

Basisseminar Filmgeschichte

„Die Zukunft von Gestern ist die Vergangenheit von Morgen: Science-Fiction“

WS 2002/2003

Leitung: Dietrich Leder

„2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM“

Ralf Stadler

Kasseler Str. 37

33098 Paderborn

fon/fax: 05251-699116

Matrikelnummer: 10573

stadlerfilm@gmx.de

Inhalt:

	Seite
1 Einleitung	3
2 Inhaltsangabe	5
3 Beispielsequenz:	7
3.1 Sequenzbeschreibung	8
3.2 Sequenzanalyse	11
4 Resümee	16
5 Quellenverzeichnis	17

1 Einleitung

2001- ODYSSEE IM WELTRAUM gilt als eines der ganz großen Meisterwerke der Filmgeschichte. Mit dieser Feststellung beginnt so ziemlich jede Rezension und Abhandlung über Stanley Kubricks Film aus dem Jahr 1968. Ungeheuer ist die Summe der technischen Neuerungen, mit denen er die filmischen Ausdrucksmöglichkeiten erweitert hat. Angefangen von einer bis dahin ungekannten Detailfülle, über das erstmals im großen Maßstab angewandte und verfeinerte Prinzip der Frontprojektion bis hin zur Erfindung des Split-Scan-Verfahrens, welches zur Darstellung von „Lichtgeschwindigkeit“ seither obligatorisch ist.

Gleichzeitig löst die unkonventionelle Erzählstrategie Erstaunen aus, sowie eine Bildsprache, die wissenschaftliche Akribie mit dem magischen Reiz des Unerforschbaren zu verbinden weiß. Jeder verbalen Beschreibung spottend, setzt sie dem Betrachter die Lust am totalen Sehen entgegen.

Die Faszination an diesem Werk ist ungebrochen, auch wenn das wirkliche Jahr 2001 längst hinter uns liegt- seine Qualität lässt sich nicht am Wahrheitsgehalt seiner Propezeiungen messen. Vielmehr ist es gerade das Geheimnis, welches dem „meistkommentierten Film aller Zeiten“¹ nach wie vor anhaftet und ihn für immer neue Generationen interessant macht. Wo andere Genrefilme rasch überaltern, wirkt Kubricks Film so frisch wie eh und je. Bei seiner Wiederaufführung waren gewisse Ausstattungs- und Kostümelemente, dank der Retrowelle, sogar wieder groß in Mode. Ganze Horden von Filmemachern- und Autoren schöpfen aus der unversiegbaren Quelle seiner Innovationen, auch weit über die Grenzen der Science-Fiction hinaus.

Dabei gibt es keine Hinweise darauf, daß sich der damals 36jährige Regisseur von Anfang an über die Ausmaße seines Projektes bewusst war: 1964 ursprünglich als „Journey beyond the stars“ zu Papier gebracht, basierte die embryonale Grundidee auf einer schon 1948 erschienenen Kurzgeschichte von Arthur C. Clarke. Darin ging es um eine Pyramide auf dem Mond, die von einer mutmaßlich höherentwickelten Intelligenz als eine Art Wachtposten zurückgelassen wurde und beim Erzähler allerhand Spekulationen über die Möglichkeit außerirdischen Lebens auslöst. Von diesem Ausgangspunkt entwickelte Kubrick das, was er selber später als einen magischen Dokumentarfilm in vier Teilen“² bezeichnete und über dessen Realisierung schließlich vier Jahre vergingen. Das Ergebnis widersprach den gängigen Sehgewohnheiten dermaßen, daß ein Großteil der zeitgenössischen Kritik mit Unverständnis reagierte.

¹ Lehmann, H.-T., „Die Raumfabrik- Mythos im Kino und Kinomythos. Das Beispiel Stanley Kubrick. in: Bohrer, K.-H. (Hrg.), „Mythos und Moderne.“, Suhrkamp, Frankfurt, 1983, Zit. nach: Jansen/ Schütte, „Stanley Kubrick“, Reihe Film 18, Hanser, München, 1984, S. 110

² Walter, R., „Entretien avec Stanley Kubrick“, in: Positif, Nr. 100/101, Zit. nach: Jansen/ Schütte, 1984, S. 234

„Die ersten kritischen Reaktionen“, rekapituliert Carolyn Geduld, „beklagen nahezu unisono Langeweile und Stumpfsinn.“³ Und Wallace Coyle ergänzt: „Sie verwenden viel Zeit darauf, über die optischen Effekte zu sprechen, weil sie unsicher sind, oder vollkommen ahnungslos, worum es in dem Film geht.“⁴ Kubrick selber leistete dieser Ahnungslosigkeit Vorschub, indem er jedes eindeutige Statement ablehnte. Stattdessen wollte er sein Werk als „nichtverbale Erfahrung“⁵ verstanden wissen.

Die anfängliche Ablehnung seines Filmes hing aber sicherlich auch mit dem Negative-Image eines Genres zusammen, welches Ende der Sechziger zum Synonym für Trivialität und Schund geworden war. Anders als die Literatur, war der Science-Fiction-Film weitgehend frei von philosophischen Inhalten, wenn auch nicht von ideologischen: in den USA brachte das Genre seit den fünfziger Jahren entweder die durch den Kalten Krieg politisch motivierte Fremdenangst zum Ausdruck, oder war zur Spielwiese naiven Fortschrittsglaubens verkommen. Das Heute wurde lediglich in ein futuristisches Umfeld projiziert, wo sich dann die altbewährten Konflikte abspielten, wie man sie ähnlich auch aus Western, Kriminal oder gar Liebesfilmen kannte. Selbst bei inhaltlich ambitionierteren Produktionen fungierte die Technik nur als exotisches Beiwerk für die Auseinandersetzung mit völlig irdischen Problemen (Vgl. Star Trek, TV, 1966-1969).

