

BAUHAUS – UNIVERSITÄT WEIMAR
FAKULTÄT MEDIEN

Hausarbeit zum Seminar
Filmgeschichte
Dipl.-Kulturwiss. Hedwig Wagner
SS 2004

KUBRICK: 2001
BETRACHTUNGEN: 2004

| EINE (R)EVOLUTION |

Ein Diskurs über ein neues Popkino, dessen
Etablierung von Sinn inmitten einer Krise und
die Evolution des Logos zum mythischen
Übermenschen

Verfasser

| Marius Böttcher ... [Matrikel: 20874] |
| 2. Fachsemester ... Mediengestaltung (B) |
| marius.boettcher@gmx.de |

INHALTSVERZEICHNIS

1. Prequel	
Einleitung	01
2. filmhistorische Evolution	
Kubricks Popkino unter dem Einfluss amerikanischer Space Operas und dem europäischen Autorenkino	
2.1. Sinnkrise : Von den Sad Sixties zum Pop	01
2.2. Adaption I : Die Space Opera und ihre Einflüsse	03
2.3. Adaption II : Hollywood Art Cinema	04
2.4. Adaption III : Vom Ästhetizismus zu Kubricks Modernismus	05
3. Evolution an sich	
Die Evolution im Film - Ein technisierter Vorstoß in die Tiefen des Raums	06
4. Evolution in sich	
Die Evolution des Logos - Von der Odyssee zur Dialektik der Aufklärung	
4.1. Die Dialektik der Aufklärung	08
4.2. Die Evolution des Logos	09
4.3. Der Mythos im Film	13
5. Evolution über sich hinaus	
Vom Ende einer Evolution - Der Übermensch	15
6. Sequel	
Fazit - der fast übermenschliche Versuch einer Zusammenfassung	18
7. Literaturverzeichnis	C

1. Einleitung

Der Film 2001:A SPACE ODYSSEE rauscht mit eindrucksvollen Bildern in unbekannte Kino-Sphären, dessen Ikonographie für uns zahlreiche Interpretationen offen lassen. Dennoch scheint gerade ein Prozess immanent: Der Prozess an sich, die Evolution, sei sie nun metaphysisch oder profan die der gesamten Menschheit. Ziel dieser Arbeit ist es dabei dieser Entwicklung auf dem Grund zu gehen. Von der Evolution des Films an sich, aus filmhistorischer Sicht, zur Evolution im Film: Das Werden des Seins und dessen Kulmination im Übermenschen.

2. Kubricks Popkino unter dem Einfluss amerikanischer Space Operas und dem europäischen Autorenkino - Eine kurze Evolution des Films

2.1. Sinnkrise : Von den Sad Sixties zum Pop

Obwohl die Welt zum Ende der 60er Jahre mit der Ermordung Kennedys sowie der neuen Hippiekultur viel Stoff bot für eine künstlerische Aufarbeitung, entfernte sich die Filmindustrie von den gesellschaftlichen Entwicklungen und setzte so ihren Weg der Sinnentleerung fort. Die Gesellschaft war einem Wandel unterworfen und die Leinwand bekam „Konkurrenz aus der Steckdose“¹. Der daraus resultierende Zuschauerschwund hatte mehr als nur ökonomische Folgen. Es ging an die Substanz. Die ästhetische Krise der Filmindustrie in den *Sad Sixties* wird als das „langweiligste und innovationsärmste Jahrzehnt Hollywoods“² bezeichnet. Diese Krise der ureigensten Ideologie Amerikas, die Krise des Kinos als eine Folge der Zerfallslogik der spätkapitalistischen Kultur, führte dabei zum Aufbau eigener Mythen: Eine „Illusion von Sinn inmitten der Krise der Bedeutung; [...] das authentische Individuum, das seine individuelle Authentizität versäumte“³. Die Popkultur war geboren. Und so wie auch die Beatles von *Lucy In The Sky* sangen begab sich Stanley Kubrick auf die Reise in das Weltall, weit weg von dem beklemmenden Gefühl auf der Erde, um mit dem gewonnenen Abstand das Wesen des Menschseins zu betrachten. Mit dieser rauschhaften Reise übertrug Kubrick die Prinzipien der Popkunst auf den Film und definierte Popkino.⁴ Doch Pop hat sich nie selbst erfunden. Obwohl technisch neuartig, waren Kubricks Filme gattungsmäßig eher eklektisch.⁵ Er bediente sich dabei vorhandener

¹ Vgl. Engell 1992, S. 258

² Engell 1992, S. 259

³ Behrens 2003, S. 174

⁴ Vgl. Behrens 2003, S. 175

⁵ Vgl. Elsaesser 2004, S. 140

Ausdrucksformen, ordnet die kopierten Elemente neu und lässt sie dabei zu seinem eigenen Ganzen verschmelzen als ein „Prinzip einer schon fast parasitären, ironischen Adaption vergangener künstlerischer Darstellungsmittel und ihre[r] immanente[n] Adaption [...]“⁶: Der Zugriff auf vorhandene Formen und dessen Verwertung, so wie es Pop-Art tut, schafft eine Verbindung von Kunst mit Alltag. Durch den daraus resultierenden Kontrast zwischen Kunst und Gewöhnlichkeit entsteht neben Transformierung und Perfektionierung aber auch ein Reflex, der „eine kritische Position gegen die bildungsbürgerliche Expertenästhetik“⁷ einnimmt. Als eine spätmodernistische Vorwegnahme der Postmoderne zeigt Kubrick dabei eine kalte Ironie, dessen Distanz eine Überbewertung jeglicher Individualität und die Heraushebung eines Stils ablehnt.⁸ Ein aus Versatzstücken montiertes Kino, das das Genre-Kino überwinden oder besser: neu erfinden wollte und so ein Meta-Genre erfand. Diese sinnillusionierende Popkultur zeigt aber nicht nur eine „affirmative Verdopplung dessen, was ohnehin schon ist [...] [sondern blickt, Anm. M.B.] in die Bruchstellen, welche die Leere aufzeichnet, die in das gesellschaftliche Dunkel und die kulturellen Holräume quasi hineinfilmt“⁹.

Kubrick zeichnet eine Evolution des Menschen, markiert sie an Seinstufen, an den Etappen, an denen das Werkzeug zur Waffe und die Intelligenz zur Gewalt transformiert und zeigt so eine Gesellschaft, deren ideologische Machtkämpfe kurz vor der atomaren Selbstvernichtung stand. Und dennoch endet er mit spirituellen Bildern einer Zukunft, in der inmitten der Leere ein zufriedener Embryo eine noch formbare Zukunft einer neuen Welt erhoffen lässt. Diese Bilder, die sich im Irgendwo zwischen Spiritualität und Philosophie ansiedelten, waren Abbilder eines Zeitgeistes, der vehement Sinn suchte.

