

Im Planetarium der Sinne

Nicht-menschliche menschliche Erfahrung in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*

David Gaertner

Judy gefällt es, dass sich Jim, der Junge, der gerade erst in ihre Nachbarschaft gezogen ist, nur zwei Reihen hinter sie setzt. Am Morgen hat sie noch mit ihm geflirtet, als sie sich auf den Schulweg machte. Judy ist 16, besucht eine High School in einem wohlhabenden Viertel von Los Angeles und steht – an der Schwelle zum Erwachsenwerden – im Konflikt mit ihren Eltern. Auch Jim kommt mit seinen Eltern nicht gut aus. Gleiches gilt für Plato, den Jungen, den Jim vor kurzem zufällig kennengelernt hat.

Abb. 1: Rebel Without a Cause – Judy (Natalie Wood, Mitte)



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Judy hat einen Freund, Buzz, neben dem sie nun auch im Zuschauer*innenraum sitzt, während sie Jims Nähe spürt und es sich nicht eingestehen möchte, dass sie bereits in Jim verknallt ist. Doch nicht nur Judy verspürt die

bekannten Schmetterlinge im Bauch, auch Plato, der schwächliche Junge, fühlt sich zu Jim hingezogen und freut sich über dessen Nähe, als dieser in der Sitzreihe vor ihm Platz nimmt (Abb. 1–2).

Abb. 2: Rebel Without a Cause – Jim (James Dean, links), Plato (Sal Mineo, rechts)



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Judys und Platos freudige Aufregung wird jäh unterbrochen, als die Projektion, der sie zuvor wenig Beachtung geschenkt haben, einen immer näher kommenden Strudel aus zuerst weißem, dann blauem und rotem Licht zeigt, der schließlich mit lautem Knall explodiert (Abb. 3).

Abb. 3: Bildstrecke Rebel Without a Cause – Strudel und Explosion



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Was bleibt, ist eine unendliche schwarze Leere, die durchstoßen wird von hellen Lichtpunkten: den Galaxien, Sternen und Planeten des Universums (Abb. 4).

Abb. 4: *Rebel Without a Cause* – Sternenhimmel



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Die Teenager der Dawson High School befinden sich nicht in einem Kino, sondern sind auf Exkursion im Griffith Observatory. Unter der großen Kuppel der Sternwarte, die als Projektionsfläche für das Planetarium dient, lauschen sie dem Vortrag eines Astronomen, der ihnen vom Ende der Menschheit und schließlich vom Erlöschen allen Lebens auf der Erde berichtet. Diese Katastrophe werde eintreffen, wenn sich die Sonne zum Ende ihrer Lebenszeit zu einem gigantischen Feuerball aufbläht, dessen Gas und Glut dann den Planeten Erde verschlingen. Die Schüler*innen werden im Planetarium aus ihrem alltäglichen Leben, das von Flirts und Ärger mit den Eltern, von Petticoats und Cadillacs geprägt ist, herausgerissen. Der begleitende Kommentar des Astronomen bringt die dargestellte Situation sprachlich auf den Punkt:

[W]e will disappear into the blackness of the space from which we came. Destroyed as we began in a burst of gas and fire. [...] Through the infinite reaches of space, the problems of Man seem trivial and naive indeed. And Man, existing alone, seems himself an episode of little consequence.¹

1 *Rebel Without a Cause*, USA 1955, R: Nicholas Ray. TC 0:27:08-0:27:16; 0:27:46-0:27:59. Die Timecodes wurden der deutschen Blu-ray-Edition entnommen, vertrieben von Warner Bros. Home Entertainment, 2013.

Das Angsteinflößende für Judy, Jim und Plato ist nicht der Vortrag des Astronomen, der wie eine Predigt mit Weltuntergangsrhetorik anmutet. Im Zuschauerraum sind sie einer sinnlichen Erfahrung ausgesetzt, die sie auditiv und visuell zurichtet: das gleißende Licht, der schwindelerregende Strudel, der laute Klang der Explosion. Die Kuppelprojektion erstreckt sich über das Blickfeld des Publikums hinaus, sodass die Zusehenden von dem scheinbar unentrinnbaren Lichtstrudel umgeben sind und Gefahr laufen, von diesem verschluckt zu werden. Die klaffende Leere des Weltraums, der so fern ist vom irdischen Leben und von menschlichen Erfahrungen, wird als überwältigende Fremde erfahrbar.

Als *Rebel Without a Cause*, der unter der Regie von Nicholas Ray entstand, 1955 in die Kinos kommt, wird in den zeitgenössischen Rezensionen die Szene im Planetarium nicht beschrieben.² Die aufwändige Inszenierung einer Kuppelprojektion, die als technisches Spektakel für die Sinne sowohl der Figuren als auch der Zuschauer*innen, die den Film 1955 im Kino gesehen haben, fungiert, findet keine Erwähnung. Häufig wird stattdessen der Schwerpunkt auf eine psychologisierende Beschreibung der Figuren gelegt, und auf die Verrohung von Jugendlichen als das Thema, das *Rebel Without a Cause*³ als social problem film vermeintlich verhandeln würde. Darüber hinaus findet das Schauspiel James Deans Erwähnung, welches dem Marlon Brandos nahekomme.⁴ Deans Schauspieltechnik, das Method Acting, scheint mit dem in den Rezensionen dominanten Fokus, der Darstellung des Innenlebens der Figuren, nur allzu gut zu korrespondieren, geht es doch bei diesem Ansatz darum, einer abstrakten, inneren Gefühlswelt in Gestik und Mimik – selbst in den kleinsten körperlichen Regungen – eine konkrete Expressivität zu verleihen. Von diesen Rezensionen ausgehend liegt es fern, Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* mit dem 13 Jahre später in die Kinos gekommenen Film *2001: A Space Odyssey*⁵ zu vergleichen. Zu diesem in Episoden strukturierten Film, der unter der Regie von Stanley Kubrick entstanden ist, schreibt etwa die Rezensentin Penelope

2 Diese Feststellung gründet auf eine Quellenrecherche des englischen Sprachraums, die ich mit dem OPAC Primo der Freien Universität Berlin im März 2026 vorgenommen habe.

3 Sofern es dem Lesefluss dienlich ist, wird der Titel künftig mit *Rebel* abgekürzt.

4 Crowther, Bosley: »The Screen: Delinquency; ›Rebel Without Cause‹ Has Debut at Astor«, in: The New York Times vom 27.10.1955, S. 28.

5 *2001: A Space Odyssey*, UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick. Sofern es dem Lesefluss dienlich ist, wird der Titel künftig mit *2001* abgekürzt.

Houston kurz nach dessen Erscheinen: »the episodic sections of 2001 are linked not by plot, or character, or an emotional thread«⁶. 2001 ist tatsächlich weder handlungs- noch figurengetrieben. Verglichen mit der Arbeit Deans in *Rebel Without a Cause* lässt sich das Schauspiel in 2001 als gegensätzlich beschreiben; vor allem im dritten Segment des Films, in dem die zweiköpfige Crew des Raumschiffs Discovery mit dem Boardcomputer HAL 9000, einer künstlichen Intelligenz, in Konflikt gerät. Keir Dulleas und Gary Lockwoods kühles, distanziertes, beinahe Gleichgültigkeit vermittelndes Spiel scheint gar innerhalb des Films ein Gegenentwurf zu der menschlich warmen Stimme der KI HAL zu sein, deren Äußeres als Kameralinse mit zentralem, rot leuchtenden Punkt in Erscheinung tritt (Abb. 5).

