



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Warum wir ins Kino gehen

'Interstellar' und das cineastische Raum-Zeit-Kontinuum

Früchtl, J.

Publication date

2017

Document Version

Final published version

Published in

Future Worlds

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Früchtl, J. (2017). Warum wir ins Kino gehen: 'Interstellar' und das cineastische Raum-Zeit-Kontinuum. In K. Jaspers, N. Warnecke, G. Waz, & R. Zill (Eds.), *Future Worlds: Science • Fiction • Film* (pp. 12-25). Bertz + Fischer.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

**Kristina Jaspers / Nils Warnecke /
Gerlinde Waz / Rüdiger Zill (Hg.)**

Future Worlds

Science • Fiction • Film

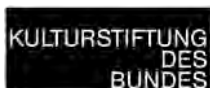
BERTZ+FISCHER

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

Eine Publikation in Zusammenarbeit mit der
Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen
und dem Einstein Forum



Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes



Lektorat:

Maurice Lahde

Umschlaggestaltung:

D.B. Berlin

Alle Rechte vorbehalten
© 2017 by Bertz + Fischer GbR, Berlin
Wrangelstr. 67, 10997 Berlin
Druck und Bindung: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISBN 978-3-86505-250-6

Inhalt

Future Worlds – Zur Einleitung	7
Von Kristina Jaspers, Nils Warnecke, Gerlinde Waz, Rüdiger Zill	
Warum wir ins Kino gehen	12
INTERSTELLAR und das cineastische Raum-Zeit-Kontinuum Von Josef Früchtl	
Tomorrowland ist abgebrannt	26
Das Problem der positiven Zukunft in der Science-Fiction Von Simon Spiegel	
Wie man Katastrophen überlebt	39
Die Zerstörung der Umwelt und Visionen einer postapokalyptischen Zukunft im amerikanischen Science-Fiction-Kino Von Christine Cornea	
When Galaxies Collide ...	50
STAR TREK und STAR WARS im transmedialen Vergleich Von Andreas Rauscher	
Der Ast, auf dem wir sitzen	71
Science-Fiction als Bildungsprogramm im Fernsehen der Bundesrepublik Von Klaudia Wick	
Begegnung im Weltall	82
Kosmosvisionen im sowjetischen Science-Fiction-Film Von Matthias Schwartz	

Echte Menschen?	97
Über die Entstehung der Fernsehserie ÄKTA MÄNNISKOR – REAL HUMANS Von Harald Hamrell	
Was ist Afrofuturismus?	108
Eine Reise in die Kunst und den Film Von Ytasha L. Womack	
Die Poesie des Unsichtbaren	122
Verborgene Dimensionen im chinesischen Science-Fiction-Kino Von Mingwei Song	
Über die Autorinnen und Autoren	138
Bildnachweis	140
Index	140

Warum wir ins Kino gehen

INTERSTELLAR und das cineastische Raum-Zeit-Kontinuum

Von Josef Früchtl

Es gibt eine Menge Gründe, ins Kino zu gehen. Banale und konventionelle, spezielle und schwerwiegende. Man verabredet sich mit Freunden oder hat ein Date mit derjenigen, die demnächst die Freundin heißen soll. Eine solche Verabredung ist viel einfacher als für das Theater oder die Oper, denn man kann ins Kino gehen, wie man in eine Kneipe oder ein Bistro geht: ohne viel Aufhebens, und meistens findet sich ein Platz. Viele gehen aber auch ins Kino wie andere ins Theater: um einen bestimmten Schauspieler oder eine Schauspielerin zu bewundern. Das kann der raubeinige John Wayne sein oder die fulminante Katharine Hepburn, die sizilianische Schönheit Claudia Cardinale oder der *best looking man ever* – und das ist nicht, wie jüngere Fans meinen mögen, George Clooney, sondern Gregory Peck¹ –; intellektuelle Großstadtneurotiker lassen oder ließen sich lange Zeit keinen Woody-Allen-Film entgehen, und Meryl Streep ist zweifellos, wie es ein weiblicher Fan einmal ausgedrückt hat, »ein Schauspielerwesen von einem anderen Stern, das man zu uns geschickt hat, um die Menschen – all die Menschen, die sie in ihren Rollen verkörpert – besser zu verstehen.« Für das traditionelle Kino spricht darüber hinaus, so sagen viele, dass es in jeder Hinsicht Größe hat: in architektonischer Hinsicht, wenn es einen großen Saal vorweist, womöglich im Art-déco-Stil gehalten wie im *Tuschinski* in Amsterdam; in technischer Hinsicht mit Großleinwand und umwölbendem, taktil wirkendem Dolby-Stereo-System; in ästhetischer Hinsicht, weil gute Filme auch auf dem besten Fernsehbildschirm in ihrer Wirkung einbüßen. Und schließlich kann man nirgendwo so selbstvergessen und geräuschvoll Chips und Popcorn essen.

Zu den schwerwiegenden Gründen zählen die, die man beinahe von Anfang an aus psychologischer und gesellschaftskritischer Perspektive diskutiert: dass das Kino eine Traumfabrik sei, eine kurzweilige, vorübergehende Wunscherfüllung, die die Widrigkeiten des alltäglichen Lebens kompensiere. Das lässt sich symboltheoretisch und soziologisch auch neutraler formulieren: nämlich dass man im Kino Erfahrungen machen kann, die man anderswo nicht machen kann.

Wenn ich den Begriff der Erfahrung benutze, meine ich ihn zunächst vor allem in der Tradition John Deweys, die sich aber bestens in diejenige Hegels und Gadamers einfügt. Philosophischer Pragmatismus, Hermeneutik und Dialektik lassen sich hier zu einer Synthese formen. Eine Erfahrung hebt sich zunächst als eine Einheit, als eine identifizierbare Sequenz aus dem uneinheitlichen, diffusen Erlebensstrom heraus. Und was sie heraushebt, ist ihr vollender oder exemplarischer Charakter. Um es mit Dewey zu sagen: »Da ist jenes Essen in einem Pariser Restaurant, von dem wir sagen: ›Das war ein Erlebnis!‹ Es sticht als eine bleibende Erinnerung an das hervor, was Essen sein kann.«² Ein Teil, das Essen in einem Restaurant, steht für das Ganze, nämlich Essen überhaupt, wenn der Teil vollendet ist, also in sich jene Eigenschaften aufweist, die das Ganze in seiner Qualität kennzeichnen, und die Qualität eines Essens bemisst sich daran, dass es sättigt und vor allem gut schmeckt. Eine solche Erfahrung hat aber nicht nur exemplarischen, sondern auch innovativen Charakter. Sie verändert mein Überzeugungssystem (*system of belief*). Hatte ich bis zu dem Essen im Restaurant noch keinen rechten Begriff, ja möglicherweise keine Ahnung davon, was gutes Essen eigentlich heißt, so hat sich das nun einschneidend und dauerhaft verändert. Und zwar in einem zweifachen, quantitativen wie qualitativen Sinn. Nicht nur kann sich mein Welt- und Erfahrungshorizont um ein Stück erweitern, das ich bis dato noch nicht kannte, die neue Erfahrung kann eine alte auch in einem Umwälzungsverfahren ersetzen. Hegel spricht in der *Phänomenologie des Geistes* von der »Umkehrung« des Bewusstseins, der Instanz, die die überzeugungserweiternden und -verändernden Erfahrungen macht.³ Zugleich spricht er damit im Sinne Deweys an, dass die Unterscheidung zwischen theoretischer und praktischer Vernunft in diesem Kontext nicht greift: Mit einer falschen Ansicht der Dinge löst sich auch die damit verknüpfte Beharrungskraft einer Lebensform auf.

Wenn man im Kino Erfahrungen macht, sind es also Erfahrungen dieser Art. Aber damit ist noch nicht deutlich, was sie zu *spezifischen* Kinoerfahrungen oder zu spezifischen *ästhetischen* Erfahrungen macht. Es wären also die zwei anschließenden Fragen zu beantworten, was eine ästhetische und was eine cineastisch-ästhetische Erfahrung ist. Am Ende schließlich stünde die Frage, welche (ästhetische) Erfahrung speziell ein Science-Fiction-Film ermöglicht. Statt nun diesem gediegenen Aufbau vom *genus* (Erfahrung überhaupt) zur *differentia specifica* (cineastische Science-Fiction-Erfahrung) zu folgen, möchte ich mich an einer exemplarischen Antwort versuchen, und als mustergültiges Beispiel habe ich INTERSTELLAR (2014) von Christopher Nolan gewählt. Denn dieser Film bietet in seinen Bildern und seinem Narrativ eine der bisher besten cineastischen Umsetzungen der zeitgenössischen

Astrophysik, erfüllt also eine der Grundbedingungen des Science-Fiction-Genres, nämlich auf *science* zu basieren. Aber interessant und für das Genre entscheidend erscheint mir, dass letztlich auch in INTERSTELLAR die Kunst über die Wissenschaft siegt. Das heißt zum einen, dass der Film sich einfügt in das ästhetische Paradigma von Modernität, dem es nicht mehr um Repräsentation, sondern um Vision zu tun ist; nicht mehr um Imitation (der Natur), sondern um Imagination; nicht mehr um die korrekte Darstellung der einen Welt, sondern um die Herstellung möglicher Welten. Und das heißt zum anderen, dass der Film sich selbst zu Recht als das anpreist, worüber die Mathematik nur spekulieren kann: als Raum-Zeit-Kontinuum, als dynamisierter Raum und verräumlichte Zeit.

