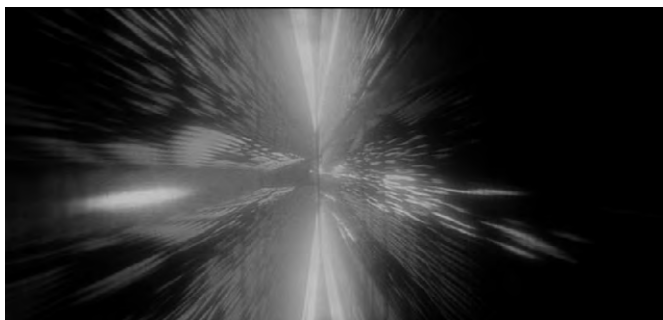


«Das Raumschiff Erde», schrieb Buckminster Fuller 1968, «ist so außergewöhnlich gut geplant und entworfen, daß sich seit zwei Millionen Jahren unseres Wissens Menschen an Bord befinden, Menschen, die nicht einmal wußten, dass sie an Bord eines Schiffes sind. Und unser Raumschiff ist so phantastisch konstruiert, daß das Leben an Bord durch Regeneration erhalten bleibt, trotz der Entropie [...]»¹ Buckminster Fullers Metapher war pädagogischer Natur: Indem er die Erde zum Raumschiff und dieses zum Träger biologischen und kulturellen Erbes erklärte, bestimmte er das Vehikel zum Objekt der Pflege: «entweder Sie halten die Maschine in Ordnung, oder es gibt Ärger und die Maschine funktioniert nicht richtig.»² Denn Erfahrung und Fortschritt könnten im historischen Prozess zwar errungen, aber auch wieder verloren werden – und gerade auf hoher See gilt es bekanntlich, Letzteres zu vermeiden.

Es überrascht nicht, dass umgekehrt und insbesondere im filmischen und literarischen Genre des Science Fiction auch das in den Weiten des Alls auf sich allein gestellte Raumschiff immer wieder zum Sinnbild der Erde und seiner Bewohner geworden ist. Seine Besatzung trägt als Botschafter und Stellvertreter der menschlichen Zivilisation das Mandat der gesamten Spezies. Das Raumschiff dient in diesem Sinne immer wieder auch als Bild der räumlichen Verengung und der quantitativen Reduktion.

In einer berühmten Szene aus *2001: A Space Odyssey* (GB, USA 1968) hat Stanley Kubrick den Weg des Raumschiffs durch Raum- und Zeitkoordinaten der Gestalt eines Nadelöhrs, der paradigmatischen Objektivierung räumlicher Verengung, angeglichen (Abb. 1): Je mehr die klaustrophobische Raumkapsel beschleunigt, in der der Astronaut David Bowman (Keir Dullea) in der sogenannten *Star-Gate*-Szene dem Jupiter zusteuert, umso mehr scheint sich dessen Route zentralperspektivisch zu fokussieren. Umso mehr verschmelzen aber auch die zu beiden Seiten ihres Blickfeldes vorbeigleitenden Himmelskörper zu Lichtwänden, welche die Flugschneise



1 Stanley Kubrick,
Filmstill aus *2001: A
Space Odyssey* (GB,
USA 1968), 1968

mehr und mehr auf einen schmalen Spalt reduzieren. Auch wenn dieser Eindruck schon im Film als die bloße Illusion einer räumlichen Verengung gekennzeichnet ist, hat sich Kubricks galaktischer Engpass tief in das kollektive Bildgedächtnis gegraben.

Gemeinhin ist jedoch insbesondere das *Innere* des Raumschiffs vom Motiv der Verengung geprägt. Erzählerische Zuspitzungen dieses Umstandes haben es im Rahmen fiktionaler Dystopien deshalb immer wieder in die Nähe der Arche Noah gerückt. Wiederholt wurde das Motiv der Verdichtung dabei auch mit dem der Vernichtung gepaart: Wie in der biblischen Erzählung von der Sintflut finden auch in den Raumschiffen des Science Fiction wiederholt nur wenige Auserwählte Zuflucht vor einer vorübergehend oder dauerhaft unbewohnbar gewordenen Erde. Dabei unterliegt die materielle und immaterielle Fracht des Raumschiffs – Menschen, Lebensmittel, Werkzeuge, Wissen und kulturelle Überlieferung – zunächst einer dramatischen Auslese. Das Boot ist schon voll, wenn kaum das Nötigste an Bord genommen wurde.