Abb. 5: Bildstrecke 2001: A Space Odyssey – Besatzung der Discovery (Gary Lockwood, Keir Dullea)



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

6 Houston, Penelope: »Watch this space«, in: The Spectator 220 (1968), S. 641. (Rez. zu 2001: A Space Odyssey und Herostratus).

In Bosley Crowthers *New York Times*-Rezension von *Rebel Without a Cause* gibt es jedoch einen Hinweis, der retrospektiv eine Verbindungslinie zwischen Rays Sozialdrama und Kubricks futuristischem Film aufzeigt: »There is [...] a pictorial slickness about the whole thing in color and Cinema-Scope that battles at times with the realism in the direction of Nicholas Ray.«⁷ Für Crowther passen die kinematografischen Eigenschaften des Films, seine polierte, ausgefeilte Bildlichkeit in Farbe und dem Widescreen-Format CinemaScope, scheinbar gar nicht zu dem Realismus von Rays Regie. Breitwandfilme dieser Zeit waren vor allem visuelle Spektakel – eine Form, die offenbar Crowthers Ansicht nach mit einem realistischen Gesellschaftsdrama zu wenig kompatibel sei. Auch Kubricks *2001* wurde in einem Breitwandformat gedreht, einem 70-mm-Verfahren, und dann auf einer stark gekrümmten, sogenannten Cinerama-Leinwand projiziert.

CinemaScope-Filme wurden ebenfalls auf einer konkav gekrümmten Leinwand projiziert; die Parallelen dieser beiden Filme lassen sich jedoch nicht allein auf einer filmtechnischen Ebene in Bezug auf Widescreen-Formate beschreiben. Im Folgenden möchte ich zum einen zeigen, wie beide Filme bestimmte ästhetische Erfahrungen ermöglicht haben, die eine ähnliche Konzeption von Zuschauer*innen im Kinoraum voraussetzt. Zum anderen möchte ich eine daran anschließende Schnittstelle zwischen den Filmen beleuchten: das Planetarium als einen über medial bedingte Erfahrungen hergestellten kulturellen Diskursraum. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse über die Rezeption von *2001: A Space Odyssey* werden schließlich über das 20. Jahrhundert hinausweisen und Kubricks Film, der bald sein sechzigjähriges Jubiläum feiert, in unserer Gegenwart verorten.

Roadshow-Präsentation und Breitwandformate

Wenn man heute zuhause Kubricks *2001* schaut, bleibt zu Beginn der Bildschirm schwarz. Lediglich ein unheimlich erscheinendes Musikstück ist zu hören, *Atmosphères* (1961) von György Ligeti. Nach knapp drei Minuten ist ein erstes Bild zu sehen, eine modern stilisierte Version des MGM-Logos. Dieser ungewöhnliche Anfang deutet auf eine vergangene Praxis der Kinogangs hin, die aus heutiger Sicht erläuterungsbedürftig erscheint und die für das Verständ-

7 B. Crowther: »The Screen: Delinquency«, S. 28.

nis von 2001 essenziell ist: Kubricks Film wurde während seiner Erstauswertung in den Kinos als Roadshow-Präsentation gezeigt.

Die Roadshow-Präsentation hat ihren Ursprung in den USA des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Form von sogenannten »High-Class Moving Pictures« des Wanderausstellers Lyman H. Howe.⁸ Sie wurde in den 1910er Jahren von der US-Filmindustrie mit dem Format der *superspecials* und später der *prestige pictures* aufgegriffen. Bezüglich der Distribution waren die Unterschiede der Roadshow-Präsentation gegenüber einer regulären Kinoauswertung eine stark beschränkte Anzahl von Spielstätten mit lediglich ein bis zwei Aufführungen pro Tag und erhöhte Preise für Karten, die nur im Vorverkauf zu erwerben waren – sogenannte *reserved seats engagements*. Für die Vorführungen gab es zudem Programmhefte, die eigens angefertigt wurden. Und schließlich gab es auch Eigenheiten der Filmvorführung: Vergleichbar mit einer Opernaufführung, wurden diese Spielfilme von »bildlosen« Musikpassagen strukturiert: eine Ouvertüre, dann eine *intermission music* (in der Regel mit Schrifteinblendung), am Pausenende ein *entr'acte* und final eine *exit music*, mit der das Abendprogramm beschlossen wurde. Während der Ouvertüre saßen die Zuschauer*innen im Saal bei gedimmter Beleuchtung, während der Film auf der Tonspur bereits begann. Die Praxis, Filme als Roadshows aufzuführen, endete, mit einigen wenigen Ausnahmen, im Jahr 1972.⁹

In der ersten Hälfte der 1950er Jahre rückt ein Aspekt der Roadshow-Präsentation in den Mittelpunkt, der für 2001 von zentraler Bedeutung ist: eine elaborierte Präsentationstechnik, die ein besonderes Erlebnis für das Publikum bedingt. In der Einführung von Breitwandformaten und Saalbeschallung in Mehrkanalton wird in der Forschungsliteratur allgemein das Bemühen der Filmindustrie erkannt, durch den Erfolg des Fernsehens verlorengegangene Zuschauerschaften zurückzugewinnen. Die Filmhistoriker Sheldon Hall und Steve Neale verzeichnen in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts eine Zunahme von Roadshow-Präsentationen, die sie in Abhängigkeit vom damaligen verbesserten Fernsehangebot begreifen.¹⁰ Dass Neale und Hall das Jahr 1956 als Zeit-

8 Musser, Charles/Nelson, Carol: High-class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880–1920, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1991.

9 Gaertner, David: »Roadshow Aesthetics. Die Moviegoing Experience der Roadshow-Präsentation«, in: Thomas Morsch (Hg.), Genre und Serie, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 111–142, hier S. 114–116.

10 »The major studios had begun selling or leasing their old pictures to the television networks in 1956, at just the same time that they began marketing major new theatri-

punkt nennen, an dem sich diese historische Zäsur herauskristallisiert, gründet auf den Umstand, dass die Filmindustrie zu dieser Zeit für sogenannte Roadshow-Präsentationen im großen Stil Breitwandverfahren adaptierte, die interessanterweise auf einer weiteren, von Hollywood größtenteils unabhängigen *showmanship*-Praxis basierten: die Präsentationsformen Cinerama von Lowell Thomas und Todd-AO von Michael Todd.¹¹ John Belton spricht in seiner Monografie *Widescreen Cinema*¹² von einem fundamentalen Einschnitt, den der Breitwandfilm für die damalige Kinoerfahrung bedeutet habe: Er spricht gar von einer »widescreen revolution«, die sich aus gänzlich neuen Voraussetzungen einer »spectatorship« ergebe. Diese sieht Belton bereits in der Vorführung des Films *This Is Cinerama* (Merian C. Cooper/Gunther von Fritsch, USA 1952) gegeben, bei dem es sich um einen *travelogue* (>Reisefilm<) handelt, der auf einer immens breiten¹³ und gekrümmten Leinwand projiziert wurde:

cal releases as roadshows. Before then, most of the films available for TV broadcast were foreign or independent productions, some of which had been released through the majors (especially UA), but the majority from Poverty Row.« Hall, Sheldon/Neale, Steve: *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*, Detroit, Mich.: Wayne State University Press 2010, S. 166.