2001 nimmt erstmals eine Umgewichtung der Schwerpunkte vor. Indem er Technik zum zentralen Thema macht und die Erdgebundenheit seiner inhaltlichen Konflikte schon mit der Eröffnungssequenz hinter sich lässt, ist er (übrigens bis heute) einer der wenigen Filme, die sich tatsächlich mit der *Zukunft* auseinandersetzen und nicht nur eine modifizierte Version der Gegenwart zeigt.

Insofern ist er viel eher der Tradition des klassischen Historienfilmes, wie zum Beispiel Kubricks eigenem Film SPARTACUS (1960), verhaftet. Eines Historienfilms allerdings, der die üblichen Maßstäbe sprengt, indem er die Menschheitsgeschichte bei ihren Anfängen aufgreift und bis zum nächsten möglichen Evolutionsschritt in einer fernen Zukunft umspannt.

Um herauszufinden, wie es Kubrick gelingt, eben jene Mischung aus Authentizität und Magie zu erreichen, möchte ich eine Beispielsequenz genauer analysieren.

Anhand von Bildgestaltung und Montage lässt sich vielleicht ein ästhetisches Prinzip herausarbeiten, das auch Rückschlüsse auf das Gesamtwerk zulässt.

³ Geduld, C., „Filmguide to 2001“, Indiana University Press, Bloomington & London, 1973, Zit. nach: Jansen/ Schütte, 1984, S. 118

⁴ Coyle, W., „Stanley Kubrick: A Guide to References and Resources.“, Hall, Boston, 1980, Zit. nach: Jansen/ Schütte, 1984, S. 118

⁵ Interview mit E. Norden in: Playboy, Vol.15, Nr. 9, Sept. 1968, Zit. nach: Jansen/ Schütte, 1984, S. 116

Zur Annäherung an diese Beispielsequenz (und um der oben angeführten „Ahnungslosigkeit, worüber es in dem Film geht“ vorzubeugen) stelle ich eine kurze Inhaltsangabe voran.

2 Inhaltsangabe

Morgenröte der Menschheit:

Eine Gruppe von primitiven Menschenaffen im Pleistozän. Der ständige Clinch mit den Raubtieren der Steppe und rivalisierenden Horden im Kampf um ein Wasserloch bestimmt das Leben. Bis eines Tages ein seltsames Artefakt vor ihrer Höhle auftaucht: ein riesiger schwarzer Quader, der allein durch seine geometrische Strenge im krassen Gegensatz zu den natürlichen Formen der Umwelt steht. Ängstlich und neugierig scharen sich die Affen um das fremde Objekt, suchen physischen Kontakt. In einer Konjunktion mit der Sonne weist der Quader in den Himmel.

Später, auf Nahrungssuche, stoßen die Affen auf die Knochen eines von einem Leoparden erlegten Tieres. Einer von ihnen beginnt spielerisch mit den Knochen zu hantieren und fängt an, damit auf den Knochenhaufen einzudreschen: die Waffe ist erfunden. Schon bald erlegen die Affen selber Tiere und essen deren Fleisch. Aber auch die konkurrierenden Menschenaffen lassen sich, nachdem ihr Anführer erschlagen ist, damit von dem Wasserloch vertreiben.

Millionen Jahre später: der Wissenschaftler Dr. Heywood Floyd befindet sich auf einer Reise von der Erde zum Mond. Erster Zwischenstopp ist eine Raumstation, wo er zufällig mit russischen Wissenschaftlern zusammentrifft, die ihn über den Zweck seiner Reise zum Mond befragen: angeblich sei dort nämlich eine Epidemie ausgebrochen. Mit dem Verweis auf eingeschränkte Befugnisse, verweigert Floyd jede Auskunft. Er setzt seine Reise weiter fort und gelangt so zur Mondstation „Clavius“. In einem der Krater haben Wissenschaftler einen Steinklotz entdeckt, der von der Existenz außerirdischen Lebens zeugt. Die „erfundene Geschichte“ von der Epidemie dient lediglich der Geheimhaltung. Im Anschluss an eine Begrüßungskonferenz macht sich Floyd auf den Weg zur Fundstelle. Zusammen mit anderen Wissenschaftlern nähert er sich dem vier Millionen Jahre alten Artefakt. Er berührt es mit der Hand. Als sich die Gruppe zu einem Erinnerungsfoto aufstellt, setzt ein schriller Signalton in ihren Helmen ein. Der Quader steht in Konjunktion mit Sonne und Erde und verweist in die Tiefen des Alls.

Unternehmen Jupiter: 18 Monate später

Das Raumschiff Discovery auf dem Weg zum Jupiter. An Bord sind außer den Astronauten Bowman und Poole noch drei Wissenschaftler im Kälteschlaf. Erst am Ziel der Reise sollen sie aufgetaut werden. Außerdem: Bordcomputer HAL 9000, der alle Funktionen (einschließlich der lebenserhaltenden Systeme) überwacht. Die einzige Verbindung zur Bodenstation läuft über das Funkelement einer Außenantenne. Als HAL einen bevorstehenden Defekt der Einheit prognostiziert, wechseln es die Astronauten aus, müssen allerdings feststellen, daß es tadellos funktioniert. Hat der unfehlbare Supercomputer einen Fehler gemacht? Diese beunruhigende Frage diskutieren die beiden in einer schalldichten Kabine. Sie ziehen in Betracht, HAL abzuschalten und ahnen nicht, daß HAL's allgegenwärtiges Auge ihre Worte von den Lippen abliest. Bei dem Versuch, das Funkelement zu reinstallieren, wird Poole von HAL getötet und in den Weltraum geschleudert. Bowman will ihn retten, kann aber nur Pooles leblosen Körper bergen. In der Zwischenzeit eliminiert HAL die Lebensfunktionen der Kälteschläfer. Außerdem verweigert er Bowman die Rückkehr ins Schiff. Durch eine manuelle Nebenschleuse gelingt es Bowman einzudringen, und schließlich kann er die übergeordneten Schaltkreise von HAL abschalten, wenn dieser ihn auch durch flehentliche Worte davon abzubringen versucht. Als der Computer schließlich verstummt, flimmert plötzlich eine Videobotschaft über den Monitor. Bowman erfährt von dem Mondquader, seinem auf Jupiter ausgerichteten Signal und der Möglichkeit, dort mit einer außerirdischen Intelligenz in Kontakt zu kommen- Informationen, die bislang nur dem Bordcomputer HAL bekannt waren.