Mit Blick auf eine rettende Zukunft überbrücken Raumschiffe wie ihr biblisches Mutterschiff nicht allein Raum, sondern auch – und oft im Wesentlichen – Zeit. Sie sind buchstäbliche Vehikel der Überlieferung, gehört es doch gleichsam zur Natur apokalyptischer Narrative, dass etwas überleben und von vorn beginnen kann. So beschränken die Raum- und Zeitkapseln, deren Reise häufig von der Suche nach neuem Lebensraum motiviert ist und somit Siedlungs- und Kolonialisierungsprojekte vorbereitet, ihre Ladung gewissermaßen auf keimfähigem Saatgut, das sich im Sinne Buckminster Fullers selbst zu reproduzieren weiß. Gemäß der Prämisse, dass sich aus dem Teil das Ganze (besser) wieder rekonstruieren oder nachzüchten lasse, nehmen sie neben der biologischen Saat nicht zuletzt immer wieder auch ausgewählte Kunstwerke als kulturelles Erbgut mit an Bord. Dabei wähnt man gerade in anerkannten Meisterwerken kulturelle Identität sowie auch die Potenz zu neuer Stilentwicklung und Wissensentfaltung eingelagert. Selbst der den ästhetischen Dingen vermeintlich eingeschriebene *ethische* Anspruch lasse sich, so die Hoffnung, unter geeigneten Bedingungen wieder freisetzen.

In der Logik entsprechender Narrative kann über die Mitnahme von Kunstwerken nicht nur dem generellen Verschwinden kultureller Werte vorgebeugt werden, sondern künftige Kultur verbessert, wenn nicht regelrecht veredelt werden. Indem nur die kostbarste, gleichsam von «Unkraut» befreite Frucht einer kulturellen Blüte an Bord gerät, wird Kultur einem kathartischen Prozess unterworfen und Kulturhöhe nicht nur gewahrt, sondern gesteigert. Julia Teresa Friehs, Corinna Oesch und Marie-Noelle Yazdanpanah haben im Rahmen ihrer Untersuchung «musealer Szenarien» im Science-Fiction-Film in diesem Sinne festgestellt: «Das Alte und die Reste fungieren als Garanten für das Weitergeben einer geglätteten Vergangenheit»³. Gerade einer (vermeintlichen) *Stunde Null* wohnt somit dem Neuanfang die Option der Korrektur inne.

Das bedeutet jedoch auch, dass Raumschiffe, anders als Museen, Archive oder Bibliotheken, keine Latenzen erst noch zu hebender kultureller Werte mit sich tragen. Da ihr knapper Raum umfängliche Depots unmöglich macht, hat die Auswahl der Objekte im Gegenteil vorgängig zu sein: Bevor ein Kulturerbe an Bord genommen wird, hat es bereits bewiesen, dass es die Werte einer Erinnerungsgemeinschaft zu verdichten und zu verstetigen vermag, dass es die Anlage, ihrer Inspiration, ihres Wissens und ihrer Kunstfertigkeit in sich trägt und dass in ihm mithin

eine erwiesenen konsensfähige *summa culturae* fürs Handgepäck zugeschnitten ist. Diese Entscheidung für die höchste Ehrung des einen und für die finale Aufgabe aller anderen Artefakte ist irreversibel und deshalb die denkmalpflegerische, aber auch die ikonoklastische Tat schlechthin. Die Planspiele der im Science Fiction imaginierten Überlieferungsernstfälle betreiben die größtmögliche Radikalisierung der Hierarchisierung und Kanonisierung von Kunst. Wenige, aber sprechende Beispiele sollen dies illustrieren.