- 11 Der Einsatz des Breitwandverfahrens Cinerama ab 1952 und des 70-mm-Farbfilms erstmals in Form von Todd-AO ab 1955 war bis in die frühen 1970er Jahre ausschließlich für die Roadshow-Verleihpraxis vorgesehen. Der Entwickler von Cinerama war Fred Waller.
- 12 Belton, John: *Widescreen Cinema*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1992. Diese eine neue Form ästhetischer Erfahrung war so einzigartig, dass auch Siegfried Kracauer bereits 1960 in der Einleitung seiner *Theorie des Films* behauptete, dass das Thema des Breitwandfilms eine eigene Monografie benötigen würde. Jedoch rückt Kracauer von diesem Unternehmen ab, indem er sich in seiner Monografie »ausschließlich mit dem normalen Schwarz-Weiß-Film [...] innerhalb des traditionellen Formats« befasst. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 1985, S. 9.
- 13 Die Leinwandmaße vor und nach der »Widescreen Revolution« benennt Belton wie folgt: »Before the widescreen revolution the average screen size was 20 × 16 feet, and a 24 × 18-foot picture was considered to be just about the limit for good illumination and resolution. Cinerama and CinemaScope involved the projection of 35mm images on much larger screens, ranging in width from 40 to 65 (or more) feet. Though Cinerama's use of three adjacent 35mm images (and a faster, 26-frames-per-second film speed) actually increased image resolution in projection, even on a 65 × 23 foot screen other widescreen systems, especially those employing wide-angle projection lenses, magnified the 35mm image to such an extent that image quality deteriorated quite visibly.« J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 159.

Virtually overnight, the traditional conditions of spectatorship in the cinema were radically redefined. On September 30, 1952, Cinerama launched a widescreen revolution in which passive observation gave way to a dramatic new engagement with the image. Cinerama-inspired processes such as CinemaScope (1953) and Todd-AO (1955) engulfed spectators in a startlingly new world of oversized images and multidirectional sounds and transformed their experience of motion pictures.¹⁴

Belton beschreibt mit seiner Formulierung, dass Zuschauer*innen mit über-großen Bildern »umhüllt werden«, eine immersive Filmernerfahrung, die er als eine neue Form der Filmernerfahrung skizziert und die sich von einer »passiven Praxis der Filmrezeption« unterscheidet, die noch an die technischen Bedingungen des Films im sogenannten *Academy Ratio* mit dem Seitenverhältnis von 1,37:1 geknüpft ist.¹⁵ Die technische Besonderheit von Cinerama besteht in einer Triptychonanordnung von drei separaten Filmbildern, die aneinanderliegend und synchron als ein zusammenhängendes Bewegtbild-Panorama projiziert werden. Dafür wurde das Motiv meist gleichzeitig mit drei Kameras aufgenommen. Die Projektion erfolgt auf einer stark gekrümmten Leinwand mit einem Seitenverhältnis von 2,65:1.¹⁶

Der erste Film, der in dieser Präsentationsform aufgeführt wurde, ist der erwähnte *This Is Cinerama*. Sein hoher Attraktionswert ergibt sich unter anderem in Form von Achterbahnfahrten, Schnellbootrennen und einem Flug über den Grand Canyon. *This Is Cinerama* war ein hochpreisiges Event, aufgeführt am Broadway.¹⁷ Allein schon der technische Aufwand für Projektion und Tonwiedergabe¹⁸ machte die für Cinerama ausgestatteten Aufführungsstät-

14 J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 2.

15 J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 187.

16 Auch im Fall von Cinerama wurde eine besondere Form der Publikumsinvolvierung beworben: »Cinerama sold itself through appeals neither to content nor to form but to audience involvement. Ad copy promised that with Cinerama »you won't be gazing at a movie screen – you'll find yourself swept right into the picture, surrounded with sight and sound.«, J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 98.

17 Belton verweist anhand der Einspielergebnisse auf den enormen Erfolg der Cinerama-Filme: »THIS IS CINERAMA, which cost \$1 million to produce, grossed over \$32 million, and the first five Cinerama features (all travelogues) grossed \$82 million, though they could be seen in only twenty-two theaters.«, J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 99.

18 Die Tonwiedergabe erfolgte auf sieben Kanälen.

ten zu *special venues*.¹⁹ In diesem Sinne bildeten Cinerama-Projektionen eine Brücke zwischen der längst etablierten und gängigen Roadshow-Praxis Hollywoods und einer von den großen Hollywood-Studios unabhängigen *showmanship*. Wie ich im Folgenden zeigen werde, setzt 2001 genau an dieser Schnittstelle an.

Nicht der Spielfilm, sondern der dokumentarische Reisefilm (*travelogue*) war das übliche Format der Cinerama-Filme.²⁰ Relevant auch für spätere von der Filmindustrie hergestellte Roadshows im Breitwandformat ist dabei das Zurücktreten des Narrativs zugunsten einer Akkumulierung von Attraktions-szenen, deren Schwerpunkt auf einem immersiven filmischen Erleben liegt. In Kubricks 2001, wie auch in anderen Roadshow-Präsentationen dieser Zeit (auch solchen, die keine Cinerama-Filme waren), rücken ebenfalls das handlungsbasierte Erzählen und die Figurenentwicklung in den Hintergrund, um einen am Immersionseffekt orientierten Attraktionswert dominieren zu lassen.²¹ Anhand der technischen Konzeption des Projektionsformats Cinerama lässt sich die Diskussion um eine vermeintlich realistische, da an der menschlichen Wahrnehmung orientierten filmischen Attraktion nachvollziehen: Die Grundidee dieses Verfahrens ist es, das menschliche Sichtfeld nachzuempfin-

-
- 19 Die Aufführungen fanden ausschließlich als Roadshows statt, sowohl in verleihstrategischer Hinsicht (*reserved seats* etc.) als auch im Sinne der Filmvorführung. Neben dem ersten Cinerama-Film enthielten auch die Nachfolger dieser Präsentationsform stets *overture*, *intermission*, *entr'acte* und *exit music*.
- 20 Weitere Cinerama-Filme waren nach Cinerama Holiday (USA 1955, R: Robert L. Bendick/Philippe De Lacy) etwa *Seven Wonders of the World* (USA 1956, R: Tay Garnett/Paul Mantz/Andrew Marton/Ted Tetzlaff/Walter Thompson) und *Windjammer: The Voyage of the Christian Radich* (USA 1958, R: Bill Colleran/Louis De Rochemont III).
- 21 Dies lässt sich etwa anhand der längeren spektakulären Flugszene in *Battle of the Bulge* (Ken Annakin, USA 1965) oder in den langen Rennstreckenszenen des Formel-1-Films *Grand Prix* (John Frankenheimer, USA 1966) nachvollziehen. Im Fall von Cinerama war der Wegfall narrativer Erzähltechniken auch technisch bedingt. Nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip aufgelöste Dialogpassagen setzen Close-ups und hochfrequente Schnitffolgen voraus, die in einem filmischen Prozess, der drei Filmstreifen beinhaltet, nur bedingt umzusetzen waren. Vgl. J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 95. Dennoch gab es auch »narrative« Cinerama Filme, nachdem Hollywood dieses Format adaptierte. Auffallend ist jedoch, dass diese episodischer Natur blieben. Zu ihnen zählen die Roadshow-Präsentationen *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (USA 1962, R: Henry Levin/George Pal) und *How the West Was Won* (USA 1962, R: John Ford/George Marshall/Henry Hathaway).

den.²² Seine Hauptattraktion liegt im Erzeugen von Kinoeffekten, die eine körperliche Reaktion evozieren – wie Belton anekdotisch festhält, wenn er von dem Verkauf von Dramamine, einem Medikament gegen Schwindel und Übelkeit während der ersten Cinerama-Vorführungen berichtet: »Drugstores near the Cinerama theater in New York did a landoffice business during intermission, selling Dramamine to spectators who either became airsick in the first half or wanted to prepare themselves for the film's finale.«²³ Der Cinerama-Film im Sinne der Roadshow-Präsentation lässt sich meines Erachtens jedoch nicht reduziert auf eine alleinige Körperreaktion der Zuschauer*innen beschreiben. Vielmehr ist Immersion nicht als ein bloßes Eintauchen zu verstehen, sondern auch als Erfahrungsdimension, in welcher sich das Publikum als Mittlerin zweier Räume wahrnimmt, dem des projizierten Filmbilds und dem des Kinosaals. Auch durch den Einsatz der bildlosen Musikpassagen, der Overture, der *intermission* und der *exit music* bei gedimmter Saalbeleuchtung wird dies begünstigt.