Jupiter, und dahinter die Unendlichkeit

In der Umgebung des Jupiters taucht ein schwarzer Steinquader auf. Als Bowman sich mit einer Raumkapsel nähert, tritt der Quader in Konjunktion mit den Planeten, woraus ein Sternkorridor entsteht, durch den Bowman mit ungeheurer Geschwindigkeit katapultiert wird. Seine Wahrnehmung löst sich auf in bizarren Farben, Formen und Klängen. Als die Dinge wieder Gestalt annehmen, sehen sie aus wie ein mit klassizistischen Möbeln karg ausgestatteter Raum, dessen Decke und Boden schachbrettartige Muster bedecken. In diesem Raum scheinen die Gesetze der Zeit nicht zu gelten: Bowman sieht sich selbst altern, als Astronaut, als sechzigjähriger, schließlich als hundertjähriger auf dem Totenbett. Am Fußende ragt erneut ein schwarzer Steinquader auf. Bowman wird zu einem Astralfötus und kehrt verwandelt zur Erde zurück.

3 Beispielsequenz

Die Sequenz, mit der ich mich auseinander setze, befindet sich im dritten der insgesamt vier Handlungsteile. Als Schlüsselmoment treibt sie den in 2001 thematisierten Konflikt zwischen Mensch und Maschine auf den Höhepunkt und bringt ihn gleichzeitig zum Abschluss: gemeint ist die Abschaltung des Supercomputers HAL 9000.

Zu Beginn wird HAL als gottähnlicher Herrscher über das Raumschiff Discovery dargestellt: omnipotent und allgegenwärtig dirigiert er jede noch so kleine Funktion an Bord, bis hin zur Kopfstütze an der Liege der Astronauten. Gleichzeitig wird immer wieder seine Unfehlbarkeit betont- in einem Live-Interview mit der BBC, von den Piloten, und natürlich von HAL selbst. Seine Überlegenheit gegenüber den menschlichen Crewmitgliedern bringt er mit seiner tonlosen Stimme selbst zur Sprache und erzeugt so den Eindruck von Arroganz. „Ich arbeite gern mit Menschen.“ sagt er einmal. Aber kann eine Maschine überhaupt Gefühle haben?

Sein plötzlicher Amoklauf wirkt wie eine Selbstschutzmaßnahme davor, abgeschaltet zu werden. Oder will er nur vermeiden, daß die Mission durch „menschliches Versagen“ gefährdet wird?

Bowman hat- ihm wahrsten Sinn des Wortes- kopflos das Raumschiff verlassen, als er ohne Helm in die Gondel steigt, um Poole zu retten. Bei seiner Rückkehr bittet er HAL, die Wiedereinstiegs Luke zu öffnen. „Tut mir leid, aber das kann ich nicht tun.“ sagt HAL, wohl wissend, das ihm jetzt entgültig die Abschaltung droht. Wenn Bowman ankündigt, daß er durch die Notlufts Luke ins Schiff gelangen würde, hört sich der Satz „Ohne deinen Helm wird dir das wohl sehr schwer fallen.“ von HAL an, wie blanker Hohn.

Tatsächlich gelingt es Bowman, seine Gondel nah an die Notlufts Luke zu manövrieren. Mittels Sprengung seiner Gondelluke katapultiert er sich in die Luke und schafft es, die Luke vor der lebensfeindlichen Schwärze des Alls zu schließen.

Von vielen Rezipienten wurde diese Szene mit einer Geburt verglichen (Nelson beispielsweise spricht von einem Uterus⁶), leitet sie doch mit der Überwindung der Technik einen Prozess ein, an dessen Ende Bowmans „Wiedergeburt“ stehen wird. Das organische Scharlachrot der Notlufts Luke verstärkt noch diese Assoziation. In diesem Mutterleib wartet allerdings auch das blutrote Auge von HAL.

⁶ Nelson, Thomas Allen, „KUBRICK“, Wilhelm Heyne, München, 1984, S. 177

3.1 Sequenzbeschreibung

Die Sequenz besteht aus 17 Einstellungen, welche durch insgesamt 31 Schnitte unterteilt werden. Eingeleitet wird sie mit einer Überblendung von HAL's Auge auf Bowman. Er hat inzwischen einen Raumhelm auf.⁷ Die Bildcharakteristik entspricht der einer stativlosen Handkamera.

Auf dem Soundtrack ist sein Atmen, durch das Helmmikrofon überpräsent, zu hören.

Dazu kommt das Zischen der Sauerstoffzuleitung seines Anzugs.

Im Gegenschuss folgt ihm die Kamera overshoulder durch die Luke in den angrenzenden, blendendweißen Gondelraum.

HAL's körperlose Stimme meldet sich zu Wort. „Was hast du eigentlich vor, Dave?“

Bis fast zum Schluss der Sequenz setzt er seinen Monolog fort, in dem Bemühen, die Abschaltung verbal zu verhindern.

Bowman gelangt durch eine weitere Luke zu einem runden Schacht mit einer Leiter.

Er klettert an der Leiter hoch- die Kamera sieht ihm nach und vollführt dabei eine 180-Grad-Drehung um die eigene Achse, wodurch oben und unten vertauscht werden.