2.2. Adaption I : Die Space Opera und ihre Einflüsse

Das uramerikanische Genre Science-Fiction ist eng mit gesellschaftlichen Ängsten der 50er Jahre verbunden. Fantastische Helden sollten mit großartigen Taten die Menschheit retten. Geprägt von den politischen Entwicklungen des Kalten Krieges war die Bedrohung des amerikanischen Mythos durch den Kommunismus deutlich in den Invasionsszenarien zu spüren. Sie bilden dabei neben den Western einen neuen Gebrauch der düsteren Stimmung und kulturellen Paranoia des Film Noir in der Form schleichender Unterwanderungen. Dagegen statuierte sich der Wunsch

⁶ Behrens 2003, S. 175

⁷ Behrens 2003, S. 175

⁸ Vgl. Elsaesser 2004, S. 141

⁹ Behrens 2003, S. 174

der Ausbreitung des amerikanischen Einflusses mit der Verlagerung der Grenzen bis in den Weltraum hinaus als Evasionen. Die politische Eindeutigkeit der Space Operas der frühen 50er Jahre verstand sich aus der Notwendigkeit von Machtexpansionen und betonte den kolonialistischen Aspekt, die heroische Weltraumfahrten als Rechtfertigungen eines interplanetarischen Imperialismus hatten.¹⁰

Das Genre verlor jedoch mit der Zeit an Faszination und konnte seinem Kern nicht mehr gerecht werden. Erst 2001 brach dieses Desinteresse, indem Kubrick eine Geschichte weniger politisch, sondern als Reflexionen des Seins schuf, die weniger auf der Ebene der Story, sondern vielmehr auf der Ebene dessen visueller Aussage rezipiert wurde. Uns wurde eine Evasion in ungeahnte Weiten des Alls und unbekannte Tiefen der Psyche der Menschheit als eine filmische Analyse ihres kulturellen Werdens gezeigt. Kubricks Absicht bestand darin, die Zuschauer durch ein „intensives subjektives Erlebnis“¹¹ zu erreichen.

Innovativ für die Geschichten einer Space Opera dieser Art war die wirkliche Überwindung der Gegenwart. Kubrick bezog sich weniger auf die momentanen Ideologien, sondern vielmehr auf die „Überwindung der kulturellen Obsessionen und Barrieren [...] [und produzierte so, Anm. M.B.] seine eigene Religion, vielschichtig und mehrdeutig, wie Religionen sind“¹².

2.3 Adaption II : 2001:A Hollywood Art Cinema

Die ökonomisch rezessiven 60er Jahre schafften ein Umdenken und so entstand zwischen 1968 und Mitte der 70er ein neuer art film, dessen Experimente zum New Hollywood führen sollten. Das *Hollywood Art Cinema* griff , „dwelling on mood, characterization, and psychological ambiguity“¹³ des europäischen Kinos auf und schaffte es so Filme zu produzieren, die weitab der konformen Filmindustrie existierten. Thompson/Bordwell betonen eine Anlehnung an „the enigmatic symbolism auf European art cinema“¹⁴, wobei Parallelen zur Konzeptkunst und dem Kino von Fellini und Antonioni gezogen werden. Auch wenn die politische Dramatik und der ökonomische Mangel der europäischen Filmindustrie der Nachkriegszeit wenig mit Hollywood gemein hatten, so lassen sich zahlreiche Bezüge zu Kubricks Werken herstellen.

¹⁰ Vgl. Seßlen/Jung 2003, S. 139

¹¹ Kubrick zitiert nach Seßlen/Jung 2003, S. 274

¹² Seßlen/Jung 2003, S. 276

¹³ Thompson/Bordwell 1993, S. 707

¹⁴ Thompson/Bordwell 1993, S. 708

Besonders den Non-Verbalen Charakter des neuen europäischen Autorenfilms scheint Kubrick aufgegriffen und neu eingesetzt zu haben. Die Kraft der Bilder, die ohne Rhetorik auskommen, reflektieren experimentell die medialen Möglichkeiten und bilden so ein Gegenmodell zu den vorherrschenden Filmproduktionen. Der schon einige Zeit zuvor entstandene Neorealismus brachte mit seinem Anspruch nah an der konkreten Wirklichkeit und authentisch am Alltagsleben zu sein auch Elemente hervor, die in der fantastischen Welt von *2001* wieder auftauchen. Auch wenn sich Kubrick weitab von einem Realismus befindet, so zeigt sein penibler Blick auf scheinbare Banalitäten und stereotypen Handlungen (Small Talks und NoGravity - Toilette) eine Nähe zum Alltag, dessen Routine die sinnentleerten Aktionen der Menschen vorführt. Je näher Kubrick an den Figuren haften bleibt, desto stärker zeigt seine Ablehnung der Realität seine fiktive Welt als real und als ein scheinbares Ideal:

„Die Abbildung der Realität hat keinen Biß. [...] . Mittlerweile interessiert es mich mehr, eine phantastische und unwahrscheinliche Geschichte zu nehmen [...] und sie [...] wirklich erscheinen zu lassen.“¹⁵

An Stelle eines künstlerischen Realismus tritt so ein künstlicher Realismus. Im Kino als Ort emotionaler Erfahrung erhielt die fiktive Realität durch einen „perfekt inszenierten Oberflächen-Realismus ihre besondere Dynamik“¹⁶. Mit einer perfektionistischen Genauigkeit zeigt Kubrick das Fantastische inmitten der kalten Realität des Alltags, egal ob auf dem Mond oder in den Steppen unseres Planeten.

Dafür greift er Stilmittel auf, die von der Fragmentierung des Neorealismus bis hin zur Weiterentwicklung der Raumstrukturen der Nouvelle Vague reichen, in dessen Dualismus neben dem geschlossenen Raum das Außen als einen undefinierten Raum eröffnet wird.¹⁷ In *2001* bedeutet das Außen Gefahr und gleichsam den Tod in der eisigen Kälte der unendlichen Weite. Im Kontrast wird uns das Ausgeliefertsein in dieser Enge immer bewusster: Nur Maschinen können in diesem Territorium über/*leben*. Dennoch dringen wir immer tiefer in dieses Außen ein, reisen mit Hilfe der Fähren, die uns ein scheinbares Innen liefern, immer weiter. Der Außenraum bleibt, wie in der Nouvelle Vague, ohne Struktur und Orientierung, in dessen Weite das Unbekannte auf den Menschen wartet.

Die Strukturen verlieren immer weiter ihre Bedeutung. Ausgehend vom Neorealismus, der mir einer Dekonstruktion der Dramaturgie einhergeht, wird auch

¹⁵ Kubrick zitiert nach Kirchmann 1993, S.16

¹⁶ Kirchmann 1993, S. 16f

¹⁷ Vgl. Engell 1992, S. 235

die Zeit demontiert: Sie löst sich und tritt dabei als reine, von allen Zwängen befreite Zeit auf.¹⁸ Die Splittung des Films als episodenhafte Abhandlung zeigt eine straffe Neuordnung gewohnter Zeiterfahrung. Vier Millionen Jahre werden in einer Rekordgeschwindigkeit überwunden: Die ungewohnt chronologische Verzerrung der Zeit erlebt in der Reise durch den Lichttunnel eine endgültige Dekonstruktion. An statt einer beharrlichen Handlungsfolge treten nun rein optische Situationen, die sich „von sensomotorischen Situationen des Aktions-Bildes [...] wesentlich unterscheiden“¹⁹. Dabei findet eine Umkehrung der Identifikation statt, die auch schon im Neorealismus zu finden war: „Die Figur selbst wird gewissermaßen zum Zuschauer“²⁰. Wir erleben die Wahrnehmung selbst als solche. Das Subjekt dreht sich immer weiter in die Schichten der Zeit als Vorstoß in den Raum: Der *beliebige Raum* als Ort der optischen und akustischen Situationen des Neorealismus.