Ein Immersionseffekt lässt sich in der Roadshow-Präsentation von Kubricks Film sehr gut beobachten: 2001 wurde als Cinerama-Film vermarktet und auf entsprechend gekrümmten Leinwänden projiziert.²⁴ Kubrick und sein Kameramann Geoffrey Unsworth verwenden häufig Weitwinkeleinstellungen, die auf der übergroßen, gekrümmten Leinwand einen Effekt des Eintauchens begünstigen (Abb. 6).

Ebenso sind viele Szenen panoramhaft, in dem Sinne, dass Zuschauer*innen ihren Blick in langen, statischen Einstellungen über die Leinwand regelrecht schweifen lassen können. Hier lässt sich eine Verbindung zu den Panoramen des 19. Jahrhunderts herstellen, die als eine im Zusammenwirken

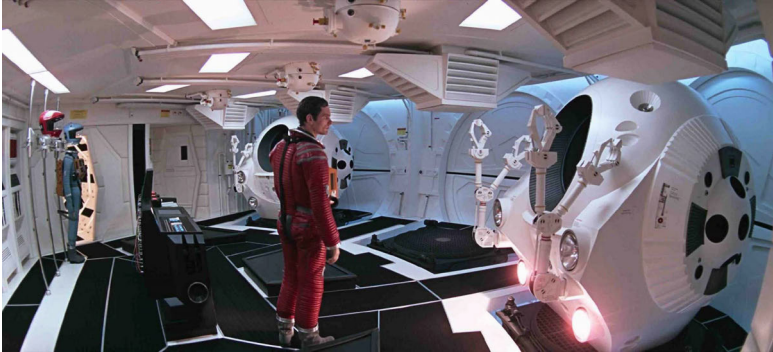
22 Belton schreibt dazu: »The three lenses of the Cinerama camera, set at angles of 43 degrees to one another, encompass a composite angle of view of 146 degrees by 55 degrees, nearly approximating the angle of view of human vision, which is 165 degrees by 60 degrees. When projected on a deeply curved screen, this view tends to envelop the spectator sitting in the center of the theater. Stereo sound, broadcast from five speakers behind the screen and from one to three surround horns, reinforces the illusion of three-dimensionality«. J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 99.

23 J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 93.

24 Dies war der Fall, obwohl es sich um eine 70-mm-Projektion auf Grundlage eines einzelnen Filmstreifens handelte.

von Architektur und Malerei hergestellte kollektive Erfahrung gesellschaftlicher Kommunikation beschrieben wurden.²⁵

Abb. 6: Weitwinkelaufnahme in 2001: A Space Odyssey



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

Abb. 7: »Diorama« in 2001: A Space Odyssey



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

25 Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M.: Syndikat 1980, S. 40, 178.

Dass Kubrick mit seinem Film den Bereich des etablierten Erzählkinos verlässt, wurde auch in zeitgenössischen Rezensionen erwähnt; etwa in dem Verweis auf Dioramen, wie sie in Naturkundemuseen anzutreffen sind, veranschaulicht am Beispiel der ersten Episode »The Dawn of Man« (Abb. 7).²⁶ Eine solche Synthese aus »Cinema« und den Repräsentationsformen des Panoramas und Dioramas des 19. Jahrhunderts ist im Übrigen bereits in der Bezeichnung »Cinerama« angelegt.²⁷

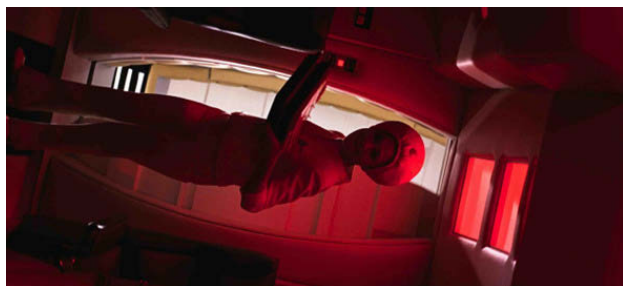
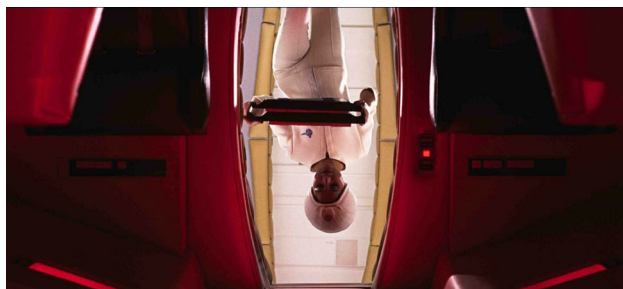
Kubrick setzt den von der Größe und Krümmung der Leinwand unterstützten Immersionseffekt aber nicht nur in weitwinkeligen und statischen Einstellungen, sondern auch dynamisch ein, indem etwa Kameradrehungen um die horizontale Achse das gängige Verständnis von oben und unten buchstäblich außer Kraft setzen und den Zusehenden den von Belton beschriebenen Schwindel als körperliche Reaktion bescheren können (Abb. 8).

In diesem Effekt, der in der Inszenierung von 2001 aufgrund des Ziels, Erfahrungen von einem irdischen und menschlichen Kontext zu lösen, hergestellt wird, findet sich ein Anknüpfungspunkt an Nicholas Rays *Rebel Without a Cause*. Interessanterweise nutzt auch Ray in *Rebel* einen ähnlichen Schwindeleffekt, der sich durch das Drehen der Kamera um die Horizontalachse einstellt. Auch in diesem Film, der ebenfalls auf einer übergroßen und gekrümmten Leinwand projiziert wurde, wird das Verständnis von dem, was oben, und von dem, was unten ist, revidiert: In einer Schlüsselszene des Films liegt Jim mit dem Rücken auf dem Sofa des elterlichen Wohnzimmers. Während er seinen Kopf über die Sitzkante hängen lässt, sieht er »verkehrt herum« wie seine Mutter auf ihn zukommt. Was als scheinbarer Point-of-View-Shot mit einem auf den Kopf gestellten Bild beginnt, setzt sich in einer schwindelerregenden Drehung fort (Abb. 9).