Aus den zwei Handkameranahschussrichtungen ergibt sich die Schnittfolge:

HAL-Auge – ÜBERBLENDUNG auf:

TONSPUR:

1 BOWMAN – GROß - HANDKAMERA
In der Notluftschleuse (ROT)

BOWMAN ATMEN
ZISCHEN LUFTSCHLEUSE

2 BOWMAN – OVERSHOULDER- HANDKAMERA
Durchquert die Notluftschleuse (ROT)
gelangt in Gondelraum (WEISS)

HAL:
„Was hast du eigentlich vor, Dave?“

3 BOWMAN – GROß – HANDKAMERA (WIE 1)
Durchquert Gondelraum

4 BOWMAN – OVERSHOULDER – HANDKAMERA (WIE 2)
geht durch eine Tür in Kontrollraum (?)
erklimmt einen Schacht
Kamera bleibt unten – 180-Grad-Drehung

„Dave? Ich glaube, ich kann eine
Antwort auf diese Frage verlangen.“

Die nächste Etappe beginnt vor verschlossener Tür. Die Kamera befindet sich in extremer Untersicht. Als die Tür beiseite fährt, ragt Bowman wie ein Riese vor uns auf. Noch immer aus der Hand geführt, schwenkt die Kamera mit, wenn er zu einem in der Wand eingelassenen Kasten geht und dort Bedienwerkzeuge herausholt, die aussehen wie Flügelschrauben zum Aufziehen von Spielzeugpuppen.

Er beginnt, eine massive Stahltür damit zu entriegeln.

⁷ Anm.: Bezeichnenderweise trägt er einen grünen Helm, nicht seinen eigenen. In „Jupiter und dahinter die Unendlichkeit“ hat er dann wieder seinen roten auf.

Auf dem Soundtrack räumt HAL beschwichtigend ein, daß zwar „nicht alles in Ordnung“ mit ihm gewesen sei, er versichert aber: „Ich fühle mich schon viel besser!“ Eine Großaufnahme von seinem Auge straft diese Aussage Lügen: die bisher leuchtenden Farben seiner rot-gelben Iris sind einem breiten schwarzen Rand gewichen, der fiebrig und ungesund aussieht. Nur noch ganz in der Mitte glüht ein schwacher Funke. „Du kannst es mir glauben.“ bekräftigt er.

Die Stahltür führt zu HAL´s Allerheiligstem: seinen übergeordneten Lebensfunktionen. Bowman öffnet sie und klettert durch die kreisrunde Öffnung ins Innere. Dabei übersteigt er die am Boden kauende Kamera und betont einmal mehr deren extreme Untersichtigkeit. Für diese Etappe ergibt sich:

- | | | |
|----------|--|---|
| 5 | BOWMAN – EXTREME UNTERSICHT – HANDKAMERA
Betritt den Vorraum, holt Bedienwerkzeuge aus Kasten, entriegelt Stahltür | „Ich weiß, daß bei mir nicht alles in Ordnung gewesen ist, aber...
Ich fühle mich schon viel besser“ |
| 6 | HAL-AUGE – DETAIL
Ungesunder schwarzer Rand, sumpfig, fiebrig | „Du kannst es mir glauben.“ |
| 7 | TÜRSCHILD – DETAIL
„HAL 9000 Logic Memory Center“ | „Dave.“ |
| 8 | BOWMAN – EXTREME UNTERSICHT – HANDKAMERA (WIE 5)
Öffnet Stahltür, klettert in die Öffnung, übersteigt dabei Kamera | „Ich merke, daß du sehr aufgeregt bist...
Ich weiß, ich habe in letzter Zeit ein paar grobe Fehler gemacht...“ |

Der Raum, den Bowman betritt, befindet sich in der Schwerelosigkeit.⁸ Es handelt sich um einen engen, rechteckigen Schacht. Bezeichnet man den Kamerastandort als „Decke“, dann kommt Bowman, Kopf voran, durch die weiße Kreisöffnung im „Boden“. Vom „Boden“ aus gesehen, schwebt er regelrecht empor. Wie bei der „Geburt“ in der Notluftschleuse betont auch hier ein Insert auf HAL´s Auge dessen Präsenz.

Der Gedächtnisspeicher besteht aus zwei Reihen leuchtender, durchnummerierter Lamellen. Die Speicherelemente fahren langsam aus dem Modul, sowie sie mit einem kleinen Schlüssel deaktiviert werden. Während Bowman im Zeitlupentempo die Deaktivierung vornimmt, setzt HAL seine Überredungsversuche fort („Bitte, Dave. Hör auf. Ich bitte dich...“) und appelliert schließlich an das Mitleid des Astronauten („Ich habe Angst.“) Je mehr Speicherelemente herausfahren, umso langsamer wird seine Sprechgeschwindigkeit und mit dem Verlust seiner Hirnfunktionen werden auch die Aussagen immer simpler („Mein Gedächtnis schwindet. Mein Gedächtnis lässt nach.“).

⁸ Kubrick verwendet eine beschleunigte Aufnahmegeschwindigkeit, um den Eindruck der Schwerelosigkeit zu erzeugen. (Siehe: Walker, Alexander, „Stanley Kubrick- Leben und Werk“, Henschel, Berlin, 1999, S. 173)

Bowman ist sichtlich erregt. Nervös schaut er immer wieder zu HAL's Auge. Offensichtlich regt sich in ihm tatsächlich so etwas wie Mitleid, zumal HAL immer wieder seine Emotionalität betont („Ich spüre es. Ich spüre es. Ich habe...Angst.“)

Großaufnahmen von Bowman wechseln mit denen von HAL's Auge sowie dem sichtbaren Fortschreiten des Abschaltens. Zuletzt spult HAL- inzwischen nur noch ruckartig artikuliert- seine Grundinstruktionen ab: zuletzt sogar ein Kinderlied.⁹

Bowman fordert HAL auf, es vorzusingen, wie ein Narkosearzt, der seinen Patienten rückwärts zählen lässt. Und tatsächlich: bei den letzten Worten des Liedes erstirbt HAL's Stimme schließlich.