Mit Leonardo zu neuen Ufern – 2012, Star Trek, Bill Gates

In der Paarung tricktechnischer Innovation mit erzählerischer Konventionalität inszenierte Roland Emmerich mit *2012* (USA 2009) einen opulenten Weltuntergang in der Tradition klassischer Katastrophenfilme: Die von einer Sonneneruption verschuldete Überhitzung des Erdkerns lässt die Erdkruste instabil werden, der Globus wird von Vulkanausbrüchen, Erdbeben und Tsunamis in nie gekanntem Ausmaß heimgesucht und vorübergehend unbewohnbar. Einzig die gesellschaftlichen Eliten flüchten sich in vier gigantische amphibische Raumschiffe – die sogenannten *Archen I–IV*. Diese Auslese wird zwar als brutal und sozial ungerecht dargestellt, die Rettung aber schließlich doch als Akt multilateraler Zusammenarbeit und als Ausdruck erdumspannender Menschlichkeit gefeiert. Gleichwohl wird insbesondere mit Blick auf das Happy End die neokolonialistische Haltung offenkundig, die Emmerichs Film zugrunde liegt. Am Ende des Films wurden alle Kontinentalplatten vom Ozean verschluckt – mit alleiniger Ausnahme der afrikanischen. In nahezu unveränderter Ausdehnung bietet sich der Kontinent in einer finalen Einstellung den Blicken der in den *Archen* Überlebenden dar. Afrika wird der rettende Boden und das neue Siedlungsland der Überlebenden sein, das aus der Vogelperspektive keinerlei Spuren menschlicher Zivilisation zu erkennen gibt. Diese Disponibilität hat der Film zuvor über seine gesamte Länge durch signifikante Auslassungen sorgfältig vorbereitet, indem er die afrikanischen Staaten und ihre Bevölkerungen regelrecht ausgeblendet hat – weder war Afrika als Teil der internationalen Völkergemeinschaft gezeigt, noch war es in die Bilder der weltweiten Zerstörungen eingeschlossen worden. Dank dieses Kunstgriffes kann das filmische Finale den Kontinent in Korrespondenz mit den zeitgenössischen, realen wirtschaftspolitischen Bestrebungen der USA, Chinas und anderer Großmächte des noch jungen Jahrtausends zur neuerlichen «Kolonialisierung» freigeben.

Was den Film im hier gewählten Zusammenhang erwähnenswert macht, ist seine beiläufige, aber doch konsequente Engführung der von negativen Helden zum unausweichlichen Programm erklärten sozialen und sogar genetischen Auslese einerseits und der Frage nach der Auswahl und Rettung kultureller Erbgüter andererseits. Schon zu Beginn des Films fällt nicht zufällig der Direktor des Musée du Louvre einem Mordanschlag zum Opfer: Frühzeitig in Kenntnis der drohenden Katastrophe gesetzt, hatte er Leonardo da Vincis *Mona Lisa* retten und sich in einer erklärenden Pressekonferenz an die Öffentlichkeit richten wollen. Und auch Laura Wilson (Thandie Newton), die Tochter des amerikanischen Präsidenten – der in heldenhaftem Altruismus die eigene Rettung ausschlägt und als *Man of Colour* offenbar zur Kompensation der strategischen Aussparung des «schwarzen Kontinents» beitragen soll – ist als Kunsthistorikerin aufgerufen, die Auswahl der in eine neue Welt zu rettenden Kunstwerke zu kommunizieren. Ein Gespräch mit dem Geologen Adrian Helmsley (Chiwetel Ejiofor) über die Wege, Protagonisten und Expertisen der

allgemeinen Überlieferung stellt nicht nur fest, dass zuvorderst die Werke Picassos und Leonardo da Vincis ins Raumschiff gehören. Es nimmt auch das Moment des Zufalls in den Blick: Ein zuvor als erfolgs- und bedeutungslos ausgewiesener Roman aus der Feder des ebenfalls an Bord befindlichen Schriftstellers Jackson Curtis (John Cusack) wird gemäß der Einschätzung Helmsleys fortan dank seines bloßen Ganges durchs Nadelöhr der Überlieferung – also dank der bloßen Präsenz eines einzelnen an Bord befindlichen gedruckten Exemplars – zum Kulturerbe der Menschheit gehören. Die schicksalhafte Rolle des willkürlichen Zufalls bei derlei unweigerlichen Wertsteigerungen wird wenige Einstellungen später durch die Inszenierung des Einsturzes und Totalverlusts von Michelangelos Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle noch einmal unterstrichen.