26 In seiner *New York Times*-Rezension zur Wiederaufführung von 2001 im Mai 1970 bemerkt Vincent Canby: »When I first saw [2001], I was somewhat resistant to the Dawn of Man opening (it reminded me too much of those immaculately tidy, natural-history-museum dioramas that I could never quite believe as a child)«. Canby, Vincent: »Spaced Out by Stanley«, in: *The New York Times* vom 03.05.1970, Sect. 2, S. 1, 21.

27 Belton nennt die Panoramen und Dioramen des 19. Jahrhunderts als Vorgänger des Cinerama-Verfahrens. J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 93. Zu einer differenzierten Darstellung von Dioramen s. Oettermann: *Das Panorama*, S. 56–67.

Abb. 8: Bildstrecke 2001: A Space Odyssey – Kameraadrehung um die horizontale Achse



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

Abb. 9: Bildstrecke Rebel Without a Cause – Kameradrehung um die horizontale Achse



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

In der unmittelbar darauffolgenden Einstellung erreicht Jims Mutter ihren Sohn, der immer noch auf den Kopf gedreht zu ihr schaut. Die Kamera-

drehung ist also letztlich doch nicht als POV motiviert, mit dem Jims eigenes Blickfeld nachempfunden werden soll. Vielmehr setzt Ray die kinematografischen Mittel von Breitwandfilmen ein, die an die Rezeptionssituation im Publikumsraum geknüpft sind, um dem inneren Zustand der Figur einen äußeren, filmischen Ausdruck zu verleihen:²⁸ Jims Welt steht Kopf, und indem die Kamera die benannte Bewegung vollzieht, wird sowohl der Figur als auch dem Publikum im Kinosaal der Boden unter den Füßen entzogen. So gesehen ist die Kameraarbeit in Rays Film gar mit den Strategien des Method Acting vergleichbar.

Was die Zuschauer*innen hier in *2001* und *Rebel* erleben, bedeutet einen Schnittpunkt einer scheinbar ganz gegensätzlichen Intention dessen, was repräsentiert werden soll: das Innenleben eines Teenagers vs. eine nicht-irdische Erfahrung. Denn beide Einstellungen zielen auf ein und dieselbe Erfahrung der Betrachtenden ab: ein Taumelgefühl, hervorgerufen durch eine Wahrnehmung, die nicht alltäglich ist. Sie ähneln sich nicht nur in Bezug auf die Kameratechnik und die Rezeptionsanordnung ihrer ursprünglichen Projektion. Auch die Motive weisen Übereinstimmungen auf: einander in Geschwindigkeit und Richtung ähnelnde Drehbewegungen mit einer weiblichen Figur im Bildmittelpunkt, die in ähnlichen Einstellungsgrößen kadriert

-
- 28 Hermann Kappelhoff beschreibt die psychoanalytischen Stereotype, die *Rebel* aufruft, vor dem Hintergrund der Rezeption der Arbeiten Freuds als phantasmatische Dimension modernen psychologischen Denkens, wobei »die szenische Figuration in ein parabolisches Tableau« kippe. Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 245–250, hier S. 247. Kappelhoff bezieht sich unter anderem auf Diderots Drama der bürgerlichen Empfindsamkeit. Dieses müsse in den Worten Inka Mülder-Bachs »seine Szene in seinem eigenen Vollzug semiotisieren und von einem sinnlichen Außenraum in das Zeichen eines Innenraums des Imaginären verwandeln«. Mülder-Bach, Inka: »Autobiographie und Poesie. Rousseaus Pygmalion und Goethes Prometheus«, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br.: Rombach 1997, S. 271–298, hier S. 277. Mit Bezugnahme u.a. auf Mülder-Bach arbeitet Hermann Kappelhoff heraus: »Im Prozeß der theatralen Darstellung, im Verlauf der ›lyrischen Szene‹, vollzieht sich die Verwandlung der Bühne: von einem Raum der Repräsentation in das Interieur einer Seele, von einem Rahmen künstlerischer Darbietungen in das Ausdrucksfeld einer psychischen Figuration.« H. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 128. An dieser Stelle ist für meine Analyse der daran anschließende Gedanke wichtig, dass filmische Ausdrucksqualitäten ästhetische Erfahrungen bedingen können, die innere Zustände realisierbar machen, sowohl von Figuren als auch von einer Kollektivität, die medial hergestellt wird.

sind. Was *2001* und *Rebel* gemein haben, ist das Kalkül, auf eine spezifische, physisch-sinnliche Reaktion der Zuschauer*innen abzielen, die im kontrollierten Setting einer Breitwand-Filmvorführung hergestellt wird. Beide Filme lassen sich somit nur schwer aus ihrer ursprünglichen Rezeptionssituation herauslösen, hinsichtlich derer sie ja gewisse Überschneidungen aufweisen. Ist also in Bezug auf die Frage, was in beiden Filmen jeweils repräsentiert werden soll, das Vorhaben Rays, die Gefühlswelt von Teenagern mit bestimmten filmischen Mitteln auszudrücken, so klar von Kubricks Intention, eine nicht-menschliche, nicht-irdische Erfahrung herzustellen, zu unterscheiden? Diese Frage führt zurück zum Erfahrungsraum des Planetariums.

Im Planetarium

Stanley Kubricks *2001* war nicht der erste Film, der in einem Cinerama-Format den Weltraum erkundete. 1964 wurde *To the Moon and Beyond* im Format Cinerama 360 im Rahmen der Weltausstellung in New York gezeigt.²⁹ Dieses Format stellte eine speziell für Kuppelprojektionen konzipierte Variante dar, die der Erfinder von Cinerama, Fred Waller, ebenfalls entwickelt hatte. Wie bei Kubricks *2001* wurde die Projektion auf Basis eines 70-mm-Filmstreifens vorgenommen und nicht von drei separaten Filmstreifen. *To the Moon and Beyond* zeigte mit vielen Spezialeffekten eine Reise durch die Weiten des Welt-raums, wobei für die Aufnahmen ein sogenanntes Fischaugen-Objektiv verwendet wurde. In puncto Brennweite ähnelten diese Aufnahmen somit zahlreichen Einstellungen von *2001*. Der Autor und Kosmograf David McConville weist darauf hin, dass Kubrick von dieser Präsentation so beeindruckt war, dass er die Spezialeffekte-Firma, die für *To the Moon and Beyond* verantwortlich war, für *2001* verpflichtete.³⁰ So gesehen steht Kubricks Film mit einer weiteren Präsentationsform in Verbindung, deren eigentlicher Ort nicht das Kino ist. Waller indes hat bereits vor *To the Moon and Beyond* den Weltraum mittels des Cinerama-360-Formats filmisch erfahrbar gemacht: Der zwölfminütige Film *Journey to the Stars* wurde in einer Kuppel mit 70 Fuß Durchmesser im Rahmen der Weltausstellung von 1962 in Seattle projiziert. McConville macht die Projektion anschaulich:

29 To the Moon and Beyond (USA 1964, R: Con Pederson).

30 McConville, David: »Domesticating the Universe«, in: Digital Creativity 23 (2012), S. 30–47, hier S. 37.

[A] cosmic journey simulating ›an imaginary, but vividly realistic, spaceship flight through our own solar system and two billion light years beyond‹ [...]. Up to 750 standing ›passengers‹ were informed by a narrator that the journey would require accelerating ›up to ten trillion times the speed of light‹, and that ›because such extreme velocity violates all the laws of nature, this trip is possible only in our imagination‹ [...]. [T]he film depicted a departure from Earth, views of constellations, a fly-by of the Moon and the Sun, a flight past Mars and the outer planets, eventually departing the Milky Way on the way towards Andromeda [...], finally heading back home—witnessing a supernova explosion along the way for good measure. The *Boeing Spacearium Theater* was viewed by approximately 7 million visitors during the Seattle World's Fair [...].³¹