Das ästhetische Paradigma der Moderne

Zunächst möchte ich erläutern, was es mit dem ästhetischen Modernitätsparadigma auf sich hat und in welcher Weise der Science-Fiction-Film allgemein sich bestens darin einfügt.⁴

Wie immer, wenn wir Begriffe verwenden oder von Genres sprechen, benötigen wir Definitionen. »Science-Fiction«, wie die meisten Begriffe außerhalb der Spezialbereiche der Naturwissenschaften und der Jurisprudenz, lässt sich nicht in einer Formel oder durch die Festlegung eines gemeinsamen Merkmals bestimmen. Auf den verschiedenen Definitionsebenen, die sich anbieten, lassen sich allerdings mehr oder weniger passende Merkmale herausheben. So haben wir es auf der *ikonografischen* Ebene mit einem Bereich zu tun, in dem es wissenschaftlich-technische Labors, Raumschiffe, neu entdeckte Planeten, intelligente (sprach- und empfindungsfähige) Maschinen (Computer und Roboter) und künstliche Menschen (Androiden, Replikanten und Cyborgs) gibt. *Gattungsästhetisch* ist Science-Fiction ein Genre, das auf den Roman und den Film spezialisiert ist. Und auf der *narrativen* Ebene ist das Genre mit der Kategorie des Neuen und Unbekannten verbunden. Hier wird die Sache philosophisch und kulturwissenschaftlich interessant.

Science-Fiction gilt auf dieser Ebene nämlich als ein Genre der kognitiven Grenzüberschreitung. Das Prädikat »kognitiv« muss dabei betont werden, denn um Grenzüberschreitung geht es auch in den eng konkurrierenden Genres des Horror- und des Fantasyfilms. Während der Horrorfilm aber die Welt der naturwissenschaftlichen Gesetze in den Dienst einer Welt der moralischen Unordnung stellt, in der sich alles um die »dunkle Seite des Menschen« dreht, und der Fantasyfilm die naturwissenschaftlich determinierte Welt der Magie oder, psychoanalytisch ausgedrückt: der kindlichen Macht des Wünschens un-

terstellt, erkennt der Science-Fiction-Film die Geltung der Wissenschaft als eines progressiven Systems von Theorien an.

Der Wunsch zur kognitiven Grenzverschiebung, der Drang zum Unbekannten, im Sinne Nietzsches und Foucaults: der »Wille zum Wissen« ist freilich im Science-Fiction-Film nicht weniger ambivalent als in anderen intellektuell-kulturellen Unternehmen. Diese Ambivalenz hat eine dialektische oder tragisch-ironische und eine ästhetische Dimension. Ihre Tragik zeigt sich am deutlichsten in der Selbstabschaffung der Helden. Die Zivilisation schickt regelmäßig jene heldenhaften Pioniere in Pension, die ihr selbst zum Durchbruch verholphen haben. Sie sind dann, wie man sagt, aus der Zeit gefallen. In INTERSTELLAR trifft dies, wie ich gleich ausführen werde, im wörtlichen Sinne zu. Mit Hegel und Derrida lässt sich dieser Zusammenhang als eine Dialektik oder eine dekonstruktive Ironie beschreiben, nach der jede Begrenzung, wissenschaftlich gesprochen jede Definition, mit jeder die Exaktheit vorantreibenden Bestimmung auch wieder ein Unbestimmtes hervorbringt, mit jeder sprachlichen Artikulation neue Zonen des Nicht-Artikulierten.

Im Medium des Films vollzieht sich diese ambivalente Eingrenzung des Unbegrenzten primär auf der Ebene des Visuellen. Filme liefern vor allem Bilder dessen, was wir in bestimmter Hinsicht noch nicht oder – seltener – überhaupt noch nie gesehen haben. Sie zeigen Sichtbares (paradigmatisch im Dokumentarfilm) und machen sichtbar (paradigmatisch im computeranimierten Film). Genauer gesagt, vermitteln sie eine optische Illusion von Bewegung durch eine technisch beschleunigte Folge von Bildern. Diese optische Illusion, also die Erzeugung einer raumzeitlichen Bewegung, ist dem Film essenziell (künstlerische Ausnahmen bestätigen die Regel). In seiner beinahe alles dominierenden Form, dem Spielfilm, vollzieht sich diese raumzeitliche Bewegung innerhalb der von Husserl so genannten »Lebenswelt«, also der alltäglichen, vorwissenschaftlichen Welt der Erfahrung. Wenn wir sagen, dass der Film »Welt« oder »eine Welt« präsentiert, meinen wir, dass er ein Symbolsystem, einen wechselseitigen Zusammenhang von (verbalen, akustischen und taktilen) Zeichen präsentiert, ein Relationsgefüge von Bildern, Gesten, Worten, Geräuschen und Musik, das wir vor dem Hintergrund unserer Lebenswelt deuten und verstehen können. Eben das verschafft dem Film seine glaubhafte Realitätsillusion.

Auch im Science-Fiction-Film vollzieht sich daher die Ambivalenz der Eingrenzung des Grenzenlosen primär darin, das Unsichtbare sichtbar zu machen und es zugleich wieder zu verrätseln. Was der späte Heidegger als Grundbedingung von Wahrheit beschreibt, dass sie nämlich ein Widerspiel von »entbergen« und »verbergen« darstellt,⁵ hat in diesem Kontext seine Berechtigung. Es ist dies freilich ein ästhetischer Kontext (was umgekehrt erneut die These

bestärkt, dass der späte Heidegger ästhetische Zusammenhänge verallgemeinert). In seinem Willen zum Wissen zielt der Science-Fiction-Film demnach einerseits auf Sicherheit durch Herrschaft, ermöglicht aber andererseits immer wieder das, was das Sicherheitsbedürfnis herausfordert: einen sich verdichtenden Zusammenhang, in dem Bedeutung sich entzieht und doch auch wieder an-



Ein gigantischer Staubsturm überrollt die Besucher eines Baseballspiels:
INTERSTELLAR

bietet. Auf dieses Spiel – ein Verenträselungsspiel – ist die Kunst spezialisiert. Die Ambivalenz der Eingrenzung des Grenzenlosen lässt daher die Dimension des Tragischen und Ironischen erfolgreich beiseite, wenn sie sich dezidiert der weiteren Dimension des Ästhetischen überantwortet.

Diese Dimension hat aber erst die Moderne eröffnet. In den vergangenen Jahrzehnten haben eine Reihe bedeutender Philosophen – Isaiah Berlin, Charles Taylor, Michel Foucault, Richard Rorty – diese These herausgearbeitet. Weniger bekannt, aber nicht weniger beeindruckend ist in diesem Kontext Hans Blumenberg.⁶ Ideengeschichtlich führt er vor, dass die Instanz, in der man allgemein das Prinzip der Moderne erkennt, die Subjektivität – die Instanz also, die über ein Ja oder Nein, ein Richtig oder Falsch entscheidet –, das Charakteristikum des Schöpferischen oder Kreativen deshalb mit so viel Pathos für sich reklamiert, weil sie es sich gegen eine beinahe übermächtige ontologische und theologische Tradition erkämpfen musste. Denn seit der griechischen Antike scheint es, als wäre die Antwort auf die Frage, was der Mensch aus eigener Kraft leisten könne, durch die Formel von der Kunst (*techné*) als Nachahmung (*mimesis*) der Natur beantwortet. Er kann demnach nichts wesentlich Neues unter der Sonne (der Natur) zustande bringen. Erst Philosophen und Wissenschaftler der Neuzeit, Nikolaus von Kues, Kopernikus und Descartes,

beginnen dies zu revidieren, bis sich schließlich im Übergang vom deutschen Idealismus zur Romantik definitiv die Ablösung realisiert. Nun erscheint das künstlerische, genialische Schaffen als die einzig vollkommen selbstbestimmte und daher vorbildliche Tätigkeit des Menschen.

Das Paradigma der Moderne ist so gesehen nicht homogen. Es umfasst mehrere sich transformierende, überlagernde und auch widersprechende Ausformungen. Folgt man der Linie des Schöpferisch-Kreativen, so ergibt sich die Losung: von der Imitation zur Imagination; von der Nachahmung (der Natur) zu ihrer Hervorbringung; von der Repräsentation (der einen Realität) zur Vision (möglicher Realitäten). Und diese Losung unterschreibt im Bereich des Films, wenn auch nicht ausschließlich (denn sie gilt auch für den Horror- und Fantasyfilm), so doch nachdrücklich das Genre des Science-Fiction-Films.

Der Film als Raum-Zeit-Kontinuum

Die Ambivalenz der Eingrenzung des Grenzenlosen, so habe ich gesagt, lässt die Dimension des Tragischen und Ironischen erfolgreich beiseite, wenn sie sich dezidiert der weiteren Dimension des Ästhetischen überantwortet. Eben dies tut endlich auch INTERSTELLAR, und eben dies rettet den Film vor den Klischees *made in Hollywood* und vor der Besserwisserei der Naturwissenschaft.