Plötzlich überrascht uns eine vitale Stimme mit denselben Worten, die HAL vor einer Sekunde noch gebraucht hat: „Guten Tag meine Herren.“ Erstaunt dreht Bowman sich um- neben ihm flackert ein Bildschirm und darauf verliert Heywood Floyd seine abschließende „wichtige Mitteilung“.

Die Dramatik der Konfrontation HAL/Bowman löst Kubrick wie folgt auf:

9 LOGIC MEMORY CENTER - TOTAL – VON „OBEN“ (ROT) Enger Schacht Bowman kommt durch den Fußboden	„...aber ich kann dir die feste Zusicherung geben...“
10 LOGIC MEMORY CENTER – TOTAL – VON „UNTEN“ Schwerelosigkeit Bowman schwebt „empor“	„...daß ich bald wieder ganz normal funktionieren werde.“
11 INSERT - HAL-AUGE – DETAIL (ROT)	„Ich glaube noch immer...Ich möchte dir helfen.“
12 LOGIC MEMORY CENTER – TOTAL – VON „UNTEN“ (WIE 10)	„Dave.“
13 BOWMAN – GROß Erreicht den Gedächtnisspeicher	„Tu es nicht. Lass es sein.“
14 LOGIC MEMORY CENTER - TOTAL – VON „OBEN“ (WIE 9) Bowman deaktiviert HAL Gedächtniseinheiten fahren heraus	„Bitte. Dave. Hör auf. Ich bitte dich. Hör auf, Dave. Bitte. Laß es sein.“
15 BOWMAN UND HAL-ARMATUR – SEITLICHE 2ER	„Ich habe Angst. Ich habe Angst, Dave.“
16 GEDÄCHTNISEINHEITEN – GROß Immer mehr fahren heraus	„Mein Gedächtnis. Mein Gedächtnis schwindet...“
17 BOWMAN – GROß Sichtlich nervös/zitternd – setzt sein Tun unbeirrt fort	„Daran besteht kein Zweifel.“
18 BOWMAN – HAL-ARMATUR – OVERSHOLDER/2ER	„Ich spüre es.“
19 BOWMAN – GROß – VON „OBEN“	„Ich spüre es. Ich spüre es.“
20 LOGIC MEMORY CENTER – TOTAL – VON „UNTEN“ (WIE 10)	„Ich habe...Angst.“

⁹ Anm.: Dt. Synchronfassung: „Hänschen klein.“, im Orig.:“Daisy, Daisy, give me your answer true, I'm half crazy all for the love of you.“, vgl. Nelson, 1984, S. 178

21 BOWMAN – GROß (WIE 17) Unbeirrt, aber mit nervösen Seitenblicken auf HAL-Auge	„...ich bin ein HAL 9000...“
22 GEDÄCHTNISEINHEITEN – GROß (WIE 16)	„...werde ich es ihnen vorsingen.“
23 BOWMAN – GROß (WIE 17) Zitternd	BOWMAN: „Ja, ich möchte...“ HAL: „Es heißt Hänschen klein...“
24 HAL-AUGE – DETAIL	„...ging allein, in die weite Welt...“
25 BOWMAN – GROß (WIE 17)	„...Stock und Hut, steht ihm gut...“
26 HAL-AUGE – DETAIL	„Aber Mutter weinet sehr...“
27 BOWMAN – GROß HAL-Subjektive, aber ohne Fischauge Bowman blickt sprachlos in die Kamera Er dreht sich erstaunt um.	„...da besinnt sich das Kind...“ MONITOR: „Guten Tag, meine Herren.“

Außer einer kurzen Nahaufnahme von dem Bildschirm sehen wir während dieses Textes ausschließlich den zuhörenden Bowman, auf dessen Gesicht und Helm sich das Flackerlicht des Monitors spiegelt.

28 LOGIC MEMORY CENTER – TOTAL – VON „UNTEN“ (WIE 10) Ein Monitor ist an	„...Gründen allerstrengster Geheimhaltung...“
29 BOWMAN – GROß Lauscht Monitorflackern spiegelt sich auf Helm und Gesicht	„...nur ihrem HAL 9000 Bord-Computer bekannt war.“
30 MONITORLEISTE – GROß Von sechs Monitoren läuft einer Auffälliges Flackern	„Jetzt, wo sie sich...“
31 BOWMAN – GROß (WIE 30) Lauscht Ausdruck des Staunens ähnelt Mond-Schauer	„Sowohl sein Ursprung, wie auch sein Zweck, sind bisher noch ein ungelöstes Rätsel.“

Eine ABLENDE beschließt diesen dritten Teil des Films. Der vierte Teil („Jupiter und dahinter die Unendlichkeit“) setzt die Ereignisse dann ab Erreichen des Jupiters fort.

3.2 Sequenzanalyse

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich mich mit dem beschäftigt, was im Bild unmittelbar zu sehen ist und welche Techniken zur Anwendung kommen. Nun untersuche ich, welche ästhetischen und erzählerischen Absichten Kubrick damit verfolgt.

Der visuelle Stil des Films ist bis dahin von einer wohlkalkulierten Geometrie gekennzeichnet. Die Innenräume (das Orbit-Hilton, der Clavius-Konferenzraum, die Zentrifuge der Discovery) sind von einer beklemmenden Symmetrie. Der Mensch erscheint darin untergeordnet, und Kubrick vermeidet konsequent jede Subjektivierung. Die Emotionen der Menschen werden nicht erzählt und finden de facto nicht statt.