Der Film war in diesem Rahmen Teil der Ausstellung *World of Science*, die vom U.S. Department of Defense mitfinanziert wurde.³² Die Nähe technischer Entwickler filmischer Verfahren zum US-Militär und zu Regierungsstellen ist keineswegs eine Seltenheit. So entwickelte Waller bereits während des Zweiten Weltkriegs ein immersives Filmtheater, in dem Schützen ausgebildet werden konnten. Dieser militärischen Anwendung lag ein Projektionsverfahren zu Grunde, das Waller Vitarama nannte, einem Cinerama-Prototypen,³³ mit dem er sogar einen noch früheren filmischen Ausflug ins All präsentierte. Auch dieser war eine Kuppelprojektion, in der jedoch die Projektion vertikal erfolgte, auf Grundlage mehrerer Filmstreifen.³⁴ Vorführungen fanden bereits 1939 im *Theater of Time and Space* im Rahmen der New Yorker Weltausstellung statt. McConville beschreibt die Kuppelprojektion des 15-Minuten-Films wie folgt:

-
- 31 McConville: »Domesticating the Universe«, S. 36. McConville zitiert an erster Stelle aus: o. A.: »Around outer space in 12 minutes«, in: *Popular Science* 181 (1962), S. 75–76, hier S. 75. An zweiter Stelle zitiert McConville aus dem Drehbuch des Films: Newlan, I. E.: *Journey to the Stars script*. Unveröffentlichtes Skript, Fine Arts Productions Inc. 09.11.1961, S. 2.
- 32 McConville: »Domesticating the Universe«, S. 36.
- 33 J. Belton: *Widescreen Cinema*, S. 86, 101.
- 34 »The exhibit consisted of multiple motion picture projectors illuminating a 44-feet high vertical domed screen whose contours blended into the floor and side walls to provide the illusion of a limitless projection surface [...].« D. McConville: »Domesticating the Universe«, S. 34.

Upon entering, up to 350 visitors at a time were informed they were about to ›leave this earth for a journey of tremendous distance‹ to ›see for ourselves with our own eyes some of the myriad wonders of the heavens‹. Beginning at the skyline of New York City, the film began by simulating a voyage rising through to the sky, penetrating the clouds, and travelling millions of miles through deep space to witness the Sun's fiery rim. Flying back towards the Earth, time was accelerated to reveal the phases of the moon. Cruising towards Mars, the audience witnessed clouds and dark bands of vegetation lining its banks of the rivers emanating from its polar icecaps, reflecting the belief of the time in the red planet's capacity to sustain life. Finally, leaving the solar system, the audience flew out of the spiral arms of the Milky Way, eventually returning home to land back at a scale model of the World's Fair.³⁵

Konzipiert wurde dieser Film maßgeblich vom Chefkurator des Hayden Planetarium am American Museum of Natural History, Clyde Fisher.³⁶ Somit entstand der Film aus dem Kontext der Kuppelprojektion für Planetarien.³⁷ In Planetarien war es jedoch eine andere Technologie als jene der Filmprojektion, die es ermöglichte, die nach menschlichen Maßstäben abstrakten Merkmale des Weltraums als kollektive Erfahrung für ein Publikum in einem Zuschauer*innenraum verhandelbar zu machen. Dies führt zurück zu jener markanten Szene in *Rebel Without a Cause*, die eingangs beschrieben wurde.

Als Jim in *Rebel* das Planetarium, den großen Kuppelraum im Griffith Observatory betritt, ist auf der rechten Bildseite ein fremdartig anmutendes, metallisches Gebilde aus zwei Kugeln und einem Verbindungsstück mit Stützen zu sehen, das unter der sphärischen Projektionsfläche aufgestellt ist. Nach dem Ende der Show wird mit einem langsamen Kameraschwenk von oben nach unten die beinahe abstrakte Form dieser Konstruktion betont (Abb. 10).

35 D. McConville: »Domesticating the Universe«, S. 34.

36 Vgl. D. McConville: »Domesticating the Universe«, S. 34. Dass Fisher zu dieser Zeit Chefkurator des Hayden Planetarium war, erwähnt McConville nicht, jedoch ist dies anderen Quellen zu entnehmen, etwa in Griffiths, Alison: *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York: Columbia University Press 2008. S. 122.

37 Für eine interdisziplinäre Einordnung des Begriffs der Kuppelprojektion s. Goesl, Boris/Suzuki, Kohei: »Kuppelprojektionen und Weltbilder«, in: Stephan Günzel/Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 241–247.

Abb. 10: Bildstrecke *Rebel Without a Cause* – Planetariumsprojektor



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray).

Was an die außerirdische Kampfmaschine aus H. G. Wells' *War of the Worlds* erinnern mag, ist tatsächlich ein Projektionsapparat, der im ebenfalls tatsächlich realen Griffith Observatory installiert war. Hierbei handelt es sich nicht um eine 1950er-Jahre-Technologie, sondern um einen Apparat, der in seiner ersten Ausführung 1923 in Jena von dem Ingenieur Walther Bauersfeld entwickelt und dort für eine Kuppelprojektion eingesetzt wurde. Dieser Testlauf war sehr erfolgreich und der Apparat wurde 1925 in München installiert. Eine Weiterentwicklung des Geräts gelangte später nach Kalifornien, wo es 1934 im Griffith Observatory installiert wurde: ein sogenannter Zeiss Model II Projektor. Auch das Hayden Planetarium konnte seit seiner Eröffnung 1935 mit der

Attraktion eines solchen Modells aufwarten.³⁸ Bei Bauersfelds Entwurf handelte es sich um die erste Form einer Kuppelprojektion, die er erfand aufgrund der Vorgabe von Oscar von Miller, dem Gründer des Deutschen Museums in München, wonach »Beschauer die Bewegungen der Gestirne [...] im Innern eines halbkugelförmigen Hohlraums« verfolgen können sollten.³⁹ Die Funktionsweise dieses futuristisch aussehenden Apparats hat der Architekturhistoriker Joachim Krause wie folgt beschrieben:

Bauersfelds Projektor hat die Eigenschaften einer dreh- und schwenkbaren Lichtkanone, die im Zentrum der Sphäre durch einen relativ kleinen Mechanismus die Bewegungsmuster nachahmt, die die Gestirne im Großen ausführen. Der Apparat integriert die verschiedenen Teilprojektoren für Fixsternhimmel, Milchstraße und die Planeten, Sonne, Mond und die übrigen Wandelsterne werden durch getrennte Planetenapparate simuliert, die stockwerkartig übereinandergepackt um die Ekliptikachse angeordnet werden. [Von einem auf einem Zylinder drehbaren Filmstreifen wird die⁴⁰] Milchstraße [...] unabhängig von den Fixsternen projiziert, weil es hierbei – im Gegensatz zur Sternprojektion mit ihren scharfen Bildern – auf verschwommene Umrisse und nebelartige Flecken ankommt [...]. Das Bild des Fixsternhimmels wird durch einen eigens entwickelten Spezialprojektor erzeugt, der aus einer kugelförmigen Schale von einem halben Meter Durchmesser besteht. Eine Lampe im Zentrum dient als gemeinsame Lichtquelle für die Projektoren, die wie Spritzdüsen auf 31 runden Öffnungen der Kugelschale sitzen. Jeder projiziert ein sechs- oder fünfeckig ausgeschnittenes Feld des aufgenommenen Fixsternhimmels paßgenau auf die sphärische Projektionswand.⁴¹

38 Davey, Colin/Lesser, Thomas A.: *The American Museum of Natural History and How It Got That Way*, New York: Empire State Editions, Fordham University Press 2019, S. 181 sowie A. Griffiths: *Shivers Down Your Spine*, S. 122–130.