INTERSTELLAR hat, wie beinahe alle Science-Fiction-Filme nach den 1950er Jahren, einen dystopischen Ausgangspunkt. Das Klima ist umgeschlagen, Mehltau befällt die Pflanzen, die Nahrungsmittel werden knapp. Stürme fegen über das Land und lassen Sand durch alle Ritzen der Häuser dringen. Lungenkrankheiten breiten sich aus. Den Menschen bleibt nichts, als langsam zu ersticken und zu verhungern. Die bittere Konsequenz eines solchen Lebens, in einem Satz zusammengefasst, lautet: »Es geht darum, die Erde hinter uns zu lassen.«

Es ist Professor Brand, gespielt von Michael Caine, der diesen Satz schicksalsergeben ausspricht und damit zugleich ein Ziel vorgibt. Er konkretisiert es in zwei Plänen. Plan A sieht vor, so viele Menschen wie möglich mithilfe einer Raumstation zu evakuieren und auf einem Planeten in einer anderen Galaxie anzusiedeln. Falls das nicht gelingt, soll Plan B zum Einsatz kommen, der vorsieht, tiefgefrorene menschliche Eizellen zu dem neuen Planeten zu bringen, um so den Fortbestand der Gattung zu sichern. Es besteht eine gewisse Hoffnung, dass es einen solchen für Menschen bewohnbaren Planeten gibt, denn nachdem man in den zurückliegenden Jahren eine kleine Anzahl von Wissenschaftlern auf die ungewisse intergalaktische Reise geschickt hat, empfängt man von einigen von ihnen, genauer gesagt von dreien, immerhin entsprechende rudimentäre Signale. Um Gewissheit zu erlangen, soll eine weitere Gruppe

diese gefährliche Reise antreten. Der erste angesteuerte Planet erweist sich als eine Wasserwüste, mit Wellen, die die Höhe von Bergen erreichen (hier lässt cineastisch Wolfgang Petersens Katastrophenfilm THE PERFECT STORM [Der Sturm] aus dem Jahr 2000 grüßen), und auch der zweite Planet ist, wie sich herausstellt, unbewohnbar: Der dort gelandete Wissenschaftler, gespielt von Matt Damon, hat die vielversprechend wirkenden Daten gefälscht mit dem einzigen Ziel, man möge seinen Planeten ansteuern und ihn dann zur Erde zurückholen (er stirbt dafür einen kinogerechten Tod). Auf dem dritten Planeten aber gibt es schließlich doch biosphärische Bedingungen, die denen der Erde gleichen. Die Tochter von Professor Brand (Anne Hathaway), die ebenfalls Mitglied der Wissenschaftler- und Astronautengruppe ist, landet mitsamt den tiefgefrorenen menschlichen Eizellen auf diesem Planeten. Plan B kann also durchgeführt werden.

Aber auch Plan A ist erfolgreich. Denn dem leitenden Astronauten Cooper (Matthew McConaughey) gelingt es, ein Shuttle in ein sogenanntes Schwarzes Loch hineinzumanövrieren, also in einen kosmischen Bereich, dessen Gravitation so stark ist, dass daraus keine Materie und auch kein Licht nach außen gelangen kann, sondern umgekehrt nur in ihn hineingezogen wird. Wider die gängigen physikalischen Erwartungen wird Cooper durch die dabei auf ihn einwirkenden Kräfte (»Gezeitenkräfte«) nicht zerrissen, sondern findet sich plötzlich in einem Bereich wieder, den man sich als einen vierdimensionalen Hyperwürfel, als einen in die Zeitdimension ausgedehnten, gleichseitigen Raum vorstellen muss, einen sogenannten Tesseract (vom griechischen *téssereis aktines*, »vier Strahlen«). In diesem raumzeitlichen Kontinuum ist es möglich, sich in der Zeit so zu bewegen, als wäre sie ein Raum, also nach vorne und hinten, links und rechts, oben und unten. Man ist hier nicht mehr, wie in der irdischen Zeit, gefangen in einer einzigen Modalität, nämlich der Gegenwart. Cooper kann daher in seine Vergangenheit zurück, sieht sich im Zimmer seiner Tochter wieder, sieht seine Tochter, als sie noch Kind war, und gleich darauf als Erwachsene, wie er sie aus Videobotschaften kennt, nun selbst eine Physikerin. Da er indirekt sogar Botschaften übermitteln kann, gibt er ihr nun mittels des Sekundenzeigers einer Armbanduhr im Morsealphabet jene Daten durch, die sein technischer Begleiter, ein hochintelligenter Roboter, mittlerweile gesammelt hat und die nötig sind, um die Theorie von Professor Brand zu vervollständigen sowie den großen Evakuierungsplan durchzuführen. Er erwacht schließlich in einem Krankenzimmer auf genau jener Raumstation im All, auf die die Menschen evakuiert worden sind. Dort kann er, äußerlich nicht gealtert, aber numerisch 124 Jahre alt, seine Tochter wiedersehen, die, inzwischen 90 Jahre alt, im Sterben liegt. Sie gibt seinem Leben aber eine neue Richtung, indem sie ihn zu jenem Plane-

ten schickt, auf dem die Tochter des Physikers Brand, Amelia, angekommen ist und die ersten Schritte zu einer erfolgreichen Besiedlung getan hat. Cooper und Amelia und die Menschheit haben wieder eine Zukunft.

Der Plot, so erzählt, klingt wie eine abenteuerliche und etwas alberne Mischung aus Wissenschaft und Märchen. Dennoch finden, wenn ich die Diskussionen im Internet einigermaßen überblicke, die Experten der Physik für INTERSTELLAR insgesamt viel mehr lobende als tadelnde Worte.⁷ Denn auch in seinen spekulativsten Passagen – dem Flug durch ein sogenanntes Wurmloch, eine kugelartige Faltung des Universums, durch die zwei weit entfernt liegende Punkte einander angenähert und zeitlich viel schneller verbunden werden können; dem Flug in ein Schwarzes Loch und vor allem wieder heraus – kann der Film sich darauf berufen, dass das, was er zeigt, hypothetisch und mathematisch (immerhin) denkbar ist.

Auf der narrativen Ebene bedient sich dagegen auch INTERSTELLAR gängiger und abgestandener Muster. Die künstliche Heimat der evakuierten Menschheit auf der Weltraumstation sieht genauso aus wie ein gepflegter Baseballrasen in einem beliebigen US-College der 1950er Jahre, als das Science-Fiction-Genre noch an eine glückliche, chromblitzende Zukunft glaubte (mit dem Unterschied, dass der Horizont sich nun nach oben wölbt und die Dinge – Häuser, Bäume, Straßenlaternen – auf dem Kopf stehen; mit dieser Perspektive hat Christopher Nolan uns schon 2010 in seinem Film INCEPTION überrascht). Die Siedlung, die die Astronautin Amelia auf einem Planeten in einer anderen Galaxie gegründet hat, die wirkliche neue Heimat, steht in einer kargen, steinigen Landschaft mit sanft aufsteigenden Bergen und der amerikanischen Flagge im Wind; eine Szenerie, wie wir sie aus dem Western und der dazugehörigen Ideologie der sich immerfort ausdehnenden Grenze (*frontier*) bestens kennen, noch dazu in einer Schlusszene, die ihr Pathos, bei mächtig anschwellender Orgel-Piano-Geigen-Musik, erst mit dem letzten *cut* abrupt abbricht. Und dann ist da vor allem die bekannte Weltretterfantasie, die zugleich eine auf den Vater projizierte Familienretterfantasie ist, sogar mit einer leichten ödipalen Struktur (denn wenn er zurückkommt, so versucht Cooper seine Tochter zu überzeugen, werden sie beide wegen der Zeitdilatation etwa gleich alt sein – und sie könnten dann, diese Folgerung liegt einem auf den Lippen, heiraten). Es ist der Mann und Familienvater (Cooper), der die rettende »Mission« – das englische Wort *mission* umfasst eine Bedeutungsspanne von »Auftrag« über »(Kampf-) Einsatz« bis zu »Berufung« und »Missionarstätigkeit« – auf sich nimmt und dafür den üblichen tragisch-heroischen Verzicht leisten muss. So sehr er zuletzt am elastischen Gitter des Tesserakts rüttelt, um Kontakt mit seiner Tochter aufzunehmen, es gelingt ihm nur zum Wohle des Allgemeinen. Er kann ihr helfen,

die Menschheit zu retten, nicht aber ihn selbst. Hilflos und unter Tränen muss er (nur scheinbar rückblickend) mit ansehen, wie er die Tür zum Zimmer seiner Tochter schließt, um auf die intergalaktische Reise zu gehen. Und er weiß, dass er sie damals im gewissen, im humanen Sinn für immer geschlossen hat. Denn ein gemeinsames Leben mit seiner Tochter und ihren Kindern und der neuen Familie bleibt ihm versagt.

Freilich verspricht der Film dem Helden am Ende einen Neuanfang mit einer neuen Familie in der fernen Galaxie. Diese versöhnliche Wendung ist verknüpft mit einem weiteren mächtigen narrativ-kulturellen Muster, auf das INTERSTELLAR nicht verzichten kann: mit dem Topos der Zeit und Raum überwindenden Liebe. Die Stimme der Liebe ist zunächst weiblich, wenn die Astronautin Amelia gesteht, dass sie, vor die Wahl gestellt, welchen Planeten man ansteuern sollte, für den plädiert, von dem ihr Geliebter, einer der Wissenschaftler aus der ersten Mission, Signale gesendet hat. »Vielleicht«, so gibt sie zu bedenken, »haben wir schon zu viel Zeit damit verbracht, alles mit Theorien lösen zu wollen.« Die Alternative könnte das sein, was wir Liebe nennen, eine verbindende Kraft, die jeder Mensch kennt, eine Art sozialer Schwerkraft. Und dann stellt Amelia eine Hypothese auf, die das Gefühl der Liebe (wiewohl Liebe mehr ist als ein Gefühl)⁸ nicht als bloße Alternative zur wissenschaftlichen Rationalität begreift, sondern beide Seiten umfassen sieht von einer höheren Bedeutungssphäre. Vielleicht, so gibt Amelia nämlich zu bedenken, ist Liebe »ein Artefakt einer höheren Dimension«, etwas, das wir (noch) nicht verstehen können. Selbstredend kann man diese Spekulation als typisch romantisch abtun, also als ein Diskursprodukt, das die ausgebreitete europäische Kultur seit zweihundert Jahren bestimmt.⁹ Und man kann gewiss auch anmerken, dass Christopher Nolan, wenn es um romantische Gefühle geht, einer konventionellen Filmsprache folgt. Aber INTERSTELLAR hat gedanklich mehr zu bieten, denn der Film stellt eine Rationalität in Aussicht, die die Form einer höheren Mathematik der Liebe, einer höherstufigen Naturwissenschaft des Geistigen darstellen würde.¹⁰ Als Artefakt einer höheren Dimension ist Liebe jedenfalls ein Äquivalent zu jener höherstufigen physikalischen Dimension, die es möglich macht, die Zeit als dreidimensionalen Raum erscheinen zu lassen. In diesem gleitenden und sich in sich verschiebenden Raum übernimmt schließlich auch Cooper, der Teil dieser Bewegung wird, überzeugt das Credo Amelias. Liebe ist, mehr noch als die wissenschaftliche Einstellung, das Verbindende zwischen ihm und seiner Tochter. Liebe ist, wie offenbar die Gravitation, eine Kraft, die über die von der Relativitätstheorie dargelegte Raumzeit hinaus wirken und daher auch die Dimensionen durchquerend etwas mitteilen kann. Sie ist eine gravitationsanaloge Kraft.