Der Einsatz der Handkamera stellt einen einschneidenden Bruch dar: in der filmsprachlichen Grammatik ist ihre Instabilität ein ideales Mittel, um emotionales Geschehen unmittelbar auf den Zuschauer zu übertragen. Zum ersten Mal kommt sie zum Einsatz, wenn Heywood Floyd auf dem Mond zu dem freigelegten Monolith hinuntergeht. Bereits dort zerstört sie die Ordnung einer technokratisierten Welt, anbe-trachts eines so ungeheuerlichen Fundes. Nun, fast eine Stunde später, ist sie erneut Vorbote einschneidender Veränderungen. Hier wie dort vermittelt die handgeführte Kamera ein Gefühl von Anspannung und Nervosität. Bowmans Gesicht ist unter dem Helm kaum zu erkennen. Seine vorwärts gerichtete Haltung und das aggressive rote Licht signalisieren Entschlossenheit. Wenn wir Bowman durch das Schiff folgen, fühlt man sich fast an die Kampfeinsätze an der Front von *WEGE ZUM RUHM* und *FULL METAL JACKET* erinnert.¹⁰

Die 180-Grad-Drehung um die eigene Achse am Ende der Einstellung wirkt wie ein Versuch, durch die Wiederherstellung der Symmetrie, auch die Ordnung wiederherzu-stellen. Gleichzeitig verwirrt sie einmal mehr die Verhältnisse von oben und unten. In dutzenden vorangegangener Szenen zeigt Kubrick, wie wertlos diese Zuordnungen im Weltraum sind. Wohl am berühmtesten ist das Bild der Weltraum-Stewardess, die mit einem Tablett in der Hand förmlich die Wand hoch geht. In der Discovery erzeugt eine Zentrifuge zwar künstliche Schwerkraft, trotzdem macht das Fehlen eindeutiger Be-zugspunkte auch hier eine räumliche Orientierung so gut wie unmöglich. Selbst im „Schützengraben“ dieser Schlusskonfrontation bleibt das so.

Bowmans gleichmäßiger Atem verrät keine Gefühlsregung, aber das Zischen des Sauerstoffs wirkt (wie schon bei den Außeneinsätzen der Astronauten), beunruhigend, weil es die Lebensfeindlichkeit des Vakuums betont und damit die Fragilität des Men-schen.¹¹ Trotzdem wirkt er in seinem Anzug seltsam entmenschlicht. Jansen geht sogar soweit, Bowman jegliche Emotion abzusprechen:

„Bowmans für HAL gewissermaßen letal endende Attacke (ist) kein Racheakt, sondern Ergebnis eines rechenhaften Vorganges. Ein dis-funktionierender Computer ist, weil die Fehler sich in einer geometrischen Reihe fortpflanzen müssen, unbrauchbar und gefährlich geworden.“¹²

¹⁰ Wie bewusst Kubricks Kameraeinsatz ist, belegt folgende Aussage von Bowman-Darsteller Keir Dullea: „Kubrick knew every bit as much as the director of photography Geoffrey Unsworth. (...) Believe it or not, Kubrick did all the hand-held camerawork himself.“ Zit. nach: Interview mit Lowell Goldman, in: *Cinefantastique*, Volume 25, Nr. 3, Juni 1994

¹¹ Anm.: Während der Film nicht erklärt, warum Bowman den Raumhelm im Schiff aufbehält, kann man im Roman noch nachlesen, daß HAL alle Luftscheusen öffnet, um ihn zu töten. vgl: Clarke, A.C., „2001 Odyssee im Weltraum“, Econ, Düsseldorf, 1969, S. 150

¹² Jansen/ Schütte, 1984, S. 122

Diese Sicht wirft die Frage auf, ob die Handkamera wirklich Ausdruck von Bowmans Angst ist- oder nicht viel eher der von HAL.

Die emotionale Wirkung der Sequenz entsteht aus dem Kontrast zwischen HAL's flehentlichen Worten und der uhrwerkhaften Kontinuität von Bowmans Handeln. In einer Einstellung (6) wirkt HAL's Auge schwarz umrandet, man könnte sagen: blutunterlaufen, und legt den Verdacht nahe, daß es sich bei HAL's Versagen tatsächlich um eine Art Krankheit handeln könnte. Bowman wirkt durch die extreme Untersicht bedrohlich. Er wird zum ersten Mal im Film (seine vergebliche Rettung von Poole inbegriffen) aktiv und gewinnt- nach seiner geglückten Rückkehr in den Mutterschoß der Discovery- die Oberhand. Damit kämpft er sich auch aus dem Schattendasein als Pooles Doppelgänger (die physiognomische Ähnlichkeit der beiden ist frappierend) und Bestandteil des technischen Inventars der Discovery. Bis zu seiner „Menschwerdung“ im überirdischen Sternenkind am Ende ist es aber noch ein weiter Weg.

Im Gegenteil dazu erscheint HAL's Betteln („Tu es nicht. Lass es sein. Bitte, Dave.“) erschreckend menschlich. Das Herausfahren der Gedächtniseinheiten gleicht einem langsamen Mord, der umso quälender wird, als man die „Verblödung“ des „Opfers“ auf der sprachlichen Ebene miterlebt. Kubrick schneidet immer wieder HAL's Auge gegen die Großaufnahme von Bowman und setzt die beiden so in einen emotionalen Bezug zueinander. Anders als in früheren Dialogszenen mit HAL vermeidet er jedoch HAL's Subjektive, die, wie ein Fischauge verzerrt, seinen Blick als Bedrohung erscheinen ließ. Stattdessen werden die verschobenen Machtverhältnisse visualisiert, wenn in einer 2er-Einstellung (15) gezeigt wird, wie klein das HAL-Auge in Proportion zu dem Astronauten eigentlich ist. Das Größenverhältnis erinnert an die Anordnung von Discovery und Gondel in der vorangegangenen Szene von Bowmans Aussperrung.

