McG. Drehbuch: John Brancato und Michael Ferris. USA u. a.: The Halcyon Company/Wonderland Sound and Vision, 2009.

The Time Traveler's Wife. Regie: Robert Schwentke. Drehbuch: Bruce Joel Rubin. USA: New Line Cinema/Nick Wechsler Productions/Plan B Entertainment, 2009.

Timetravel_0. Regie: Scott Norwood. Drehbuch: Raphael Carlo. USA: Skucci Films, 2009.

Seit 2010

15 Till Midnight. Regie: Wolfgang Meyer. Drehbuch: Brandon Slagle. USA: Rotten Apple Productions/Wolfpak Industry Productions/Zeroinside Films, 2010.

Hot Tub Time Machine. Regie: Steve Pink. Drehbuch: Josh Heald, Sean Anders und John Morris. USA: Metro-Goldwyn-Mayer/United Artists/New Crime Productions, 2010.

Hamlet A.D.D. Regie: Bobby Ciraldo und Andrew Swant. Drehbuch: Andrew Swant. USA: Special Entertainment, 2011.

II. Zusammenfassung

Vorliegende Diplomarbeit untersucht US-amerikanische Zeitreisefilme der Achtziger in Bezug auf Charakteristika des Jahrzehnts und der Postmoderne. Dabei sollen Erkenntnisse darüber gewonnen werden, inwiefern sich in ihnen der Zeitgeist widerspiegelt und warum ausgerechnet dieses Jahrzehnt den Durchbruch für den Zeitreisefilm brachte. In diesem Kontext wurden Zeitreisefilme zuvor noch nicht betrachtet, statt dessen beschränken sich bisherige Abhandlungen auf Motivforschung im Bereich Literatur und Film.

Formal gliedert sich die Arbeit in zwei Abschnitte: Die einleitenden Kapitel machen erstens mit den gesellschaftlichen Besonderheiten der 1980er in den USA vertraut, zweitens mit Grundprinzipien der Postmoderne sowie drittens mit der Geschichte des Zeitreise-Motivs in Literatur und Film. Im zweiten, praktischen Teil werden die Filme „Peggy Sue Got Married“ (1986), „Back to the Future I-III“ (1985, 1989, 1990) sowie „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989) und „Bill & Ted's Bogus Journey“ (1990) in Hinblick auf die theoretischen Aspekte der Einleitung analysiert. Die Filmanalyse-Kapitel sind der Übersicht halber parallel aufgebaut.

Es zeigt sich, dass Filme nicht notwendigerweise in den Achtzigern spielen müssen, um etwas über das Jahrzehnt auszusagen. Insbesonders der Zeitreisefilm ermöglicht es Filmemachern, über den Umweg der Vergangenheit Aussagen über gesellschaftliche Entwicklungen der Gegenwart zu treffen. Dass Zeitreisefilme speziell im Amerika der achtziger Jahre enorme Beliebtheit erfuhren, ist einerseits auf die Stimmung der damaligen „Zitadellenkultur“ (Otto Karl Werckmeister) und andererseits auf die zur Hochblüte auflaufenden Postmoderne zurückzuführen. In der „Zitadellenkultur“ sehnten sich die Menschen nach einer Versicherung der eigenen Identität. Zeitreisefilme sind insofern dazu prädestiniert, da sie die glorreichsten Zeiten der (nationalen) Geschichte besuchen und betrachten können, zB als nostalgische Zeitreise wie in „Back to the Future“ oder in Form eines bunten Themenparks in Manier von „Bill & Ted's Excellent Adventure“. Die Ära der Postmoderne zeichnet sich durch „Postmodern Playfulness“ und die Prämisse „Anything Goes“ aus: Sowohl die Grenzen zwischen Hoch- und Trivialkultur wurden aufgehoben, als auch jene zwischen den Genres. Das Prinzip des Genremixes stellt eines der Erfolgsrezepte des Zeitreisefilms dar, von den achtziger Jahren bis heute.