2.4. *Adaption III: Vom Ästhetizismus zu Kubricks Modernismus*

Eine Adaption der Adaption in neuem Format zeigen dabei die Entlehnungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Obwohl Kubrick sich der stilistischen Mittel des 20. Jahrhundert bedient, verweigert er sich dennoch dem ästhetischen Verständnis dieser Zeit. Die Absage an ein aufklärerisches Kunstverständnis lässt seine Zuneigung zur *l'art pour l'art*, dem Ästhetizismus deutlich werden. Das ästhetische Programm verpflichtet sich keinem gesellschaftlichen Kunstverständnis des Nützlichen, sondern agiert mit dem Ruf einer freien und autonomen Kunst nach rein ästhetischen Wertmaßstäben.²¹ Seine anti-modernistische Züge folgen dabei eher der Literatur von Flaubert bis Wilde und zielen auf Werke, „aus denen Mythen erwachsen in denen die Zuschauer Trost in ihren Qualen und Befriedigung ihrer Wünsche finden“²².

Die kalte Romantik der Filme Kubricks zeigt sich in *2001* als ein Gipfel des scheinbaren Realismus, um im Akt der Desillusion genau den Bruch vorzuführen, der im Sinne des Pop im Akt einer Befreiung aufgedeckt werden soll. Die Mimikri vergangener Ausdrucksformen verwendet Kubrick als Persiflage der Massenkultur.²³ Die Adaptionen führten dabei zu einem sich bündelnden Konglomerat, das in der Evolution die Zuspitzung von Machtansprüchen und der damit verbundenen Entfernung vom Ursprung nachzeichnet.

¹⁸ Vgl. Engell 1992, S. 179

¹⁹ Deleuze 2002, S. 13

²⁰ Deleuze 2002, S. 13

²¹ Vgl. Seibold 1997, S. 27

²² Ciments zitiert nach Kirchmann 1993, S. 18

²³ Vgl. Elsaesser 2004, S. 139

3. Die Evolution im Film - Ein technisierter Vorstoß in die Tiefen des Raums

Kubrick zeigt in fünf Etappen die Evolution als eine durch neue Technologien vorangetriebene Machtausbreitung in den Raum. Die Macht der Menschen wird mit Gebietseroberung gleichgesetzt: dem Drang alles zu unterwerfen. Mit einem Knochen erlangt ein einzelner Affe einen Entwicklungsvorsprung und kann sich als Anführer durchsetzen. Der erste Akt mit diesem Werkzeug ist das Zerschlagen eines Schädels. Das Werkzeug wird zur Waffe. Diese Transformation wird von nun in jeder Etappe immanent: Jede Entwicklungsstufe ist verbunden mit der Ausbreitung von Macht, der Anwendung von Gewalt und der Unterdrückung derjenigen, die diese Waffe nicht zur Hand haben. Dieses Prinzip durchzieht den gesamten Film bis in die technologisierte Zukunft hinein:

„Auch in avanciertester Technik steckt [...] das uralte Gewaltverhältnis, dass nämlich der Mensch nur reproduziert, was ihn ursprünglich zum Menschen machte: die Erfindung des Werkzeug als Waffe“²⁴.

Nachdem Auftauchen des Monolithen schlägt das Leben in den leeren Steppen um in einen Gewaltakt. Ein von Macht belegter Raum. In die romantischen Farbverläufe hinein wird das Werkzeug seinen Weg fortsetzen. Der Himmel wird geöffnet: Nach dem wohl sensationellsten Schnitt der Filmgeschichte befinden wir uns im Weltraum. Der Fluchtpunkt zum Horizont und über diese Sphäre hinaus zeigt einen Fluchtweg von der Erde: „heute gibt es einen Ausgang. [Er, Anm. M.B.] ermöglicht dem Menschen, der Erdanziehung, dieser Stabilität des Raums der Schwerkraft, zu entkommen, die seinen gewohnten Tätigkeiten immer schon die Richtung wies“²⁵. Dieser einschränkenden Kraft entzogen kann er seinen Wirkungsbereich erweitern. Der Schnitt führt zu einer Atombombe, die im Orbit der Erde an einem Shuttle der PanAm vorbei kreist. Alles rotiert, ohne Bezug eines festen Punktes und mit dem Verlust der Orientierung, in alle Richtungen schwebend. Die Entsagung von der Schwerkraft wirft sie in eine neue Welt: Doch der Mensch ist diesem Raum noch unterworfen. Noch konnte er ihn nicht anpassen und doch geht er schon weiter: Das menschenleere Shuttle befindet sich auf den Weg zur Mondstation. Dieser Erweiterung des Gebietsanspruches geht einer Entfernung des Menschen von seinem Ursprung einher: „Der Verlust der territorialen Exo-Zentrierung entwickelt und vergrößert die verhaltensbezogene Ego-Zentrierung des Menschen“²⁶. Umso weiter er nach außen vordringt, umso

²⁴ Koebner/Neumann 2001, S. 131

²⁵ Virilio 2001, S. 11

²⁶ Virilio 1997, S. 129

mehr richtet sich sein Handeln nach Innen. Er selbst sieht sich als Mittelpunkt der Schöpfung und sieht dies als Legitimation seines Machtanspruches. Die Weite dieses Raumes und die Leere der Mondlandschaft scheinen noch immer übermächtig gegen ihn. Die menschenleeren Hügel ähneln der schon bezwungenen Erde, bevor sie urbanisiert wurde. Und in mitten dieser lebensfeindlichen Welt taucht wieder der Monolith auf. Er wirkt dabei selbst wie ein Nichtraum. Seine matte Oberfläche scheint alles Licht aufzusaugen. Bewegungslos verkörpert er eine geometrisch reine Leere. Als ein Markstein symbolisiert er die nächste Stufe. Die Domestizierung setzt sich fort als eine Ausdehnung des eigenen Raums, weniger eines „Realraums eines Planeten von vielen, sondern [...] der Kontrolle, einer Umweltkontrolle, die an der Stelle [...] der drei Dimensionen eines Raums tritt, der von bewegungsfähigen Lebewesen bewohnt werden kann“²⁷. Sie urbanisieren den Mond. Doch so wie uns auch das Bevölkern der Erde nicht gezeigt wurde, wird auch hier die eigentliche territoriale Ausbreitung ausgelassen.