39 Bauersfeld, Walther: »Das Projektions-Planetarium des Deutschen Museums in München«, in: *Zeitschrift des Vereines Deutscher Ingenieure* 68 (1924), S. 793–797, hier S. 793. Vgl. auch Krause, Joachim: »Das Wunder von Jena. Das Zeiss-Planetarium von Walter Bauersfeld«, in: *ARCH+* 116 (1993), S. 40–49, hier S. 40.

40 Ergänzung David Gaertner.

41 J. Krause: »Das Wunder von Jena«, S. 42. Zur Verwendung eines auf einem Zylinder drehbaren Filmstreifens s. ebd., S. 46. In der zweiten Version des Apparats konnte die Anzahl der Projektoren noch vervielfältigt werden.

Krausse erklärt auch, dass »mit Apparaturen, wie man sie auch für Spezial-effekte in der Theaterbeleuchtung verwendet, [...] Sternschnuppen, Polarlichter, Kometen etc. simuliert werden« können.⁴² Bis 1930 gab es in der Weimarer Republik zwölf Planetarien, in denen ein Zeiss-Kuppelprojektor installiert war, und bis Mitte 1928 waren es schätzungsweise eine Million Menschen, die in Deutschland einer Kuppelprojektion beigewohnt hatten.⁴³ Ein zeitgenössischer Beobachter, der Direktor der Sternwarte in Kopenhagen, beschrieb die Kuppelprojektion in Jena als ein zugleich didaktisches und sinnlich-schönes Kunstwerk:

[N]ie ist ein Anschauungsmittel geschaffen worden, das so instruktiv wie dieses wäre, nie eins, das mehr bezaubernd gewirkt hätte, nie eins, das im selben Grade wie dieses sich an alle wendet. Es ist Schule, Theater, Film auf einmal, ein Schulsaal unter dem Gewölbe des Himmels, und ein Schauspiel, wo die Himmelskörper Akteure sind. [...] Eine Nitalampe, eine Anzahl Taschen-Projektionsapparate, einige Zahnradübersetzungen und soundsoviele Meter elektrischer Leitungsdraht, das sind die Hauptingredienzen, und das Resultat: das schönste Kunstwerk.⁴⁴

In den USA gab es eine Vielzahl von Planetarien, die auf Basis des Zeiss-Projektors beziehungsweise von dessen Nachbildungen einem Massenpublikum die Gestirne, die Physik des Weltraums sowie räumliche und zeitliche Dimensionen näherbrachten, die jenseits des Menschlichen Wahrnehmungsvermögens liegen. David McConville geht davon aus, dass in den USA eine riesige Zahl an Shows gezeigt wurden.⁴⁵ Wir sehen also, dass in einer Zeit, in der das Kino als Massenmedium bereits dazu diente, eine medial bedingte Form von Kollektivität herzustellen, eine andere Form der Projektion zugunsten einer solchen Kollektivität eingesetzt wurde – um etwas nachvollziehbar zu machen, was sich den Sinnen entzieht. Dies geschah durch eine gigantische

42 J. Krausse: »Das Wunder von Jena«, S. 46.

43 Bigg, Charlotte: »The view from here, there and nowhere? Situating the observer in the planetarium and in the solar system«, in: *Early Popular Visual Culture* 15 (2017), S. 204–226, hier S. 206.

44 Ludwig Meier entnimmt diese Äußerung dem Artikel »Das Wunder von Jena«, der in der dänischen Zeitschrift *Politiken* am 19.02.1925 erschienen ist und führt sie in Übersetzung an. Er nennt den Nachnamen des Direktors, Strömgen. Meier, Ludwig: *Der Himmel auf Erden: Die Welt der Planetarien*, Leipzig/Heidelberg: J. A. Barth 1992, S. 47.

45 McConville, David: »Cosmological Cinema: Pedagogy, Propaganda, and Perturbation in Early Dome Theaters«, in: *Technoetic Arts* 5 (2007), S. 69–85, hier S. 70–72.

optische Projektionsapparatur, deren Einsatz sich in einem überwältigenden sinnlichen Erleben manifestierte. Genau diese Publikumsituation zeigt die eingangs beschriebene Szene von *Rebel Without a Cause*.

Doch warum wird in Rays Film ein weltzerstörendes Szenario gezeigt, das die Protagonist*innen mit einem Gefühl der Angst zurücklässt? Merrill Schleier beschreibt, dass sich in den USA in den Planetariumshows nach dem Zweiten Weltkrieg ein bestimmter Trend herausbildete: die sogenannten Weltuntergangs-Shows.⁴⁶ Im atomaren Zeitalter angekommen, handelte es sich dabei um Unterhaltungsformen, in denen die Auslöschung der Menschheit, die im globalen Maßstab plötzlich von einem Moment auf den anderen möglich geworden war, in ein erklärbares Gerüst und gewissermaßen in ein erfahrbares Erlebnis überführt werden sollte. Interessanterweise war das Planetarium also ein Ort, an dem Angstgefühle, die die atomare Bedrohung zur Zeit des Kalten Krieges hervorgerufen hat, verhandelbar schienen. Doch die in *Rebel* gezeigte Planetariumshow lässt sich nicht allein vor dem Hintergrund dieses historischen Kontextes erklären.

In *Rebel* sind es Teenager einer High School, die an dieser Erfahrbarmachung der Auslöschung der Menschheit teilhaben.⁴⁷ Jedoch scheint nicht das Ende allen Lebens auf Erden, sondern die klaffende Leere des Weltalls, die die Show abschließt, letztlich das Unbehagen auszulösen. Es handelt sich dabei um eine Leere und Fremdheit, die nicht mehr auf das Szenario der atomaren Auslöschung der Menschheit bezogen werden muss. Die Inszenierung in *Rebel* vermag es vielmehr, den Prozess des Erwachsenwerdens als eine abstrakte, nicht fassbare Angst auszudrücken. Gefühle und Ängste, die

46 Etwa im Hayden Planetarium waren diese sog. *end-of-the-world shows* sehr beliebt. Kinney, Harrison/Gill, Brendan: »The End«, in: The New Yorker vom 09.07.1949, S. 11. Siehe auch Schleier, Merrill: »The Griffith Observatory in Ray's *Rebel Without a Cause* (1955): Mystical temple and scientific monument«, in: The Journal of Architecture 16 (2011), S. 365–385, hier S. 379–381.

47 In *Rebel* wird es bewusst ambivalent gehalten, was der konkrete Anlass der Auslöschung der Menschheit ist. In der Show wird von einem Stern berichtet, der größer wird und explodiert. Dies spricht zum einen für das Ende der Sonne, das sich einstellt, indem diese zu einem Roten Riesen wird. Dabei wird die Erde von dem sich ausweitenden Feuerball verschlungen. Die Explosion wiederum lässt auf eine Supernova schließen, die, auch nach damaligen Kenntnisstand, für das Ende der Erde nicht infrage kam, da die Sonne unseres Sonnensystems dafür zu wenig Masse aufweist. Schließlich scheint es kein Zufall zu sein, dass vom Ende der Menschheit die Rede ist, das abrupt mit einer Explosion vollzogen wird, die doch mehr an eine atomare Detonation erinnert als an ein astronomisches Ereignis.