Der Einstein, der in der Lage wäre, diese Sprache der Liebe womöglich zu entschlüsseln, lässt nach wie vor auf sich warten. Man müsste dafür ja nicht weniger als die mathematisch-physikalische Weltformel finden, jene große vereinheitlichende Theorie, die Relativitätstheorie und Quantenmechanik synthetisieren und somit die fundamentalen Kräfte der Physik als Manifestation einer einzigen Kraft erweisen könnte. Im Film gelingt das, und so zeigt er unser Universum als Teil eines mathematisch postulierten fünfdimensionalen Kosmos,¹¹ freilich unter erheblichem Aufwand an Fiktion. Weil er beides, *science* und *fiction*, zusammenbinden muss, kann er die Geschichte, die er erzählt, eindrucksvoll zu einem ebenso spekulativen wie konsistenten Ende führen.

Der narrative Clou besteht nämlich darin, Anfang und Ende des Films in Kreisform zusammenzuführen. Mythische Geschichten bedienen sich dieser Erzählform, hier aber geht es um spekulative, Hypothesen generierende Wissenschaft. Der Film erzählt zu Beginn relativ unaufgeregt von einem Geist, der im Zimmer der Tochter immer wieder Bücher aus dem Regal zu stoßen scheint. Das Mädchen tut, was der szientifisch-rational orientierte Vater ihr beibringt: beobachten und analysieren. Sie findet tatsächlich heraus, dass es eine Logik in dem Geschehen gibt; dass die Lücken zwischen den herausgefallenen Büchern nämlich wie Morsezeichen zu deuten sind und somit eine Botschaft herausgelesen werden kann, die besagt: »Bleib« (*stay*). Weder die handelnden Personen noch wir, die Zuschauer, verstehen zu Beginn, was das eigentlich bedeutet. Aber am Ende verstehen sie und wir: Der Geist, der die Botschaften sendet, ist niemand anderes als Cooper selbst. In der vierdimensionalen Würfelkonstruktion des Tesserakts, in der die Zeit als Raum erscheint, ist Cooper möglich, was uns normalerweise nur im Raum möglich ist, nämlich sich in seinen drei Dimensionen zu bewegen. Daher kann Cooper sich nun auch in der Zeit so bewegen, wie wir das normalerweise nicht können. Er wird nicht mehr festgehalten von der Dimension der Gegenwart. Daher kann er sich nun selbst beobachten, als wäre er als Beobachter gleichzeitig der Beobachtete; als würde er wie ein unfreiwilliger Voyeur Zeuge seiner eigenen Handlungen; als würde er, mit anderen Worten, sich selbst in einem Film sehen.

Das ist schließlich das Schlüsselwort: Film. INTERSTELLAR ist zum einen die geglückte Visualisierung einer physikalischen Theorie. Das Universum ist demnach selbstkonsistent, die Zukunft bereits vorhanden, nachher gleich vorher und vice versa.¹² »Ich habe mich selber hierhergeschickt«, erkennt Cooper am Ende in dem artifiziellen Gebilde des Tesserakts. Die Unterscheidung zwischen »ich« und »mich«, »I« und »me«, »je« und »moi« ist in diesem Falle nicht nur eine Sache, wie sie aus der Grammatik, der Selbstbewusstseinstheorie und

der Psychologie des Unbewussten bekannt ist. Sondern sie ist im Kontext der Physik und der Kosmologie wörtlich zu nehmen: Ich bin zur selben Zeit an zwei verschiedenen Orten. In diesem Kontext muss sich die Erklärung auch nicht in eine Paradoxie flüchten. Wenn die Zeit sich als *loop*, als »Zeitschleife« erweist, weil man nicht nur die Dreidimensionalität des Raums, sondern auch die Zeit



INTERSTELLAR und die Sprache der Liebe: Ein Geist, der im Zimmer der Tochter immer wieder Bücher aus dem Regal zu stoßen scheint, ...

als vierte Dimension manipulieren kann, ergibt die Unterscheidung in »erst« und »dann«, »zunächst« und »daraufhin« keinen Sinn. Die Zukunft ist bereits gegenwärtig. Im Rahmen dieser physikalischen Theorie relativiert sich dann auch das Heldennarrativ des Films. Die Menschheit zu retten, das gelingt nur in einer Transferhandlung zwischen Vater und Tochter, beide sind nötig für dieses Unterfangen. Da es aber letztlich nur gelingt, weil die zukünftige Menschheit von Anfang an in das Geschehen eingreift oder eigentlich immer schon eingegriffen hat (mit der Konstruktion des Wurmlochs und des Tesserakts), ist das Ganze ein Gemeinschaftswerk. Die Menschen retten sich selbst.

INTERSTELLAR ist aber weitaus mehr als eine stimmige Visualisierung von Wissenschaft. Seine Faszination liegt vielmehr darin, wie der Film eine astrophysikalische Theorie in cineastische Wahrnehmung überführt. Seine Wirkung ist schließlich und endlich also eine ästhetische. Und am besten kommt sie zum Tragen in der Visualisierung der Zeitschleife. Wir tauchen zusammen mit Cooper in die verräumlichte Zeit des Tesserakts ein wie in die Computersimulation einer von modernen Architekten und Designern entworfenen Bibliothek, die einmal die Größe eines Doms haben soll, und schweben durch verschachtelte, lichtdurchlässige, ineinander gespiegelte Raumfluchten.¹³ Der Film macht sichtbar, legt aber auch einen unsichtbaren Schleier darüber.¹⁴ Er

führt eine Dialektik der Transparenz vor Augen: Wenn alles durchsichtig ist, eines ins andere übergeht, lösen sich die Konturen der Identifikation auf. Er beherrscht also das Spiel der Verenträtselung und lässt uns, nun rezeptiv gewendet, eintauchen in die Dimensionen der Affektion, der Imagination und der Kognition; und eben das nenne ich ästhetisch.



... ist niemand anderes als Cooper selbst – im sogenannten Tesseract erscheint die Zeit als Raum

Der Film bietet, mit anderen Worten, die Erfahrung, als fiele man in ein Bild von M.C. Escher hinein und als würde somit ein verdrehter Raum in der Zeit ausgedehnt; als würde das Bild also verfilmt. Und darum geht es am Ende in diesem Film: Er präsentiert sich selbst als höhere Dimension. Denn einen Film sehen oder, eigentlich, erfahren heißt, in einen dynamisierten Raum oder eine verräumlichte Zeit einzutauchen (um die Immersionsmetapher noch einmal zu gebrauchen).¹⁵ Auf seine Weise ist er also ein Raum-Zeit-Kontinuum. Und wir, die Zuschauer, sind wie Cooper eine Brücke, dieses Mal aber zwischen der Innenwelt des Films und der Außenwelt der Realität. Wir sind dieses vermittelnde Glied, weil wir selbst gespalten sind zwischen leibhafter und imaginierter Existenz. Leibhaft gehören wir zu der einen, imaginär aber auch zur anderen Welt. Daher ist im Prinzip Kommunikation zwischen den beiden Welten möglich, sie gelingt aber nur indirekt via En- und Decodierung eines komplexen relationalen Zeichengefüges.

Ich darf also zum Schluss eine frohe Botschaft verkünden: Wir, die Liebhaber des Kinos, *sind* bereits in einer Dimension, in der wir Raum und Zeit manipulieren können. Das Kino ist die triviale Existenzform dieser plastischen Raumzeit. Das mehrfach zitierte Leitmotiv von INTERSTELLAR, Dylan Thomas' Gedichtzeile: »Do not go gentle into that good night ... Rage, rage against

the dying of the light«,¹⁶ könnte so einen sanften, ja humoristischen Beiklang bekommen und der Humorlosigkeit des Films entgegenwirken:¹⁷ »Verfluch den Tod des Lichts mit aller Macht« heißt dann: Verlass das Kino, das Lichtspielhaus, so spät wie irgend möglich. Geh erst gelassen in die gute Nacht, wenn das Kino Pause macht.