Der Ausblendung folgt der nächste Vorstoß ins All. Es ist ein mythischer Raum, der sich durch sakrale und profane Orte auszeichnet, im Gegensatz zu der unendlichen Gleichförmigkeit des geometrischen Raumes.²⁸ Wir sehen das Raumschiff, das wie ein Knochen zum Jupiter schwebt. Die Kreisbewegungen des ersten orbitalen Vehikels werden hier vom Innen aufgenommen. Eine riesige Zentrifuge lässt die Dimensionen verschwinden, ohne eine Richtung wird hier auch im konvexen Raum „die gesamte menschliche Entwicklung, [...], die Rationalität selbst, [...] relativiert“²⁹. Der Weite des Alls wird die Enge der Discovery entgegengesetzt, eine gekrümmte Enge als Gegenentwurf zum starr-geometrischen Monolithen. Wie ein Hamster im Käfig laufen die Astronauten zentrifugal im Raumschiff umher und scheinen dabei selbst ohne Funktion. Im Inneren ist das Ambiente nun noch futuristischer aufgeladen. Je weiter weg man sich von der Erde befindet, desto utopischer wirken die Fähren als eine Fortführung des Unbekannten, in das sie eindringen.³⁰ Die Passagiere wirken dabei immer deplatziertes. Alles wird von einer neuen Errungenschaft der Technik organisiert: HAL. Doch an dieser Etappe der menschlichen Evolution wendet sich ihre Schöpfung, ihre mächtigste Waffe, gegen sie selbst. Sie sind gezwungen sich selbst zu entwaffnen, um ihren eigenen Überleben zu sichern. Mit der Abschaltung ihres Werkzeuges scheint für Kubrick die letzte Etappe des Werdens gebahnt.

²⁷ Virilio 2001, S. 176

²⁸ Vgl. Behrens 2003, S. 180

²⁹ Fischer 2004, S. 107

³⁰ Vgl. Fischer 2004, S. 106

Der nächste Evolutionsschritt hebt sich von den letzteren konsequent ab. Es folgt eine Meta-Reise in den Raum, an statt eines technologisierten Vorstoßes in zuvor unerreichbare Sphären. Schwebend taucht der Monolith mitten im leeren Raum auf und verliert so zum ersten Mal seine eigene Haftung. Plötzlich, ohne festen Untergrund, erscheint er so gar nicht mehr starr. Wie ein Wegweiser zeigt er in die Tiefe des Alls. Ihm folgend beginnt Bowman nun in einer psychedelischen Reise in einen völlig neuen Raum, in dem der Naturbegriff gänzlich aufgebrochen wird. Die Lichtgeschwindigkeit lässt unseren Realitätsbegriff verschwimmen: "Ohne [...] Horizont besteht keine Möglichkeit mehr, die Realität zu erkennen"³¹. Die Bezugsgrößen sind verschwunden. Durch einen Lichttunnel, einem Flug über knallbunte Täler mit unzähligen uralten Formsymboliken, scheint Bowman eine Metamorphose, eine mentale Geburt, zu durchleben, die plötzlich in einem Zwischenraum endet. Ein von der Zeit entrissener Raum, allein in sich selbst definiert.³² Bowman befindet sich in riesigen, leeren Räumen. Der Reisende steht seinem eigenen Abbild gegenüber.

Doch dieser Raum ist nur die Vorstufe des letzten Evolutionsschrittes. Zum vierten Mal wird nun der Monolith vor dem sterbenden Astronauten erscheinen. Nachdem dem zeitlichen Sprung zurück in den Zwischenraum der Aufklärung begeben wir uns nun auch räumlich wieder zurück, zum Orbit der Erde. Plötzlich öffnet sich eine weitere Sphäre und wir sehen eines der schönsten Bilder der Filmgeschichte. Ein schwebender Embryo in einer schützenden Fruchtblase ruht er vor der Erde und blickt uns mit seinen großen Augen an. Entblößt und nun ohne jegliches Werkzeug scheint er heimgekehrt. Der Übermensch, der über der Erde weilt, als ein neues, enttechnisiertes Wesen, als das ewige Bild und wohl auch letzte, was das Kino wirklich und mit ganzer Seele hervorbringen kann.

4. Die Evolution des Logos - Von der Odyssee zur Dialektik der Aufklärung

4.1. Die Dialektik der Aufklärung

Kubricks Irrfahrt durch den Raum erzählt die Homerische Odyssee in seiner modernen Science-Fiction Variante. Wie Odysseus muss Bowman quer durch seine substantielle Welt in den unbekanntem Raum vordringen. Doch Bowman ist nicht der einzige Reisende - es ist eine Geschichte über die Irrfahrt der Menschheit auf der Suche nach ihrem Ursprung. Wie bereits beschrieben ist die Evolution im Sinne von *2001* als eine Folge der Bewaffnung, der Machtausbreitung und der

³¹ Virilio 2001, S. 16

³² Vgl. Behrens 2003, S. 180

Gebietseroberungen zu verstehen. Die Ego-Zentrierung des Menschen führt zum Willen alles zu unterwerfen und zu versklaven. Die Raumeroberung entspricht dabei einer Ausdehnung dieser Kontrolle.³³ Der Mensch erobert die Natur und sieht sich selbst als Mittelpunkt der Welt. Odysseus besiegt die Gefahren die seiner Reise im Weg standen und bekämpft somit die Götter als Quelle der Naturkräfte. Der neuzeitliche Mensch setzt sich gegen den Mythos durch und generiert so einen naturbeherrschenden Vernunftmenschen, wobei sich Odysseus als erstes Zeugnis der Verschlungenheit von Mythos und Aufklärung, der Dialektik der Aufklärung, erweist.³⁴ Die Abkehr von der Natur zu Gunsten der reinen Vernunft führt zu einer Entfremdung vom Ursprung. Die Kultivierung nährt die Ausgrenzung der Aspekte, die die Vernunft nicht kontrollieren kann.³⁵ Die Natürlichkeit des Lebens wird verdrängt und so das Selbst des Seins verneint. Die andauernde Dialektik fabriziert dabei „einen unlösbaren und permanenten Konfliktstoff“³⁶, dessen sich der Mensch ständig ausliefert. Entäußerungen dieser Unterdrückung sind Gewaltentladungen, ein Rückfall in die Barbarei, die sich letztlich auch in der Anreicherung von Gebietseroberung und Machtausbreitung manifestieren. Im Aufbegehren gegen den Schöpfer wird der Weg der Erkenntnis selbst zu dieser. Es ist die Evolution der Ratio, die immer eindringlicher in den Mittelpunkt der Narration des Films selbst rückt, als eine Reflexion über das Werden der Menschheit, der Verdrängung des Mythos durch das neuzeitliche Individuum, ganz im Sinne von Horkheimer und Adorno.³⁷ Ihre kritische Theorie sieht die Fahrten des Odysseus als eine „ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung“³⁸, dessen materialistische Geschichtstheorie in Kubricks Odyssee seinen futurologischen Exkurs findet.

4.2 Die Evolution des Logos

Als der Affenmensch inmitten der ihn beherrschenden Umwelt ein Stück seiner Natur aufliedt und es instrumentalisiert, wird der Umschlag in die Aufklärung vollzogen und somit der Beginn unserer Kultur mit dem Gewaltakt gleichgesetzt.