III. Abstract

The present thesis analyses US-American time travel movies of the eighties in regard to characteristics of the decade and postmodernism. The aim is to find out how they express the zeitgeist and why this decade brought the breakthrough of the time travel movie. Time travel films have not been analysed in this context yet, instead former essays are limited to motif research in literature and film.

The thesis consists of two main sections: The introducing chapters familiarise the reader first with the societal characteristics of the 1980s in the USA, secondly with the basic principles of postmodernism and thirdly with the history of time travel in literature and film. The second, practical part deals with the movies „Peggy Sue Got Married“ (1986), „Back to the Future I-III“ (1985, 1989, 1990) as well as „Bill & Ted's Excellent Adventure“ (1989) and „Bill & Ted's Bogus Journey“ (1990) regarding the theoretical aspects of the introduction. These analysing chapters are composed similarly and put the films in context with a postmodern theorist and a postmodern concept of history. Apart from that pastiches are to be investigated as well as intertextual and intermedia references.

It shows that films don't necessarily have to be set in the eighties to make statements about the decade. Especially time travel movies allow filmmakers to comment on the present in a round-about way via the past. Time travel films were particularly popular in the USA in the eighties first because of the sentiment of the so-called „citadel culture“ (Otto Karl Werckmeister) and secondly because of the peaking postmodernism. Living in a citadel culture people are longing for affirmation of their own identity. Time travel movies are predestinated for that purpose being able to visit the most glorious times of (national) history, for example as a nostalgic time travel like in „Back to the Future“ or in terms of a colourful theme park like in „Bill & Ted's Excellent Adventure“. The era of postmodernism is characterised by „postmodern playfulness“ and the premise „anything goes“: Borders between high and low culture are nullified as well as borders between the genres. The concept of genre mixing is a formula for success for the time travel film, from the eighties till today.

IV. CURRICULUM VITAE

Persönliches

Name	Jill Amanda Meißner
Wohnhaft in	Wien
Geboren am	16.01.1986
in	Braunschweig, Deutschland
Staatsbürgerschaft	deutsch, dänisch

Schulbildung

1992 – 1996	Volksschule Stein, 3500 Krems-Stein
1996 – 2004	BG/BRG Piaristengasse, 3500 Krems
	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg (Fachbereichsarbeit in Deutsch: „Ausgewählte Prosa Thomas Bernhards“)

Hochschulbildung

Seit 2005	Studium an der Universität Wien:
	Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Komparatistik, Japanologie, Skandinavistik, Kultur- und Sozialanthropologie
	Erasmus-Studienaufenthalt in Århus, Dänemark, im Sommersemester 2008

Praktika

Jänner 2005	Vierwöchiges Praktikum bei „Braunschweig Report“ (Regionalzeitung in Braunschweig, Deutschland)
Mai 2005	Vierwöchiges Praktikum bei „Neue Braunschweiger“ (Regionalzeitung in Braunschweig, Deutschland)
Juli 2007	Vierwöchiges Praktikum im Filmarchiv Austria, Wien
August – Oktober 2008	Achtwöchiges Praktikum im Theater in der Josefstadt, Wien (Abteilung: Kommunikation)
Seit Jänner 2011	Praktikum im Archiv der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung, Wien

Sonstige Tätigkeiten

1994 – 2003	Vereinsmitglied der Fecht Union Krems mit Turniererfolgen bei nationalen und internationalen Wettbewerben
Seit 2001	Gründungsmitglied des Kremser Jugendmagazins „DasHelmut“, redaktionelle Mitarbeit mit Spezialgebiet Film
Seit 2007	Gestaltung der monatlichen Radiosendung „An Einen Haushalt“ auf Radio Orange 94.0
Seit 2007	Mitbegründerin von „Svennedisko“, einer Wiener Clubreihe spezialisiert auf schwedische Musik und Alltagskultur
2009	Veröffentlichung in „dérive – Zeitschrift für Stadtforschung“, Heft 35 (April-Juni 2009), Schwerpunktausgabe: Stadt und Comic: „Rezept für einen Superhelden“ (Seite 7-11)