Anmerkungen

- 1 Die Betonung liegt hier auf (*best looking*) *man*, der Verbindung von Kantigkeit und Feinheit, Intelligenz und Sanftheit, Verschlagenheit und Charme. Clooney bleibt demgegenüber das Kind im Mann, das mit den Frauen spielen will; der kleine Junge, der mit seinem Augenaufschlag die Mutter um den Finger wickelt. Ähnlich wie Marcello Mastroianni, nur dass der auch noch durch einen melancholischen Gesichtszug geführt.
- 2 John Dewey: Kunst als Erfahrung. Frankfurt/Main 1988, S. 48; im amerikanischen Original: »There is that meal in a Paris restaurant of which one says: ›that was an experience.‹ It stands out as an enduring memorial of what food may be.« In: J.D.: Art as Experience. New York 1980, S. 36. – Nach den schrecklichen Ereignissen um den Terroranschlag in Paris vom 13.11.2015 ist es geradezu unmöglich, diesen Satz Deweys nicht mit einem traumatischen, ja womöglich zynischen Beiklang zu lesen.
- 3 »Diese *dialektische* Bewegung, welche das Bewusstsein an ihm selbst, sowohl an seinem Wissen als an seinem Gegenstande ausübt, *insofern ihm der neue wahre Gegenstand* daraus *entspringt*, ist eigentlich dasjenige, was *Erfahrung* genannt wird.« In dieser Ansicht zeigt sich also der vermeintliche neue Gegenstand im fortgesetzten Erfahrungsprozess »als geworden, durch eine *Umkehrung des Bewusstseins* selbst«. In: G.W.F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 3: Phänomenologie des Geistes. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt/Main 1970, S. 78 f.
- 4 Die folgenden Ausführungen greifen zurück auf: Josef Früchtl: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt/Main 2004, S. 361 ff., 382 f.
- 5 Vgl. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks. Stuttgart 1960, S. 47 ff.
- 6 Vgl. Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«. In: H.B.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart 1981, S. 55–104.
- 7 Vgl. Holger Dambeck: »Physiker über INTERSTELLAR«. In: Spiegel Online, 22.11.2014. (www.spiegel.de/wissenschaft/natur/film-interstellar-wahrscheinlich-gibt-es-wurm-loecher-gar-nicht-a-1004209.html). Vgl. auch Kip S. Thorne: The Science of »Interstellar«. New York 2014. Thorne, ein renommierter Astrophysiker, fungierte als Berater für den Film.
- 8 Vgl. Christoph Demmerling / Hilge Landweer: Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart, Weimar 2007, S. 127 ff.
- 9 Vgl. etwa Andreas Busche: »INTERSTELLAR: Was sucht der Mensch im Wurmloch?«. »Gegen die Macht der Liebe sind die Gravitationskräfte eines Schwarzen Lochs Kinkerlitzchen.« In: Die Zeit, 4.11.2014. Positiv dagegen: »... overriding message about the powerful forces of the one thing we all know but can't measure in scientific terms. Love«. Richard Roeper: »INTERSTELLAR: Epic Beauty In Its Effets and Its Ideas«. In: Chicago Sun Times, 4.11.2014. Eine »symbiosis« zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, Wissenschaft und Glaube sieht David Brooks: »Love and Gravity«. In: The New York Times, 13.12.2014.

- 10 Damit ist selbstverständlich mehr gemeint als die Suche nach Mustern und Algorithmen, die der Beantwortung von Fragen dienen wie denen, welche Chancen es gibt, die große Liebe zu finden, und welche Wahrscheinlichkeit besteht, dass diese Liebesbeziehung hält. Vgl. Hannah Fry: Die Mathematik der Liebe. Von der Berechenbarkeit eines großen Gefühls. Frankfurt/Main 2015.
- 11 Theodor Kaluza und Oskar Klein haben schon sehr früh behauptet, dass man die Relativitätstheorie nur dann mit befriedigenden Ergebnissen durchrechnen kann, wenn man weitere Dimensionen hinzunimmt. So rechnete Kaluza 1921 die Relativitätstheorie mit fünf Dimensionen durch. Seine und Kleins Theorie konnte sich aber nicht durchsetzen. Stattdessen wird gegenwärtig die String-Theorie favorisiert, nach der die Energiesaiten, die *strings*, in höherdimensionalen Bereichen schwingen und sich daher ein Multiversum ergibt. Nur wenige Physiker sind gegenwärtig der Meinung, die Weltformel generell sei eine Illusion. Vgl. Jim Holt: Gibt es alles oder nichts? Eine philosophische Detektivgeschichte. Aus dem Englischen v. Hainer Kober. Reinbek bei Hamburg 2014, S. 197, 209, 213. Der Impuls zum fundamentalistischen Reduktionismus scheint in dieser Wissenschaft also ungebrochen.
- 12 Vom »self-consistency principle« spricht der russische Physiker Igor D. Novikov: The River of Time. Cambridge 1998, S. 254.
- 13 Die Tatsache, dass eine Regalwand mit Büchern das trennende und verbindende Element zwischen den Welten und Zeiten darstellt, ist für den Effekt der Tesseraktszene von erheblicher Bedeutung. Wäre die Tochter in einem Barbiepuppen-Zimmer aufgewachsen oder hätte das Zimmer die dunkle Gruftie-Aura einer Frühpubertierenden, würde der Film sogleich mehr in Richtung des Fantasy- oder Horror-Genres tendieren.
- 14 »INTERSTELLAR begreift das Medium Film nicht als Entschleierung der Natur, sondern als Flattern des Schleiers der Kunst im Wind der Ideen.« Dietmar Dath: »Fliehkraft liebt Schwerkraft«. In: Frankfurter Allgemeine, 5.11.2014. Der Film sei »brainy, barmy and beautiful to behold ... a mind-bending opera of space and time with a soul wrapped up in all the science«, schreibt auch James Dyer: »INTERSTELLAR: Star Trek into Greatness«. In: Empire, 28.10.2014.
- 15 Vgl. Erwin Panofsky: »Stil und Medium im Film«. In: E.P.: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main 1993, S. 19–57, bes. S. 25: »Die spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*.« Vgl. auch Noël Carroll: »Towards an Ontology of the Moving Image«. In: Cynthia A. Freeland (Hg.): Philosophy and Film. New York 1995, S. 68–85; Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. München, Wien 2000, S. 289 ff.
- 16 In der deutschen Übersetzung von Curt Meyer-Clason: »Geh nicht gelassen in die gute Nacht ... Im Sterbelicht sei doppelt zornentfacht«; in der Übersetzung von Johanna Schall: »Geh nicht gelassen in die gute Nacht ... Verfluch den Tod des Lichts mit aller Macht« (<http://kulturtipp.trendresistent.com/2013/11/11/dylan-thomas-geh-nicht-gelassen-in-die-gute-nacht/>).
- 17 Humor ist auf den hochintelligenten, sprechenden und multifunktionalen Roboter TARS beschränkt. Seine Humor-Programmierung wird von Cooper beim zweiten gemeinsamen Flug auf 75 und – mit einem Anflug von Lächeln – sogar auf 60 Prozent reduziert.

Über die Autorinnen und Autoren

Christine Cornea ist Lecturer im Department of Film, Television and Media Studies an der University of East Anglia in Norwich, Großbritannien. Sie lehrt und forscht zu Themen der kulturellen Bedeutung des populären Films und Fernsehens. Ihre jüngeren Arbeiten haben sich vor allem mit Fragen von *race* und *gender* bzw. Sexualität, Industrieästhetiken und -praktiken im Film und Fernsehen beschäftigt. Ausgewählte Veröffentlichungen: »Science Fiction, Ethics and the Human Condition« (Mit.-Hg., erscheint 2017); »Genre and Performance« (Hg., 2010); »Science Fiction Cinema. Between Fantasy and Reality« (2007) und »Dramatising Disaster« (Mit.-Hg., 2013).

Josef Früchtl studierte Philosophie, Germanistik und Soziologie in Frankfurt am Main und Paris; 1996 Professor für Philosophie mit dem Schwerpunkt Ästhetik und Kulturtheorie in Münster; seit 2005 Professor für Philosophy of Art and Culture an der Universität Amsterdam. Seine Forschungsschwerpunkte sind die philosophische Ästhetik, Theorien der Moderne, Kritische Theorie der Kultur sowie der Kulturwissenschaften und Philosophie des Films. Ausgewählte Publikationen: »Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films« (2013); »Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne« (2004); »Ästhetik der Inszenierung« (Mit.-Hg., 2001); »Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung« (1996).

Harald Hamrell ist der Regisseur verschiedener Fernseh-Miniserien und einer Reihe von Filmen in Schweden. Schon als Jugendlicher drehte er Kurzfilme und trat auch als Schauspieler im Film und im Fernsehen auf. Er war einer der Regisseure der ersten beiden Staffeln von ÄKTA MÄNNISKOR – REAL HUMANS, für die er den Prix Italia 2013 gewann. Außerdem führte er auch bei einer Reihe von Filmen anderer Genres Regie: zum Beispiel Thrillern wie Arne Dahls MISTERIOSO (2011), der für den British Dagger Award 2013 nominiert war, Kinderfilmen wie EN HÄXA I FAMILJEN (Eine Hexe in unserer Familie; 2000) oder dem Liebesfilm VINTERVIKEN (Winterbucht; 1996), der für den Guldbagge, den schwedischen Oscar, in der Kategorie »Bestes Drehbuch« nominiert war. Schließlich hat er bei einigen Fernsehfilmen der außerordentlich erfolgreichen BECK-Serie (1997–2005) Regie geführt und war 2003 in New York für den internationalen Emmy mit der Mini-Serie RAMONA (2003) nominiert.

Andreas Rauscher lehrt als Akademischer Oberrat für Medienwissenschaft mit den Schwerpunkten Filmwissenschaft und Game Studies an der Universität Siegen. Als wissenschaftlicher Kurator betreute er 2015 die Ausstellung »Film & Games – Ein Wechselspiel« für das Frankfurter Filmmuseum. Er ist Autor von »Spielerische Fiktionen. Genrekonzepte in Videospiele« (2012) und »Das Phänomen Star Trek« (2003) sowie Mit-Herausgeber von »Mythos 007« (2007) und »Subversion zur Prime-Time. Die Simpsons und die Mythen der Gesellschaft« (2001).

Matthias Schwartz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL). Forschungsschwerpunkte: Affektkulturen, Erinnerungskulturen, Jugendkulturen, Abenteuerliteratur, Phantastik, Science-Fiction, Wissenschaftspopularisie-

rung, osteuropäische Gegenwartsliteraturen. Ausgewählte Publikationen: »Eastern European Youth Cultures in a Global Context« (Mit-Hg., 2016); »Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit« (2014); »Gagarin als Archivkörper und Erinnerungsfigur« (Mit-Hg., 2014); »Auf einen Zug. Anpassung und Ausbruch: Jugend in Osteuropa« (Mit-Hg., Osteuropa 11–12/2013); »Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit« (2003).