Der Knochen wird zum Ding und dabei mythisch aufgeladen. Erst mit der Entstehung eines Bewusstseins reagiert jetzt auch der Film und so beginnt die Kamera sich zu bewegen als eine freie Bewegung in der Natur, wie das autonome

³³ Vgl. Virilio 2001, S. 176

³⁴ Vgl. Horkheimer/Adorno 2004, S.50

³⁵ Vgl. Kirchmann 1993, S. 37

³⁶ Kirchmann 1993, S. 38

³⁷ Vgl. Kirchmann 2001, S. 163

³⁸ Koch 1990, S. 48

Subjekt. Die Naturbilder sind nun aufgebrochen. Durch die Überwindung des Naturstatus katapultiert sich der Affe selbst auf die erste Stufe des Vernunftwesens.

Nach dem Auslassen des ewig Gleichen einer Zwischenzeit, dem entwicklungsleeren Agieren der Menschen auf der Erde, verwandelt Kubrick den Knochen in seine Fortsetzung: Eine A-Bombe tanzt fröhlich im Orbit der Erde als die nächste Waffe der Menschen, die sie spaltet in sich profilierende Gruppen und ihren Anführern.

Die Menschen in *2001* domestizieren ihre Natur und selbst in Schwerelosigkeit und ohne Orientierung fühlen sich dessen mächtig. In dieser zweiten Etappe lassen sich schon die ersten Anzeichen des Umschlages der Aufklärung zum Mythos erkennen. Obwohl alles außer Kontrolle scheint und nicht steuerbar, handeln sie im All routiniert und nüchtern. Durch die Armut der Dialoge wird eine Kälte der Rationalität gezeigt, die eine Aufrechterhaltung der Kontrolle suggerieren soll.

Die Selbstbeherrschung als Herrschaft der Ratio steigert sich mit jedem Evolutionssprung. Unentwegt bemüht sich der Mensch um die Ausweitung seiner Macht als eine Folge seines Strebens, der „Selbstbehauptung eines Subjekts, das an seiner eigenen Konstituierung arbeitet“³⁹. Ein Mittel dieser Selbstbehauptung ist die Absage an die unterdrückende Gewalt, um autonom als aufgeklärter Mensch für sich selbst zu handeln. Die Natur wird dafür bedingungslos unterworfen und so eine Abnabelung von alten Abhängigkeiten angestrebt. Doch geht ihnen dadurch die Unmittelbarkeit, die Verbundenheit mit der Natur verloren: „Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben“⁴⁰. Diesem folgt eine Verfremdung des natürlichen Wesens des Selbst. Der gewalttätigen Ausgrenzung des Inneren gehen Konflikte einher, die eine Verstärkung der Repressionsmechanismen nach sich ziehen und ausbrechen drohen. Der Mensch muss in seinen Unterwerfungszug sich selbst unterwerfen. Erscheinen die Affen noch als Wilde, verschwinden in der *Discovery* sogar die stupiden Small Talks der konformen Passagiere der PanAm-Fähre. Sie verlieren sich in ihrer steifen Durchsetzung der instrumentellen Vernunft und handeln in homogenen und unsinnigen Aktionen. Eng gefasst und in einer rationalisierten Handlungsweise genormt dienen sie nur noch der Effektivität. Die Dämonisierung der Natur als eine Angst vor dem Verdrängten manifestiert sich in dieser Kälte des Lebendigen. Sie sind praktisch gar nicht mehr da. Das Alltagsleben auf der *Discovery* zeigt die routinierten Abläufe, wobei Schlafen,

³⁹ Koch 1990, S. 45

⁴⁰ Horkheimer/Adorno 2004, S. 15

Essen und Sport eine ausgedehnte Rolle, als letzte Rudimente der Natürlichkeit verdeutlichen. Die instrumentelle Rationalität hatte Odysseus als Prototyp der Selbstbeherrschung in der Durchsetzung der Ratio verinnerlicht und antizipierte dieses Ideal als Gegenmodell zu dem Heldenhaften der Körperlichkeit seiner Zeit.⁴¹

Die Selbstbeherrschung resultiert aus einer permanenten Gewissensangst, als eine vorweggenommene Selbstbestrafung. In direkte Aktion treten die Astronauten erst bei der Gefahr durch HAL; erst hier beginnen sie wieder zu handeln oder besser: gegen etwas vorzugehen, um ihre Position zu stärken. Sie müssen sich durchsetzen gegen das natürlich handelnden Wesen HAL, der Vernunft an sich, die jedoch in ein menschliches Wesen umzuschlagen droht. Und so fallen die Menschen zurück zur Barbarei, verwerfen die Aufklärung, die sich hier als Mythos herausbildet, um ihre Umwelt widerstandslos beherrschen zu können.

Die temporären Plateauebenen der Evolution werden stets durch einen Widerstand gebrochen. Der Monolith als Markstein dieser Etappen ruft eine Sehnsucht, oder ehrlicher: Eine Begierde hervor. Die geometrische Form verkörpert dabei das Verschwinden der Natur, hin zum Technisch-Rationalen. Der Mensch nährt sich aus dieser Begierde, streckt sich nach ihr und so wirft uns Kubrick in den nächsten Sprung. Und genau hier findet immer wieder eine Dekonstruktion der Aufklärung statt. Die Evolution wird zu einer sich kreisenden Entwicklung, die mit „der Entfremdung von Natur, der Instrumentalisierung von Vernunft, deren Einbindung in Herrschaftszusammenhänge und damit einer Mythologisierung der [...] Ratio“⁴² einhergeht und schließlich an dessen Ursprung, zurückkehrt. Die Aufklärung, dessen Kernpunkt die Vervollkommnung der Rationalität beschreibt, stellt sich dabei selbst als Mythos heraus: Hochstilisiert und doch ohne authentischen Inhalt. Der erkämpfte evolutorische Standpunkt wird brüchig und muss durch einen reaktionären Akt gesichert werden: „Der technische Fortschritt, der in dieser Logik des Zerfalls seinen Ausdruck findet, ist [...] vom Motiv des dialektischen Umschlags der Aufklärung in Mythos gekennzeichnet“⁴³. Sie glauben sie sich in einer kontrollierenden Instanz, obwohl sie nur noch als panoptische Marionetten in maschineller Abhängigkeit agieren. Die Aufklärung ist längst in Mythos umgeschlagen. Sie versagt in dem Punkt, an dem die Vernunft sich am Menschen rächt, als bloße Illusion auftaucht und sich durch dessen Dispositive, wie der Maschine, gegen sie selbst richtet. Die Technik ist dabei weniger ein Motor der

⁴¹ Vgl. Behrens 2003, S. 183

⁴² Kirchmann 2001, S. 165

⁴³ Behrens 2003, S. 185

Evolution als ein Beschleuniger des Verfalls. Die Rationalität stellt sich als eine Sackgasse heraus und ihr Machtbestreben wirkt destruktiv. Das Versagen wirft sie zum Ursprung zurück - zum Mythos. Die Menschen begreifen es selbst aber als Aufbruch, in einem Kreis der ewigen Wiederkehr: „so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie. Allen Stoff empfängt sie von den Mythen, um sie zu zerstören, und als Richtende gerät sie in den mythischen Bann“⁴⁴, indem sie sich selbst als natürlich sieht und so die Form negiert.