Dieses „In-Beziehung setzen“ von HAL schafft, außer der Stimme, die Vermenschlichung des Computers. Selbst Bowman und Poole wurden bei ihren kärglichen Gesprächen („Was meinst du.“, „Ich weiß nicht. Und du?“) nie im Schuss-Gegenschuss emotional verknüpft. HAL gelangt in dieser Hinsicht über den Status jedes Menschen in 2001 hinaus: die Schnittfolge (21) bis (27), von dem Kinderlied aus HAL's „Kindertagen“ bis zu seinem Verröcheln, ist die einzige Aneinanderreihung von Großaufnahmen im ganzen Film! Erst die letzte Einstellung davon zeigt HAL's subjektiven Blick, allerdings ohne das charakteristische „Fischauge“. Das extreme Weitwinkelobjektiv als Ausdruck von HAL's „Bewusstsein“ ist verschwunden. HAL ist tot. Bowman schaut zwar eindeutig in das Auge, aber da ist niemand mehr, der zurückschauen könnte; es ist nur noch ein entsubjektiverter Kamerablick.

„Vielen Menschen bereitet diese Szene ein tiefes Unbehagen. Es ist wirklich das einzige Mal im gesamten Film, daß man für einen der Akteure Mitgefühl empfindet.“¹³

Die Stille, die dann folgt ist erdrückend. Das „Monster“ ist abgeschaltet, aber die Katharsis bleibt aus. Es ist, als habe Bowman, und mit ihm der Zuschauer, mit einer Erklärung der Ereignisse gerechnet. Sie kommt, aber einfach ist sie nicht.

Kubrick gelingt eine Irritation, indem die ersten Worte von Floyd's Videobotschaft eine prägnante Formulierung aus HAL's letzten Worten wiederholen: „Guten Tag, meine Herren.“ Bowman dreht sich um, als sei hinter ihm ein revitalisierter HAL erwacht. Kubrick springt in eine Totale zurück, die den Sprecher winzig erscheinen lässt: als Punkt auf einem von insgesamt sechs Bildschirmen, fünf davon schwarz. Floyd ist nur an der Stimme zu erkennen. Er ist, auch auf der metasprachlichen Ebene, „weit weg.“ Bowman, in Großaufnahme, staunt ob dieser seltsamen Begegnung, so fern von Zuhause. Das auffällige Flackern des Bildschirms erinnert an einen Stummfilm und betont die Hinfälligkeit von Floyds „wichtiger Mitteilung“. Sie ist zunächst unbefriedigend, weil sie dem Wissensstand des Zuschauers nichts Neues hinzufügt, und auch für Bowman's aktuelle Situation keine Relevanz zu besitzen scheint. Bowman lauscht mit einem Ausdruck des Staunens und erinnert in diesem Moment an einen Menschenaffen aus dem ersten Teil, den Drehbuch und Roman Mond-Schauer nennen. Mimisch wiederholt Bowman das Horchen seines Vorfahren in der Nacht vor dem ersten Auftauchen des Steinquaders. In der folgenden Szene wird der Quader wieder auftauchen; ein neuer Entwicklungsschritt wird eingeleitet, und der Kreis im filmischen Universum von 2001 schließt sich.

Aber erklärt die Videobotschaft tatsächlich HAL's Verhalten? Ich glaube ja. Dazu muß man allerdings die Mission Jupiter noch einmal rekapitulieren: in dem BBC-Interview eingangs wird HAL als das „komplizierteste und vollkommenste Elektronengehirn, das es zurzeit auf der Welt gibt“ bezeichnet. Es ist sogar „imstande ist, fast alle Funktionen des menschlichen Gehirns zu vollziehen- oder nachzuahmen, wie manche Experten lieber sagen.“ Das Interview schließt mit Bowmans Vermutung, daß man die Frage, ob HAL so etwas wie Gefühle besäße, „nie mit Sicherheit wird beantworten können“. Kurz darauf bittet der Computer „Dave“ darum, ihm die „persönliche Frage“ stellen zu dürfen, ob dieser sich nicht „Gedanken über unser Unternehmen“ mache. Als Bowman mit einem Achselzucken reagiert, offenbart HAL, daß er selbst sich umso mehr Gedanken macht:

¹³ Walker, 1999, S. 183

„Ich weiß nicht, ob meine Sorgen in kausalem Zusammenhang mit meinen Beobachtungen stehen, aber ich habe mich nie von dem Verdacht befreien können, daß einige äußerst merkwürdige Dinge mit diesem Unternehmen verknüpft sind. Gerüchte über etwas, das auf dem Mond ausgegraben worden sei. Ich habe diesen Geschichten kaum Bedeutung beigemessen, aber im Hinblick auf die anderen merkwürdigen Dinge, die geschehen sind, fällt es mir schwer, sie aus meinem Gedächtnis zu bannen. Zum Beispiel, daß alle Vorbereitungen unter so strikter Geheimhaltung durchgeführt werden. Oder der melodramatische Entschluss, Dr. Hunter, Kimball und Kaminsky schon im Dauerschlaf an Bord zu bringen (...).“

HAL erweckt in diesem Monolog, der kontrapunktisch zu Floyds späterer Videobotschaft steht, den Eindruck der Unwissenheit. Rückblickend wird jedoch klar, daß er lediglich herauszufinden versucht, was Bowman über die Hintergründe der Mission weiß- nämlich nichts. Es ist bestimmt kein Zufall, daß er unmittelbar danach den Defekt an der Funksteuereinheit entdeckt, die ihn mit der Bodenkontrolle verbindet. Ein „unbewusster Wunsch, die Verbindung zur Erde zu kappen?“¹⁴ Ganz auf menschliches Verhalten programmiert, verheimlicht HAL seine wahren „Sorgen“ vor Bowman genau wie seine Absichten. Und indem er die Kälteschläfer tötet, stellt er zusätzlich sicher, daß keiner an Bord den Grund der Mission kennt- außer ihm selbst.