Mingwei Song ist seit 2007 Associate Professor of Chinese am Wellesley College, Massachusetts. 2016 war er Fellow am Institute for Advanced Study in Princeton. Seine Forschungsinteressen umfassen die chinesische Literatur von der späten Qing-Dynastie bis ins frühe 21. Jahrhundert, den chinesischen Film, Science-Fiction und Jugendkultur. Er ist Autor von »Young China. National Rejuvenation and the Bildungsroman, 1900–1959« (2015), sowie, auf Chinesisch: »Kritik und Imagination« (2013); »Die Sorgen einer fließenden Welt. Eine Biographie von Eileen Chang« (1996).

Simon Spiegel studierte in Zürich und Berlin Germanistik, Filmwissenschaft und Wirtschafts- und Sozialgeschichte. 2007 promovierte er mit einer Arbeit zum Science-Fiction-Film. Seit 2003 ist er freier Filmjournalist und Filmkritiker. 2011–2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste. 2012–2014 Mitarbeiter im SNF-Forschungsprojekt »Analog/Digital«. Derzeit arbeitet er an seiner Habilitation zur Utopie im nichtfiktionalen Film. Er ist der Verfasser von »Theoretisch phantastisch. Eine Einführung in Tzvetan Todorovs Theorie der phantastischen Literatur« (2010) und »Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films« (2007).

Klaudia Wick leitet die Abteilung »Audiovisuelles Erbe Fernsehen« der Deutschen Kinemathek. Zuvor arbeitete sie 16 Jahre lang als Fernsehkritikerin und Autorin und war bis 2015 Leiterin des Fernsehfilmfestivals Baden-Baden. Nach ihrem Magister in Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften arbeitete Wick 1992–1999 als Redakteurin der *taz*, zuletzt in der Funktion der Chefredakteurin. Für ihre Texte zum Fernsehen erhielt sie 1997 den Deutschen Preis für Medienpublizistik.

Ytasha Womack ist Autorin, Filmemacherin, Tänzerin und eine Vorkämpferin für die Rechte der Schwarzen. Sie ist die Autorin von »Afrofuturism. The World of Black Sci Fi & Fantasy Culture« (2013) und »Post Black. How a New Generation is Redefining African American Identity« (2010) sowie des Romans »Rayla 2212« (2013). Außerdem hat sie die Anthologie »Beats, Rhymes and Life. What We Love & Hate About Hip Hop« (2007) herausgegeben. Sie ist die Regisseurin von *THE ENGAGEMENT: MY PHAMILY BBQ 2* (2006) und hat den Film *LOVE SHORTS* (2004) geschrieben und produziert. Der Science-Fiction-Feature-Film *BAR STAR CITY* erscheint voraussichtlich 2017.

Kristina Jaspers, Nils Warnecke und **Gerlinde Waz** sind Kuratoren der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen. **Rüdiger Zill** ist Wissenschaftlicher Referent am Einstein Forum in Potsdam. Gemeinsam veranstalten sie für die Deutsche Kinemathek und das Einstein Forum seit mehreren Jahren filmgeschichtliche und -theoretische Tagungen und Workshops. Publikationen, die daraus hervorgegangen sind: »Zum Lachen!« (Hg. Peter Paul Kubitz, Gerlinde Waz, Rüdiger Zill, 2009); »Wahre Lügen. Bergman inszeniert Bergman« (Hg. Kristina Jaspers, Nils Warnecke, Rüdiger Zill, 2012); »Werner Herzog. An den Grenzen« (Hg. Kristina Jaspers, Rüdiger Zill, 2015).

Bildnachweis

2030 – AUFSTAND DER ALTEN (ZDF): 78 | AELITA (Meschrabpom-Rus): 6 | AFRONAUTS (powderroomfilms): 119 | ÄKTA MÄNNISKOR – REAL HUMANS (© Johan Paulin/Matador Film AB/SVT): Cover, 106, © Harald Hamrell/Matador Film AB/SVT): 98, 101, 102 | DOROGA K SWJOSDAM (Lennautschfilm): 89 | GESCHICHTEN AUS DER ZUKUNFT: AUSTRALISCHE BLINDHEIT (ZDF): 75 | Grace-Jones-Porträt – Jean-Paul Goude, www.anothermag.com/fashion-beauty/7791/a-history-of-female-afrofuturist-fashion: 109 | IJON TICHY: RAUMPILOT (ZDF): 80 | INTERSTELLAR (Paramount Pictures/Warner Bros.): 16, 22, 23, 48 | METSCHTE NAWSTRETSCHU (Odesskaja kinostudija): 93 | Mondlandung Apollo-Sonderstudio (© WDR/Klaus Barisch): 72 | PLANETA BUR (Lennautschfilm): 91 | QUERSCHNITT (ZDF): 76 | RAUMPATROUILLE (Quelle: Deutsche Kinemathek, © Bavaria Media GmbH): 73 | SHANHU DAO SHANG DE SHI GUANG (Shanghai Film Studios): 124 | SILENT RUNNING (Universal Pictures): 41, 43 | STAR TREK – THE NEXT GENERATION (Paramount Television), Folge *The Defector* (Staffel 3, Ep. 10): 55 | STAR TREK – VOYAGER (Paramount Television), Folge *Retrospect* (Staffel 4, Ep. 17): 58 | STAR TREK (Desilu Productions), Folge *Catspaw* (Staffel 2, Ep. 7): 54 | STAR WARS VS STAR TREK, Fan-Trailer BATTLE FOR THE GALAXY – www.youtube.com/watch?v=KLCrAb_ESw8: 51 | *Star Wars: Battlefront* (Game, DICE): 66 | STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (Lucasfilm/Twentieth Century Fox Film Corporation): 64, 65 | Sun Ra – Saturnalian Saturn Alien – www.youtube.com/watch?v=UV9lCL-2jcs: 115 | TATORT: TOD IM ALL (SWR): 79 | THE DAY AFTER TOMORROW (Twentieth Century Fox Film Corporation): 47 | THE THREE-BODY PROBLEM (YooZoo Pictures): 132, 135 | TOMORROWLAND (Walt Disney Pictures): 30, 31, 32, 37 | Ytasha L. Womack: Afrofuturism: The World of Black Science Fiction and Fantasy (Chicago Review Press 2013; Cover-Ausschnitt), Art & Design *Joe Ostara*: John Jennings, Layout: Jonathan Hahn: 110 || Trotz intensiver Recherchen war es uns nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Index

- A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (A.I. – Künstliche Intelligenz)** 105
Abrams, Jeffrey Jacob 55, 61
Abstract Omega 119
Adam, Ken 59, 62
AELITA 85 f.
AFRONAUTS 119
AFTER EARTH 45 f., 116
ÄKTA MÄNNISKOR – REAL HUMANS 8, 10, 97–107
ALF 80
Alice, Mary 116
ALIEN 61, 101, 116
Allen, Woody 12
ALPHA ALPHA 77
ALPHAVILLE (Lemmy Caution gegen Alpha 60) 59
Anders, Günther 72
Anderson, Michael 27, 64
Arendt, Hannah 10 f.
Armstrong, Neil 31, 71
Asimov, Isaac 33
AST AUF DEM WIR SITZEN, DER 76
AUF DER SUCHE NACH DER WELT VON MORGEN 74
AVATAR 45 f., 57
Badu, Erykah 108
Bahr, Eva von 103
Baker, Kenny 60
BAR STAR CITY 120
Barnes, Marc 114
BATTLE BEYOND THE SUN 92
Bekolo, Jean-Pierre 118
Beljajew, Alexander 83–85, 87
Bellamy, Edward 7, 27
Berlin, Isaiah 16
Berman, Ted 37
Berry, Halle 116
Besson, Luc 103
Bird, Brad 8, 28 f., 31, 33–36, 97
BIRTH OF A NATION (Die Geburt einer Nation) 109
BLACK CAULDRON, THE (Taran und der Zauberkessel) 37
BLACK PANTHER 116
BLACULA 114
BLADE 116
BLADE RUNNER 8, 43, 60
BLAUE PALAIS, DAS 77