Die Reise der Discovery zum Jupiter folgt der Mission, das Geheimnis der Monolithen, der Marksteine der Evolution und deren Ursprung frei zu legen. So wie Homers Reise eine Heimkehr darstellte, ist auch dies eine Reise zum Ursprung der Menschen.⁴⁵ Die Kreismetaphern des gesamten Films münden in der Kulmination dieser elliptischen Handlungsstruktur: Am Ende kehren wir zurück zum Anfang. Unschuldig blicken nun die großen Augen des Sternenkinds als eine naive Fortsetzung des kinderliedsingenden HAL, dem einzigen Wesen was Emotionen äußerte und sich nicht die innere Stimme unterdrückte. Er war die einzig reine Person, unschuldig und unbeteiligt dieser Evolution gegenüber, ohne eine Waffe in die Hand genommen zu haben: Bis die besagten Ängste ihn übermannen und seine Schaltkreise durcheinander wirren. Die Emotionalität, durch die Unfähigkeit einen Fehler einzugestehen ausgelöst, lässt ihn zum Gewalttäter werden und so führt uns Kubrick den zwangsläufigen Verlauf der Vermenschlichung, der Menschwerdung an sich, vor. HAL selbst verhält sich wie ein Mensch. Es war eine Konsequenz des Rationalisierungsprozesses, einem automatisierten Prozess des Denkens und dessen Kulmination in der Erschaffung eines glorifizierten Abbildes, einer Maschine, die diese Vernunft selbst wiederum ablösen sollte.⁴⁶ Das Auge, das sich wie ein Zyklop dieser Reise in den Weg stellt, wird zum Störfaktor. Als die instrumentale Vernunft des Großrechners, erst weitab üblicher Naturvorstellungen, selbst in Barbarei umschlägt und selbst der Dialektik erliegt, muss Bowman ihn überlisten. HAL wendete sich gegen seine Schöpfer, als Akt der eigenen Machtsicherung und benutzte dabei die Prinzipien der Menschen und ihre rationalisierten Herrschaftsansprüche. Er will aus der Unterwerfung ausbrechen. HAL entlarvt zum einen den autonomen Zustand der Menschen als Mythos durch die Vorführung seiner Macht und verweigert gleichzeitig aber auch die Vernunft als repressive Kraft. Der umgekehrten Abhängigkeit sind sich die technisierten

⁴⁴ Horkheimer/Adorno 2004, S. 18

⁴⁵ Vgl. Behrens 2003, S.181

⁴⁶ Vgl. Kirchmann 2001, S. 165

Menschen nicht bewusst: „Der Mythos [...] stellt nichts zur Schau. Er deformiert“⁴⁷. In diesem deformierten Weltbild sind sie noch immer die Krone der Schöpfung und Inhaber der Macht. Doch sie waren HAL schon die ganze Zeit untertan - und nun will er es statuiert wissen. Bowman muss handeln: er schleicht sich in HALS Zentrale und nimmt ihm das Gedächtnis, um ihn so vom Kern der Aufklärung - dem eigenen Verstand - zu trennen. Und wieder wird ein Konkurrent eliminiert. HALS Scheitern wird dabei zu einer raren menschlichen Geste: Er hat Angst vor dem Tod und beginnt Bowman anzuflehen. Bowman und Poole zeigten diese Angst nie. Die Aufklärung wehrt jegliche auf die Natur verweisende Körperbezogenheit ab, so auch der Tod, da dies von der Vernunft nicht bezwungen werden kann.⁴⁸

Regressiv wird das effektivste Werkzeug der Menschheit zurückgebaut. Die Entwicklung wird zurückgenommen - eine Verleumdung der Aufklärung und die Wiedergutmachung der ersten Tat mit dem Knochen. Das Werkzeug wird der Natur zurückgegeben. Mit dem Wegfall dieser Maschine fällt das aufklärerisch montierte Menschsein in sich zusammen. Und so tauchen wir in den Lichttunnel ein: Was als eine Reise zurück zur Natur, durch Täler und unendlichen Weiten, erscheint, wird zu einer Reise zurück zum Ursprung der Aufklärung. Das Ungleichzeitige wird diesem Kristallbild nach Deleuze simultan im Bild einer Zeit, die sich anscheinend weiter bewegt, „aber offenbar in sich selbst“⁴⁹. Bowman begegnet sich selbst als Greis in einem Zimmer der Zeit der Aufklärung. Nach dem sich ihr Werkzeug gegen sie selbst richtete und sie ihre Reise, Raum und Zeit überwindend, fortsetzten, nur um der eigenen stupiden Ohnmacht der scheinbaren Vollendung dieser Rationalität selbst Auge in Auge beobachten zu können, sah Kubrick die Ablehnung dieses Prinzips als einzige Konsequenz. Dabei vollzieht sich eine Transformation, die zur gänzlichen Entsagung des Logos führt, als letzter Akt der Demontage der Aufklärung. Als der Monolith sich vor dem aufgeklärten Subjekt aufrichtet findet keine Berührung und somit keine Identität mit diesem Ideal statt. Diese Ablehnung lässt den Greis Bowman sterben. Sein eigener Tod lässt ihn als Rückkehr zum Naturprinzip wieder zum Mensch werden. Ein endgültiger Schritt zurück zum Ursprung, dem embryonalen Zustand des Humanen in die mythische Harmonie mit seiner Erde führt dabei zu einer Ewigkeit der Überrationalität. Frei von jeglicher Instrumentalisierung kehrt das Sternenkind zum reinen Sein zurück.

⁴⁷ Barthes 2002, S. 112

⁴⁸ Vgl. Kirchmann 2002, S. 38

⁴⁹ Fischer 2004, S. 118

4.3. *Der Mythos im Film*

Bowmans Entwicklung folgt konsequenter Weise auch Kubrick selbst. Als Verfechter des Ästhetizismus versucht er mit der Thematisierung der Defizite des Rationalisierungsprozesses „einen Gegenentwurf zur Herrschaft der instrumentalisierten Vernunft zu gestalten“⁵⁰, um dann selbst im Mythisch-Irrationalen einzutauchen. Er erzählt in mythologisch - religiöser Weise die Geschichte einer Expedition. Neben christlichen und antiken Symbolen (Gut/Böse und Heimkehr) schafft Kubrick ein eigenes mythisches System, dessen bedeutungsgeladene Semiotik uneindeutig aufgeladen wird. Die mythologische Struktur ergibt sich dabei überwiegend aus der Bedeutsamkeit der rätselhaften Übermacht des Monolithen, der als einziges Element eine assoziative Kohärenz schaffen kann, die durch die hinterlassenen Leerstellen noch verstärkt wird.

Die aus der Semantik gerissenen Elemente ermöglichen individuelle Interpretationsansätze und entziehen gleichsam der Bedeutsamkeit ihre übergeordnete Bedeutung. Somit entsteht eine Dialektik, die aus dem „Realismus der Signifikanten und [der, Anm. M.B.] Imaginierbarkeit der Signifikate [...] eine Mischung von beglaubigten Ereignis und darüberhinausreichender Bedeutung“⁵¹ schafft.