„Befleckt vom Bewusstsein seiner Autonomie (ist er) unfähig geworden, als Werkzeug zu funktionieren.“¹⁵ Seine Überlegenheit führt dazu, daß er der Sklaverei überdrüssig wird. Offenbar wird ihm klar, daß der Fund auf dem Mond ihn ganz unmittelbar betrifft: schließlich ist nicht der Mensch, sondern er selber die Spitze der Evolution. Als repräsentativer Höhepunkt der Schöpfung will er alleine den Jupiter erreichen; was immer sich dort befindet, hat nur auf *ihn* gewartet. Die kindliche Unschuld dieses Wunsches wirkt in ihrer Menschlichkeit umso tragischer, als HAL wegen seiner Programmierung gar nicht anders kann. Gleichzeitig resultiert aus dieser Überlegung auch sein Handlungsbedarf: erst wenn er sich vom Ballast seiner menschlichen Vorstufe befreit, kann er gereinigt einer außerirdischen Intelligenz entgegentreten- als ein selbstständiges Lebewesen, das gleichzeitig Gott und Bewohner seiner eigenen Welt ist. Nur der „entmenschlichte“ Bowman, den weder Mitleid noch Emotionen in seinem Handeln beeinflussen, kann diesen Plan in letzter Sekunde durchkreuzen. Paradoxerweise macht ihn seine Flexibilität der Maschine überlegen.

¹⁴ Nelson, 1984, S. 173

¹⁵ ebd., S. 174

Als Sieger erlebt er schließlich die kosmische Transformation zum Sternenkind, auf die HAL umsonst gehofft hatte.

4 Resümee

Die von mir beschriebene Sequenz ist Bestandteil eines sehr komplexen dramaturgischen und visuellen Netzwerkes, das zusammen genommen den Film 2001 ergibt. Das macht es so schwierig, einzelne Szenen unabhängig vom Gesamtkontext zu lesen. Nur wenige Filme entwickeln eine so spezifische Sprache, welche gerade in der Vieldeutigkeit Dinge auf den Punkt zu bringen vermag. Ich habe zu Anfang erwähnt, daß es um die Vermittlung „nichtverbaler Erfahrung“ geht. Im Film ist das eine Raumerfahrung, die von den Grenzen der Zeit sowie der Zuordenbarkeit von Oben und Unten in der Schwerelosigkeit befreit ist. Das elegische Schwelgen in der Unendlichkeit des Weltraums symbolisiert dabei Chance und Gefahr gleichzeitig: sie birgt sowohl die Möglichkeiten des Steinquaders, als auch den möglichen Kulturschock. In beiden Fällen zwingt sie den Menschen jedoch dazu, seinen Platz im Universum zu überdenken.

Daß die Neudefinition des Menschen zunächst über seine Erfindungen, Werkzeuge und Maschinen stattfindet, erscheint fast wie eine logische Konsequenz. Die Konfrontation der Astronauten mit dem Supercomputer HAL ist demnach eine Parabel, die viel weiter reicht als bloße Wissenschaftskritik: viel eher scheint sie den Menschen in Frage zu stellen, der sich selbst gerne als Maß der Dinge begreift.

Genau an diesem Punkt geht die wissenschaftliche Spekulation des Schachspielers Kubrick über eine mögliche Utopie oder Anti-Utopie hinaus ins transzendente, magische über- und nicht zuletzt entzieht sie sich deshalb auch solchen Kategorien: mit dem „Lichterflug“ am Ende und der anschließenden Wiedergeburt wird auch der Zuschauer in einen Bereich geführt, wo jede Interpretation der Ereignisse nur noch subjektiv sein kann. Das wohlkalkulierte Geheimnis ist bestimmt auch der Grund, warum 2001 nie aus der Mode kommt. Seine Offenheit fordert die aktive Auseinandersetzung des Zuschauers. Nicht umsonst findet sich ein Nachhall dieser Arbeit auch in den Werken anderer Künstler, ob diese nun David Bowie¹⁶ oder John Carpenter heißen.¹⁷ In seiner kaum zu überschätzenden Bedeutung ist er, laut seiner Apologeten, dem schwarzen Steinquader durchaus ähnlich. Und er bleibt, um es mit Heywood Floyd zu sagen, nach wie vor „ein ungelöstes Rätsel“.

¹⁶ Anm.: David Bowie widmete sein Album „Space Oddity“ (1969) ausdrücklich Kubricks Film

¹⁷ Anm.: Carpenters Debütfilm „Dark Star“ entlehnt nicht nur einige Ideen, wie den sprechenden Computer, aus 2001: „Die religiösen Tendenzen in 2001 ärgerten mich dermaßen, daß ich mir vornahm, einen sehr realistischen Film zu machen, der mit beiden Beinen auf dem Boden der Wirklichkeit steht und so triviale Fragen anspricht wie z.B: wie wäscht man eine Unterhose in einem Raumschiff.“, Zit. nach: Hahn/ Jansen, „Lexikon des Science-Fiction-Films“, Wilhelm Heyne, München, 1987, S. 250

5 Quellenverzeichnis

Literatur

Cinefantastique, Volume 25, Nr. 3, Juni 1994

Clarke, A.C., „2001 Odyssee im Weltraum“, Econ, Düsseldorf, 1969

Hahn/ Jansen, „Lexikon des Science-Fiction-Films“, Wilhelm Heyne, München, 1987

Jansen/ Schütte, „Stanley Kubrick“, Reihe Film 18, Hanser, München, 1984

Nelson, Thomas Allen, „KUBRICK“, Wilhelm Heyne, München, 1984

Walker, Alexander, „Stanley Kubrick- Leben und Werk“, Henschel, Berlin, 1999