- Blomkamp, Neill 26
 Blumenberg, Hans 16
 Bodomo, Francis 119
 Bogdanovich, Peter 92
 Bogdanow, Alexander A. 7
 Böhme, Hartmut 95 f.
 Bohn, Thomas 80
 Bong Joon-ho 26
 BOOT, DAS 79
 Bradbury, Ray 26, 33
 Braun, Wernher von 73
 BREAKING BAD 55
 Brecht, Bertolt 26
 Breschnew, Leonid 94
 Britt, King 114
 Broderick, Mick 40
 Brooker, Will 62
 Brooks, Avery 53
 BROTHER FROM ANOTHER
 PLANET 115
 BUCK ROGERS 59
 Bulwer-Lytton, Edward 7
 BUMASHNYJ SOLDAT
 (Papiersoldat) 96
 Burke, Edmund 34
 Burt, Ben 61
 Bush, George W. 44
 Butler, Octavia E. 108, 112 f.,
 115
 Caine, Michael 17, 48
 Cameron, James 45, 57
 Campbell, Joseph 59 f.
 Capra, Frank 7
 Cardinale, Claudia 12
 Carpenter, John 43
 Carson, Rachel 40 f.
 Castaneda, Carlos 59
 CATWOMAN 116
 CHANGE OF MIND 114
 CHEERS 120
 Cheng, König von Zhou 133
 Christovale, Erin 120
 Chu, Seo-young 125
 Clinton, Bill 44 f.
 Clinton, George 108, 113
 Clooney, George 12, 29
 CLOSE ENCOUNTERS OF
 THE THIRD KIND
 (Unheimliche Begegnung
 der dritten Art) 32, 118
 C-ME 120
 Collins, Suzanne 27
 Coltrane, Alice 112
 Coltrane, John 112
 Coney, John 115
 Coogler, Ryan 116
 Coppola, Francis Ford 92
 Cornea, Christine 8, 10
 Costner, Kevin 44
 Crain, William 114
 CRASH 2030 – ERMITT-
 LUNGSPROTOKOLL EINER
 KATASTROPHE 78
 Crewdson, Gregory 100, 103
 Cuarón, Alfonso 10
 DA QI CENG XIAO SHI 124
 DAM BUSTERS, THE (Mai
 1943 – Die Zerstörung
 der Talsperren) 64
 Damon, Matt 18
 Danelija, Giorgi 95
 Daniel, Jon 117
 Daniels, Anthony 60
 Däniken, Erich von 92
 Dath, Dietmar 59
 DAYAFTER TOMORROW, THE 45
 DAY AFTER, THE 46
 DAY OF THE ANIMALS (Panik
 in der Sierra Nova) 40
 DAY THE EARTH STOOD
 STILL, THE (Der Tag, an
 dem die Erde stillstand,
 1951) 39
 DAY THE EARTH STOOD
 STILL, THE (Der Tag, an
 dem die Erde stillstand,
 2008) 45 f.
 De Niro, Robert 105
 DEATH RAY ON CORAL IS-
 LAND 124
 DEEP SPACE NINE 53–57, 63
 del Rey, Lester 33
 Delany, Samuel R. 114
 DELUGE 118
 Dern, Bruce 41, 43
 Derrickson, Scott 45
 Derrida, Jacques 15
 Dery, Mark 113
 Descartes, René 16
 Dewey, John 13
 Disney, Walt 35–38, 75
 Ditfurth, Hoimar von 76
 DIVERGENT 26, 38
 DJ Spooky 114
 DOROGA K SWJOSDAM (Der
 Weg zu den Sternen) 88
 Douglas, Gordon 39
 DR. STRANGELOVE (Dr.
 Seltsam oder wie ich lern-
 te die Bombe zu lieben)
 59, 62
 Du Bois, W.E.B. 110
 Due, Tananarive 114
 Earhart, Amelia 28
 EARTH VS. THE FLYING SAU-
 CERS (Fliegende Unter-
 tassen greifen an) 39
 Edison, Thomas 28
 Edwards, Gareth 67
 Ehrlich, Anne und Paul 40
 Eiffel, Gustave 28
 Einstein, Albert 21, 28
 ELYSIUM 26
 Emmerich, Roland 43, 45 f.
 END OF EATING EVERY-
 THING, THE 119
 ENTERPRISE 53
 EQUILIBRIUM 27
 Erler, Rainer 77
 ES IST NICHT LEICHT, EIN
 GOTT ZU SEIN 95
 ESCAPE FROM NEW YORK
 (Die Klapperschlange) 43
 Escher, Maurits Cornelis 23
 Eshun, Kodwo 113 f.
 Farrell, Terry 55
 Faulstich, Joachim 77 f.
 Fehlbaum, Tim 8
 Feng Xiaoning 124
 FIFTH ELEMENT, THE (Das
 fünfte Element) 103
 Filimonow, Alexander 87
 FIREFLY 61
 FIRST SPACESHIP ON VE-
 NUS 114
 Fishburne, Lawrence 116
 Fisher, Carrie 60
 FLASH GORDON 59
 Fleischer, Richard 40
 Fleischmann, Peter 95 f.
 Flying Lotus 114
 Flynn, Errol 62, 64
 FORBIDDEN PLANET (Alarm
 im Weltall) 32
 Ford, Harrison 60 f., 63
 Ford, John 59
 Forrest, Diandra 119
 Foster, Gloria 116
 Foucault, Michel 9, 15 f.

Index

- FRAU IM MOND 84
Frost, Mark 55
Früchtl, Josef 8, 10
FUTURAMA 67
Gagarin, Juri 82
Gayles, Jonathan 117
George, Amir 120
Gerima, Haile 115 f.
German, Alexei 95
Gernsback, Hugo 32 f.
Gerst, Alexander 81
GESCHICHTEN AUS DER
ZUKUNFT 75
Girdler, William 40
Godard, Jean-Luc 59 f.
GOJIRA (Godzilla) 32
Goldblum, Jeff 43
Gorki, Maxim 87
GRAVITY 10
Greenwald, Jeff 53
Griffith, David Wark 109
Guinness, Alec 60
Gurewitsch, Georgi 83 f.
Gyllenhaal, Jake 46
Haber, Heinz 74 f.
Hall, Klay 37
Hamill, Mark 60 f.
Hamrell, Harald 8
Han Song 125–131
Hanser, Ben 114
Haskin, Byron 39
Hathaway, Anne 18
Hawks, Howard 61
Hegel, G.W.F. 13, 15
Heidegger, Martin 15 f.
HEIMAT – EINE DEUTSCHE
CHRONIK 79
Heine, Hans 72 f.
HELL 8
H-E-L-L-O 118
Hepburn, Katharine 12
Herngren, Felix 103
HIDDEN FORTRESS, THE (Die
verborgene Festung) 60
Hildebrandt, Dieter 80
Hilton, James 7
Honda, Ishirō 32
Hopkinson, Nalo 114
Hughes, Howard 28
Hundertwasser, Friedens-
reich 76
HUNDRAÅRINGEN SOM
KLEV UT GENOM FÖNST-
RET OCH FÖRSVANN
(Der Hundertjährige, der
aus dem Fenster stieg und
verschwand) 103
HUNGER GAMES, THE (Die
Tribute von Panem – The
Hunger Games) 26, 38
I AM LEGEND 116
IJON TICHY: RAUMPILOT
80
Iljinski, Igor 86
INCEPTION 19
INCREDIBLES, THE (Die In-
glaublichen – The Incred-
ibles) 33
INDEPENDANCE DAY 43
INSEL DER KREBSE, DIE 76
INTERSTELLAR 8, 10, 12–25,
30, 45 f., 107
INVADERS FROM MARS (In-
vasion vom Mars) 39
IRON GIANT, THE (Der Gi-
gant aus dem All) 33
Itzenplitz, Eberhard 77
JA BYL SPUTNIKOM SOLNZA
(Ich war ein Sputnik der
Sonne) 92
Jackson, Peter 58
Jefremow, Iwan 94
Jenkins, Henry 50, 69 f.
Jennings, John 111
Jin Shan 123
Jones, Grace 108 f.
Jullier, Laurent 69
Jung, Carl Gustav 60, 69
Kahiu, Wanuri 118
KAHLSCHLAG – DER WALD-
REPORT 2010 78
Kant, Immanuel 34, 133
Karjukow, Michail 90, 93
Kasanski, Gennadi 83
Kasanzew, Alexander 91
Kepler, Johannes 132
Kershner, Irvin 52
Killingsworth, Jimmie 41
KIN-DSA-DSA 95
King, Martin Luther 110
Kluschanzew, Pawel 88 f.,
91, 93 f.
Koberidse, Otar 93
Kopernikus, Nikolaus 16,
131–133
Kosinski, Joseph 45
KOSMITSCHESKI REJS (Der
Kosmosflug) 87
KOSMOS KAK PREDT-
SCHUSTWIE (Kosmos als
Vorgefühl) 96
Kosyr, Alexander 90
Krützen, Michaela 71
Kubrick, Stanley 59, 62, 89
Kurosawa, Akira 59 f.
Lang, Fritz 9, 28, 59, 84
Lao She 123
Larson, Lars 103
Laurie, Hugh 29
LEBENDIGES WELTALL 75
Lem, Stanisław 80, 84, 88, 94
Lenin, Wladimir Iljitsch 83
Leonow, Alexei 82
LES GAMMAS, LES GAM-
MAS 80
Lesch, Harald 79
LETZTEN TAGE VON GO-
MORRHA, DIE 77
Li, Justin 56
Lindelof, Damon 29, 31, 35
LINDENSTRASSE 78
Lithgow, John 47
Littman, Lynne 43
Liu Cixin 122, 125 f., 130–136
Ljapunow, Boris 90
LOGAN'S RUN (Flucht ins 23.
Jahrhundert) 27
LORD OF THE RINGS, THE
(Der Herr der Ringe) 58
Loriot 80
LOST HORIZON 7
Lowell, Freeman 48
Lu Xun 128
Lucas, George 27, 51, 59–62
Lühdorff, Jörg 78
LUKE CAGE 117
LUNA 93
Lundström, Lars 97–99, 107
Lynch, David 55, 100
MAED MAX: FURY ROAD 26
Maetzig, Kurt 114
Majorino, Tina 44
Mao Zedong 123, 125
Marquand, Richard 51
MARS 93
Marshall, Kerry James 111
Maslansky, Paul 114
Mastroianni, Marcello 24
MATRIX, THE 43, 116