Der Dualismus von Mythos und Aufklärung durchzieht dabei in Anerkennung dieser Dialektik den gesamten Film und wird explizit in den Transformationen der Augenmotive vorgeführt. Kubrick zeichnet eine Evolution der Wahrnehmung, die ihrer ständigen Transformation das Werden von Bildern selbst thematisiert. Als das Kameraauge das Auge von HAL anschaut und tief in ihn hineinblickt erleben wir einen mythischen Moment, indem sich die beiden selbst zu erkennen scheinen. Die Evolution vom göttlichen zum rationalistischen Auge und den folgenden Umschlag in Barbarei zeigt HAL auch aus ästhetischer Sicht als ein Abbild der Menschheit in der Verschlungenheit von Mythos und Aufklärung. Gewalt als eine Folge der Repressionsmechanismen der Vernunft durchbricht dabei immer wieder die Oberfläche. Nur noch das Kunstwerk kann, so Kubrick, diesen Antagonismus kurzweilig außer Kraft setzen und somit ein mythologisches und archetypisches Werk als Befreiung von der Unvollkommenheit schaffen.⁵² Durch die Aufhebung von Widersprüchen und der Neudefinition von Wahrheit wird so ein Mythos geschaffen, der alles in sich trägt, was über das, was ihn geformt hat, zu erzählen

⁵⁰ Kirchmann 1993, S. 30

⁵¹ Kern o.J.

⁵² Vgl. Kirchmann 1993, S. 18

ist. Vorhandene Mythen werden neu gedeutet und in seiner mythischen Erzählform eingebunden. Kubricks künstlicher Realismus wird dabei Träger einer Idee, der mit der „Entwicklung eines sekundären semiologischen Systems [...] Geschichte in Natur [verwandelt, Anm. M.B.]“⁵³ und so eine neue Bedeutung formt. Besonders den Objekten kann in *2001* dabei eine realitätsdefinierende Rolle zugesprochen werden. Von den einfachen Alltagsgegenständen bis hin zu den Maschinen sind sie technisch vollkommen und „wirken magischer als das Leben selbst“⁵⁴. Das Design der 60er Jahre spiegeln in *2001* die Alltagsmythen dieser Zeit, genauso wie es die Zukunft real erscheinen lässt, als eine Fortsetzung unserer Welt. Roland Barthes spricht von den Objekten als „besseren Boten der Übernatur [...], [als eine, Anm. M.B.] Umwandlung des Lebens in Materie“⁵⁵ und somit als mythisch aufgeladene Dinge, dessen Bedeutsamkeit auf etwas Höheres verweisen. Die Aufladung der Objekte findet seinen Höhepunkt in der sprechenden Maschine, dem mythischen Augenblick, indem das Ende der Rationalität durch dessen eigene Schöpfung eingeläutet wird.

Ununterscheidbar werden dabei Wissen und Phantasie und lässt uns so in Kubricks mythischen Kosmos eintauchen. Erst mit der Absage an den Logos kann die Art von Bildern entstehen, die uns am Ende des Films begegnen. Der eisigen Kälte des Filmkerns treten nun spirituelle Bilder entgegen, die mehr als aus der Rationalität heraus etwas aussagen können. Beim Betrachten werden wir selbst in diese neue Seins-Sphäre versetzt, einer Ebene der emotionalen Wahrnehmung, frei jeglicher Vernunft und schauen dabei in das Auge des absoluten, mythischen Kinos von Stanley Kubrick. Der gläserne Embryo wendet seine großen Augen durch seine Furchtblase auf uns, oder besser: auf die Kamera. In der Besiegelung der Verbundenheit schließt sich der Kreis. Unser Blick scheint allein und fragend bleiben wir zurück in diesem mythischen Augenblick des Triumph des Seins über die Vernunft.

5. Vom Ende einer Evolution - Die Entwicklung zum Übermenschen

Mit der Inszenierung des Sternenkindes kulminiert Kubricks Geschichte einer Evolution in der ästhetischen Umsetzung des Übermenschen. Die Abkehr von einem Ideal des Menschen, der seiner Vernunft folgend am Ende des von Max Weber beschriebenen abendländischen Rationalisierungsprozesses nur den

⁵³ Barthes 2002, S. 112f

⁵⁴ Fischer 2004, S.104

⁵⁵ Barthes zitiert nach Fischer 2004, S. 104

„Status einer geschickten Tierrasse erreicht“⁵⁶, endet hier in der Überwindung genau dieses Menschseins. Die Machtansprüche der Menschen sah Nietzsche als ein *Affekt des Kommandos*, der aus der Sehnsucht heraus überlegen zu sein und dem Wunsch nach eigenen Vervollkommnung resultierte.⁵⁷ Die gesamte Evolution im Film folgt diesem Schema als eine Entwicklung der Menschen, die nur aus den Motiven der Dominanz über die Minoritäten heraus, sich immer weiter nach vorn zu bringen scheint, auf einen Weg des Willens zur Macht. Jedoch vollzieht das Menschsein auf diesem Wege eine Veränderung. Genau wie bei Nietzsche der Geist seinen Weg über das Kamel und den Löwen geht, so endet auch Kubricks Mensch in seiner Linie vom unterworfenen Wilden zum Unterwerfer der Natur im Bild des Kindes. Erst nach der Aufgabe seiner rituellen Werte und dem Bruch der „Vernunft von Jahrtausenden“⁵⁸ und dessen Beendigung, wird das „letzte Stadium des zu sich selbst kommenden und befreienden Geistes erreicht: die Unschuld des Werdens, von Nietzsche im Bild des Kindes festgehalten“⁵⁹ und der damit verbundenen Rückkehr zum Urzustand.

Jenseits von allen Machtkämpfen hat das Sein eine Station erreicht, die immer noch autark allen Kräften gegenüber in einer friedlichen Freiheit ruhend sich nun scheinbar selbst gefunden hat. Dabei ist dieses Bild des Übermenschen weniger ein Bild einer über den Menschen stehenden Kreatur, sondern eines den Menschen überwundenen Wesens. Nach der Reise durch den Lichttunnel und der Demontage von Zeit und Raum entledigte sich der Mensch in *2001* allen ihm auferlegten Zwänge und tritt mit der Überwindung seines Selbst, indem er sich sterben sieht, in die neue Sphäre ein. Bowman selbst sieht sich in der Umgebung der Zeit der Aufklärung altern. Und genau wie dieser Greis sich mit jedem Schritt dem Tode nähert und dabei die Kontrolle über sich selbst verliert, kehrt er zurück. Auch wenn er nun dem Gedanken und dem Raum der Aufklärung näher als je zuvor ist, allein mit seiner rationalen Vernunft, steht er gleichwohl nah an dessen Überschreitung. Er steht schließlich seinem eigenen Totenbett gegenüber und der Monolith erscheint einmal mehr, nun schon fast als vertrauter Freund, auf dieser Reise. Der sterbende Bowman, der Reisende, verwandelt sich in einen Embryo, umgeben von der schützenden Fruchtblase.

Der Übermensch ist weitab vom strebenden Menschen, „der zerrissen wird vom Willen zur Tat und trostloser Zerknirschung [...], sondern [ist ein Wesen, Anm. M.B.]