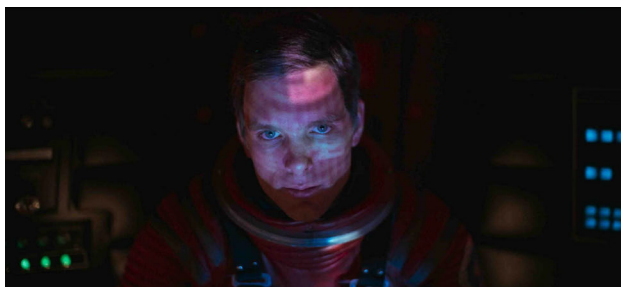
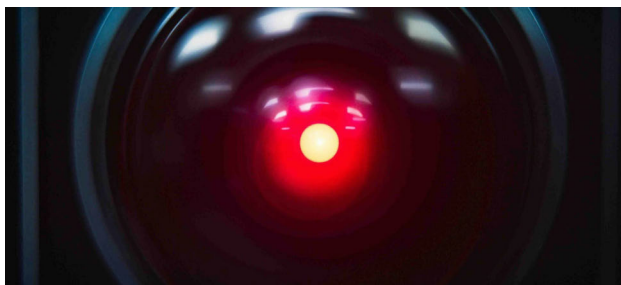
die Protagonist*innen regelrecht zu überwältigen drohen, bekommen in der Planetariumsshow einen Ausdruck und werden so für das Filmpublikum als filmische Expressivität nachvollziehbar. In diesem Punkt ist das psychologische Drama von Ray schließlich gar nicht so weit entfernt von Kubricks 2001. Die Fremde des Weltraums ist in Kubricks Film zentral, erfahrbar durch die Cinerama-Projektion als ästhetisches Erleben. Verglichen mit den diffusen Teenager-Ängsten in Rays Film erscheint dieses zwar geradezu konkret – doch auch in 2001 wird, im dritten Segment des Films, eine gewissermaßen abstrakte Angst erfahrbar, die der beschriebenen in *Rebel* nicht unähnlich ist.

In 2001 kommt es zur direkten Konfrontation zwischen dem Astronauten Bowman und dem Bordcomputer HAL, der dem menschlichen Crewmitglied, das sich in einer Raumkapsel befindet, verweigert, ins Raumschiff zurückzukehren, und somit dessen sicheren Tod in Kauf nimmt.⁴⁸ Die Notwendigkeit, dass der Mensch Bowman, so wie auch schon die anderen Menschen an Bord, sterben muss, ergibt sich aus einer für die Maschine logischen Argumentation. Dieser Moment in 2001 ist im Gegensatz zu vielen anderen Szenen des Films als dramatischer Konflikt inszeniert. Jedoch entwirft Kubrick in dieser Szene eine Bildlichkeit, die sich nicht allein auf der Handlungsebene erklären lässt (Abb. 11).

Bowman ist umhüllt und gänzlich eingeschlossen von mechanischen Apparaten und Projektionen, die ihn, den Menschen, im Zuge dieser Konversation zu verschlucken drohen. In einer Schuss-Gegenschuss-Anordnung wird der Astronaut dem äußeren Erscheinungsbild HALs gegenübergestellt. Diese Aufnahmen zeigen HAL in einem Extreme Close-up. HALs panoptische Kameralinse scheint nicht mehr nur ein Ausdruck von Überwachung zu sein. Mit dem Kalkül der Wirkung einer Cinerama-Großbildprojektion vermitteln das rote Licht in der Mitte der Linse und die konzentrischen Kreise ringsherum einen Sog, der alles zu verschlingen droht. Während auf der Dialogebene HAL nüchtern deutlich macht, dass er den Astronauten im Weltraum sterben lassen werde, erscheint Bowman im Verhältnis zur Kadrierung HALs klein und fragil.

48 2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick), TC 01:40:30–01:43:28. Die Timecodes wurden der deutschen Blu-ray-Disc entnommen, enthalten in dem UHD-Blu-ray-Combo-Set vertrieben von Warner Bros. Home Entertainment, 2018.

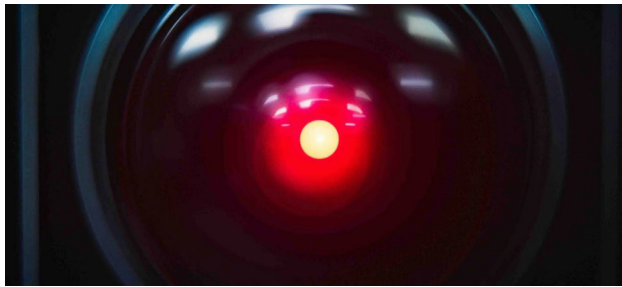
Abb. 11: Bildstrecke 2001: A Space Odyssey – HAL/Bowman SRS-Szene



2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

In der Kopplung des Framings mit dem Klang und den Pausen der Rede wird in dieser Einstellungsfolge, zusammen mit dem semantischen Gehalt des Dialogs, schließlich eine menschenfremde Kälte erfahrbar. Diese Inszenierung lässt sich mit der Kuppelprojektionsszene in *Rebel Without a Cause* vergleichen: Dort breitet sich der harte Schnitt auf die klaffende Leere des Weltalls als ein unheimliches Gefühl aus. Ein vergleichbarer Effekt wird nun in 2001 in der Inszenierung der künstlichen Intelligenz erzielt. In beiden Szenen dominiert der Blick in den Abgrund einer klaffenden Leere: das Weltall in *Rebel*, die Erscheinung HALs in 2001. Eine Leere, die von allem Menschlichen beraubt ist und nicht überwunden werden kann. Von dieser Leere scheint die Gefahr auszugehen, verschluckt und ausgelöscht zu werden (Abb. 12).

Abb. 12a (oben): *Rebel Without a Cause*/Abb. 12b (unten) 2001: *A Space Odyssey*



Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray). 2001: *A Space Odyssey* (UK/USA 1968, MGM/St Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick).

Das Weltall in 2001 wird konkret erfahrbar, doch das Leben jenseits des Menschlichen, die künstliche Intelligenz von HAL 9000, scheint noch unheimlicher zu sein als der lebensfeindliche Raum, in dem die irdische Physik nicht mehr ausreicht, um ihn zu erklären. 2001 schlägt somit einen Bogen zu unserer Gegenwart. Auch wenn nicht geklärt ist, welche Gefahren von KI für Menschen ausgehen, ist die Angst davor schon heute sehr real. Kubricks Film erfüllt im Sinne eines medial hergestellten Diskurses auch heute noch, fast 60 Jahre nach seiner Erstaufführung, eine hochaktuelle Funktion: In Anbetracht eines nicht-menschlich definierten Horizonts wird die Angst vor einem existenzbedrohenden Kontrollverlust gegenüber künstlicher Intelligenz konkret erfahrbar und verhandelbar.

Abbildungsnachweise

2001: A Space Odyssey (UK/USA 1968, MGM/Stanley Kubrick Productions, R: Stanley Kubrick): Abb. 5–8, 11, 12b
Rebel Without a Cause (USA 1955, Warner Bros., R: Nicholas Ray): Abb. 1–4, 9, 10, 12a