- Mayhew, Peter 60
 MAZE RUNNER, THE 26
 McConaughey, Matthew 47
 Méliès, Georges 84
 MEN IN BLACK 116
 Menge, Wolfgang 77
 Menzies, W.C. 7, 39
 Mercier, Louis-Sébastien 7
 METEORITY 88
 METROPOLIS 9, 60
 METSCHTE NAWSTRETSCHU
 (Begegnung im All) 93
 Meyer, Nicholas 46
 Mifune, Toshiro 59
 Miller, George 26
 MILLIONENSPIEL, DAS 77
 MONSOONS OVER THE
 MOON 119
 MÖPSE AUF DEM MOND 80
 Morgenstern, Viktor 92
 Morrison, Ewan 26
 Morus, Thomas 7, 27
 MOSKWA – KASSIOPEJA
 (Start zur Kassiopeia) 95
 Mozi 133
 Mu'min, Nijla Baseema 118
 Muchina, Dan 119
 Mulgrew, Kate 53
 Mutu Wangechi 119
Nader, Ralph 40
 Nance, Terence 118
 Nasenyana, Ajuma 119
 NEBO ZOWJOT (Der Himmel
 ruft) 89–92
 Nelson, Alondra 114
 Neumann, John von 133
 Newton, Isaac 133
 Nichols, Nichelle 111
 Nietzsche, Friedrich 15
 NIGHT OF THE LIVING
 DEAD (Die Nacht der
 lebenden Toten) 114
 Nikolaus von Kues 16
 NO BLADE OF GRASS 40
 NOISEGATE 119
 Nolan, Christopher 8, 183,
 19 f., 30, 45, 107
 NOTIZEN AUS DER PRO-
 VINZ 80
O'Hehir, Andrew 26
 OBITAJEMY OSTROW (Die
 bewohnte Insel) 95
 OBLIVION 45 f.
- Okarofor, Nnedi 114
 Ongewe, Julius 114
 Onli, Turtel 110
 Onwurah, Ngozi 116
 Orwell, George 26
 OTROKI WO WSELENNŌJ
 (Roboter im Sternbild
 Kassiopeia) 95
 OVERSIMPLIFICATION OF
 HER BEAUTY, AN 118
Pagler, Lisette 104 f.
 Palmer, Jacqueline 41
 Peck, Gregory 12
 PERFECT STORM, THE (Der
 Sturm) 18
 Petersen, Wolfgang 18, 79
 Pflug, Eva 73
 Phillips, Rasheedah 111
 Picardo, Robert 57
 PIRATES OF THE CARIBBE-
 AN 35
 PLANES 37
 PLANET OF THE APES (Planet
 der Affen) 32
 PLANETA BUR (Planet der
 Stürme) 91 f.
 POLAR EXPRESS, THE (Der
 Polarexpress) 101
 Poole, Robert 42
 Poole, Steven 65
 Protasanow, Jakow 85
 Prowse, David 60
 PUMZI 118
Quid, Dennis 46
 QUERSCHNTT(E) 76
Ras G 114
 RAUMPATROUILLE 9, 73 f.
 Rauscher, Andreas 9
 Reitz, Edgar 79
 REMEMBERING THE FU-
 TURE: A PERSONAL
 JOURNEY THROUGH TO-
 MORROWLAND WITH
 BRAD BIRD 31, 35
 Reynolds, Kevin 44
 Rich, Richard 37
 Robertson, Britt 28
 ROGUE ONE: A STAR WARS
 STORY 67
 Romero, George A. 114
 Rorty, Richard 16
 Rose, Tricia 114
 Ross, Gary 26
- Ryan, Marie-Laure 58
SAIGNANTES, LES 118
 Sanders-Brahms, Helma 77
 SANKOFA 115
 SANTI (The Three-Body Pro-
 blem) 135 f.
 Sasonow, Alexei 90
 Sayle, John 115
 Schaffner, Franklin J. 32
 Schmidt, Gerhard 76
 Schneider, Helge 80
 Scholte, Jan Aart 44
 SCHRAUBE VERLOREN, WERK-
 ZEUG VERGESSEN 80
 Schterstobitow, Ewgeni 94
 Schurawljow, Wassili 87
 Schwartz, Matthias 7, 10
 SCHWARZWALDKLINIK,
 DIE 78
 SCHWIGEENDE STERN, DER
 114
 Schwez, Juri 90
 Scott, Ridley 8, 43, 60 f., 101
 SEARCHERS, THE (Der
 schwarze Falke) 59
 Sears, Fred f. 39
 SENDUNG MIT DER MAUS,
 DIE 81
 Shakespeare, William 63
 SHANHU DAO SHANG DE
 SHI GUANG 124
 Shatner, William 53
 SHI SAN LING SHUI KU
 CHAN XIANG QU 123
 Shyamalan, M. Night 45
 SILENT RUNNING (Laut-
 los im Weltraum) 40–43,
 46, 48
 Singer, Mark 113
 Smith, Cauleen 118
 Smith, Will 116
 Snipes, Wesley 116
 SNOWPIERCER 26
 SNOWLING 84, 94
 Song, Mingwei 9, 125
 Sontag, Susan 40, 49
 SOYLENT GREEN (... Jahr
 2022 ... die überleben
 wollen) 38, 40
 SPACE COMMANDER 81
 SPACE IS THE PLACE 115
 Spiegel, Simon 8, 34
 Spielberg, Steven 32, 105, 118

Index

- Spiner, Brent 57
St. Jacques, Raymond 114
STALKER 94
Stanton, Andrew 61, 100f.
STAR TREK 8–10, 25, 27,
50–59, 61, 63, 68–70, 74,
108, 111
STAR TREK BEYOND 56
STAR TREK DISCOVERY 56
STAR TREK: THE NEXT GE-
NERATION (Raumschiff
Enterprise – Das nächste
Jahrhundert) 53, 55–57,
63, 68
STAR WARS 9, 32, 50–52, 54,
57, 59–70
STAR WARS: I – THE PHAN-
TOM MENACE (SW I – Die
dunkle Bedrohung) 51
STAR WARS: II – ATTACK
OF THE CLONES (SW II
– Angriff der Klonkrie-
ger) 62
STAR WARS: III – REVENGE
OF THE SITH (SW III –
Die Rache der Sith) 62
STAR WARS: IV – A NEW
HOPE (SW IV – Eine neue
Hoffnung) 52, 63, 65, 67
STAR WARS: V – THE EMPIRE
STRIKES BACK (SW V –
Das Imperium schlägt zu-
rück) 32, 52
STAR WARS: VI – RETURN OF
THE JEDI (SW VI – Die
Rückkehr der Jedi-Rit-
ter) 51
STAR WARS: VII – THE FORCE
AWAKENS (SW VII – Das
Erwachen der Macht) 61
Stevens, Robert 114
Stewart, Patrick 53
STIRBT UNSER BLAUER PLA-
NET? 75
Streep, Meryl 12, 105
Strugatzki, Arkadi/Boris 95
SUGAR HILL (Die schwar-
zen Zombies von Sugar
Hill) 114
Sun Ra 8, 108, 112f., 115
Suvín, Darko 129
Tarkowski, Andrei 84f., 94f.
Tate, Greg 113
TATORT – TOD IM ALL 80
TATORT 79f.
Taylor, Charles 16
Taylor, Chris 60, 69f.
TELEROP 2009 – ES IST
NOCH WAS ZU RETTEN
77, 81
Tereschkowa, Valentina 82
Tesla, Nikola 28
TESTAMENT (Das letzte Tes-
tament) 43
THEM! (Formicula) 39
THINGS TO COME 7
Thomas, Dylan 23
Thon, Jan-Noël 58
THX 1138 27
Tian Han 123
TO CATCH A DREAM 119
Toelle, Tom 77
Tolkien, J.R.R. 58
Tolstoi, Alexei 7, 85f.
TOMORROWLAND (2015)
– VISIONS OF TOMOR-
ROW 38
TOMORROWLAND (A World
Beyond) 8, 26–38, 97
TOMORROWLAND / WHAT
IS TOMORROWLAND
CLIP 38
Tong Enzheng 124
Tripplehorn, Jeanne 44
TRUDNO BYT BOGOM (Es
ist schwer, ein Gott zu
sein) 95
Trumbull, Douglas 40
Tschebotarew, Wladimir 83
TSCHELOWEK-AMFIBIJA (Der
Amphibienmensch) 83
TSCHERES TERNII K SWJOS-
DOM (Per aspera ad as-
tra) 95
TUMANNOST ANDROMEDY
(Andromedanebel / Das
Mädchen aus dem All) 94
Twain, Mark 28
TWIN PEAKS 55
UFOS – GIBT ES SIE WIRK-
LICH? 79, 81
UFOS – UND ES GIBT SIE
DOCH 79
Verne, Jules 28, 87
Vim Crony, Donovan 119
Visitor, Nana 55
Volk, Stefan 26f.
VOYAGE DANS LA LUNE, LE
(Die Reise zum Mond) 84
VOYAGE TO THE PLANET OF
PREHISTORIC WOMEN 92
VOYAGER 53, 57f.
Wachowski, Geschwister 43
Wagenführ, Kurt 74
Wang Jinkang 125
WAR OF THE WORLDS, THE
(Kampf der Welten) 39
WAS SUCHT DER MENSCH
IM WELTRAUM? 74
WATERWORLD 44f.
Wayne, John 12
Webb, Floyd 112, 120
WELCOME II THE TERROR-
DOME 116
Welles, Orson 28
Wells, H.G. 7, 27f.
WETTEN DASS...? 79
Whedon, Joss 61
WHITE SCRIPTS AND BLACK
SUPERMEN: BLACK MAS-
CULINITY IN COMICS 117
Wick, Klaudia 9
Widerberg, Bo 105
Wiktorow, Ritschard 95
Wilcox, Fred M. 32
Wilde, Cornel 40
Williams, John 65
Wimmer, Kurt 27
WIRE, THE 55
Wise, Robert 39
Womack, Ytasha 9f., 110,
120f.
WSELENNAJA (Das Welt-
all) 88
WÜNSCH DIR WAS 76
X-MEN 116
Yogeshwar, Ranga 79
Zemecki, Robert 101
Zeretelli, Nikolaj 85
Zhang Fanfan 135
Zhang Hongmei 124
Ziolkowski, Konstantin 84,
87f.
2001: A SPACE ODYSSEY
(2001: Odyssee im Welt-
raum) 89
2030 – AUFSTAND DER AL-
TEN 78