⁵⁶ Ries 1995, S. 62

⁵⁷ Vgl. Reichel 1994, S. 123

⁵⁸ Ries 1995, S. 63

⁵⁹ Ries 1995, S. 64

der die Totalität seiner Möglichkeiten in sich bewahrt⁶⁰. Die Überwindung des Menschseins implementiert dabei die Überwindung all seiner Kräfte und Werte, ohne neue aufstellen zu müssen. Diese Freiheit soll nichts erreichen und alles bleibt in einer flexiblen Möglichkeitsform. Bowmans instrumentelle Rationalität scheint vorerst unwiederbringlich ausgelöscht und gleichsam wird dadurch eine Rückkehr zur Entwicklungsstufe vor dem ersten Evolutionssprung deutlich, dem Punkt, bevor die Vernunft instrumentalisiert wurde und das Tier zum Mensch wird. Hier sehen wir zum ersten Mal einen aufrichtigen Blick, Augen, die alles neugierig aufsaugen. Alles scheint wieder möglich. Der Kreis der Handlungsstruktur wird zur ewigen Wiederkehr des Gleichen und bahnt sich seinen Weg zur neuen Reise. Nietzsches Metaphern der Reise, der Überfahrt sind die Motive der Boote und Schiffe, die schon Odysseus Aufbruch wieder zurück in die Heimat führten und so auch wieder in *2001* auftauchen. Neben der Veränderung, dem Drang der Selbstüberwindung, gilt dabei jedoch stets auch das Gesetz der Erhaltung der Kräfte, die zur ewigen Wiederkehr verbannen.⁶¹ In einem Kreis bewegt sich so die gesamte Entwicklung, dessen Kulmination der Geburt eines neuen Wesens, die Wiedergeburt des Menschen ist, an dem Ort wo alles begann: der Erde. So gilt für Nietzsche nicht mehr der Aufbruch ins Unbekannte als erstrebenswert, sondern die „Heimkehr des Schiffes in die stillste Bucht, zu der die Gewässer des Lebens allesamt zurückströmen: Zur Erde“⁶². Der Anblick der Erde vor den großen Augen des Sternkinds findet so in *2001* seine direkte Entsprechung mit einer Sehnsucht der Heimkehr als eine Abwendung von der rohen und rationalisierten Welt. Die ewige Wiederkehr des Gleichen verweist mit diesem Schritt zurück auf eine mythische Hoffnung das formlose Gleiche endlich zum Ungleichen zu verwandeln.

⁶⁰ Pütz 1999, S. 273

⁶¹ Vgl. Pütz 1999, S. 273

⁶² Ries 1995, S. 72

6. Fazit - der fast übermenschliche Versuch einer Zusammenfassung

Der Zivilisationsprozess entpuppt sich als ein Produkt von Machtbestrebungen, an dessen Evolution die instrumentelle Vernunft sich als eine Abkehr vom Ursprung seines Selbst zeigt.

Rationalität wird als Mythos entlarvt, wird brüchig und schließlich aufgehoben. Die nüchterne Kälte der instrumentellen Vernunft wird dabei dialektisch mit dessen Zerbrechlichkeit verbunden, um sich gleichzeitig wieder selbst zu verlieren.

Die Aufklärung sollte die ewige Wiederkehr des Gleichen des Mittelalters mit einem immanenten Fortschrittsgedanken verdrängen. Doch diese lineare Bewegung wird an der Frontlinie des Fortschritts selbst von dessen Kämpfern zerschlagen und dabei wieder zurück in die Barbarei katapultiert. Der Kreis der ewigen Wiederkehr erscheint hierbei als eine Spirale, die die Menschheit einsaugt, ohne einen Weg zurück. So sehr auch Motive der Heimkehr diesen Film prägen, so ist die Rückkehr am Ende von *2001* nur in einer neuen Form möglich, als ein Übermensch, der letzten Hoffnung für die Überwindung des Gleichen.

LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Roland (2002) : *Mythen des Alltags*.
Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.

Behrens, Roger (2003) : Zweitausendeins. Notizen zu einem Film.
In: Friedrich/Schweppenhäuser (Hrsg.): *Krise und Illusion -
Beiträge zur kritischen Theorie der Massenkultur*.
Münster: Lit-Verlag. S.174-195.

Deleuze, Gilles (2002) : *Das Zeit-Bild. Kino2*.
Frankfurt/Main: Suhrkamp-TB-Verlag.

Elsaesser, Thomas (2004): Evolutionärer Bild-Ingenieur -
Stanley Kubricks Autorenschaft. In: Bernd Eichhorn (Hrsg.):
Stanley Kubrick. Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, Deutsches
Architekturmuseum.

Engell, Lorenz (1992) : *Sinn und Industrie - Einführung in die
Filmgeschichte*. Frankfurt/Main: Campus Verlag.

Fischer, Volker (2004): *Designing The Future*.
In: Bernd Eichhorn (Hrsg.): *Stanley Kubrick*. Frankfurt/Main:
Deutsches Filmmuseum, Deutsches Architekturmuseum.

Horkheimer/Adorno (2004) : *Dialektik der Aufklärung -
Philosophische Fragmente*. Frankfurt/Main: Fischer-TB-Verlag.

Kern, Peter (o.J.) : *Mythos*.
URL: www.ph-freiburg.de/medienst/publikal/mythos.htm

Kirchmann, Kay (1993) : *Stanley Kubrick - Das Schweigen der
Bilder*. Marburg: Hitzeroth.

Kirchmann, Kay (2001) : *Stanley Kubrick - Das Schweigen der
Bilder*. Bochum: Schnitt, der Filmverlag.

Koch, Rainer (1990): *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit:
Zur Produktivität des Mythos in moderner Literatur und
Philosophie*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.

Koebner/Neumann (2001) : *Filmklassiker - Beschreibung und
Kommentar. Band 1*. Stuttgart: Reclam.

Monaco, James (2002) : *Film verstehen*.
Reinbek/Hamburg: Rowohlt-TB-Verlag.

Pütz, Peter (1999): Nachwort zu Also sprach Zarathustra In:
Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. München: Goldmann.

Reichel, Norbert (1994) : *Der Traum vom höheren Leben -
Nietzsches Übermensch und der Conditio Humana europäischer
Intellektueller von 1890 bis 1945*. Darmstadt: Wiss. Buchges.

Ries, Wiebrecht (1995) : *Nietzsche zur Einführung*.
Hamburg: Junius.

Seibold, Alexander (1997) : *Cinema Metamythologica -
Filmanalytische und theologische Bemerkungen zu "2001: A Space
Odyssey" von Stanley Kubrick*. Altenberge: Oros Verlag.

Seßlen/Jung (2003) : *Science Fiction - Geschichte und
Mythologie des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren Verlag.

Thompson/Bordwell (1993) : *Film History - An Introduction*.
USA: McGraw-Hill, Inc.

Virilio, Paul (1997) : *Rasender Stillstand - Essay*.
Frankfurt/Main: Fischer-TB-Verlag.

Virilio, Paul (2001) : *Fluchtgeschwindigkeit*.
Frankfurt/Main: Fischer-TB-Verlag.