Wenn es also um die Vergabe des limitierten Platzes im Raumschiff geht, dann sieht die Science Fiction der westlichen Welt insbesondere Leonardo prädestiniert, diesen Platz zu füllen – und dies wohl nicht zuletzt deshalb, weil sein Werk nicht nur einen vermeintlichen Gipfel der Kunst und den höchsten Ausdruck humanistischen Denkens markiert, sondern auch, weil es für eine frühe Blüte der Hydraulik und der Flugtechnik steht. Es nimmt deshalb kein Wunder, dass Leonardo als Personifikation und Patron auch der *technischen* Innovationslust etwa auch in der Serie *Star Trek Voyager* (Staffel 4, Folge 11, 1999) einen Gastauftritt als Hologramm (John Rhys-Davies) absolviert.

Im realen Leben folgte selbst noch Bill Gates derselben repräsentationspolitischen Logik, als er 1994 öffentlichkeitswirksam Leonardos *Codex Leicester* ersteigerte, eine gebundene Sammlung wissenschaftlicher Notizen und Zeichnungen, die vor allem geologische und kosmologische Untersuchungen beinhaltet.⁴ Über den Kaufakt wies sich Gates nicht nur als geistiger Erbe seines Wahlverwandten aus, sondern vereinnahmte auch dessen in der Handschrift manifestierten Entdecker- und Pioniergeist – Leonardo als Wegweiser in die neue Welt der Digitalisierung. Der Aufbruch zu neuen informationstechnologischen Ufern geschah somit auch hier mit einer Ikone des geistigen Neuaufbruchs im Gepäck.

Bilden, Nachbilden, Beschneiden: Solaris, die Venus von Milo

Etwas komplizierter liegt die Sache bei Andreij Tarkowskis *Solaris* (UdSSR 1972), der Verfilmung von Stanisław Lems gleichnamigen Roman aus dem Jahre 1961.⁵ Der Roman dreht sich um die Erforschung des Planeten Solaris, der ganz von einem roten, möglicherweise intelligiblen Ozean bedeckt ist. Dieser formt nicht nur in gigantischen Dimensionen nach, was er materiell zu fassen bekommt, sondern weiß auch die Gedanken und Erinnerungen der auf ihn angesetzten Forscher zu materialisieren und konfrontiert damit letztere auf bestürzende Weise mit sich selbst. In erster Linie leiden die Forscher unter ihren «Besuchern» – im Falle des Romanhelden Kris Kelvin ist das das lebende, emotions- und lernfähige Duplikat seiner Frau Harey, für deren irdischen Selbstmord Kelvin sich verantwortlich fühlt.

Insofern also der von einem umfänglichen Nachbildungstrieb getriebene Planet die Wissenschaftler mit ebenso undurchsichtigen wie überlegenen Methoden erforscht,⁶ gerät deren eigene Exploration des Planeten mehr und mehr zur Beschäftigung mit ihren eigenen psychischen und biografischen Altlasten.

Tarkowskis Verfilmung reichert die Romanvorlage um ein unscheinbares, aber signifikantes Detail an, indem auch er eine Reihe kanonisierter Kunstwerke an Bord seiner Raumstation nimmt.⁷ Nach Steven Dillon ist es kein Zufall, dass etwa die Sta-



2 Andrej Tarkowski, Filmstill aus *Solaris* (UdSSR 1972), 1972

tuette der Venus von Milo eben dann im Hintergrund zu sehen ist, als der ebenfalls an Bord befindliche Wissenschaftler Snaut Harey als geistige Ausgeburt seines Kollegen und somit als eine bloße mechanische Reproduktion brandmarkt (Abb. 2).⁸

Tatsächlich scheint Tarkowski dem in der Einstellung eröffneten Paragone zwischen menschlicher und planetarer Bildhauerei⁹ ein weiterführendes kunst-

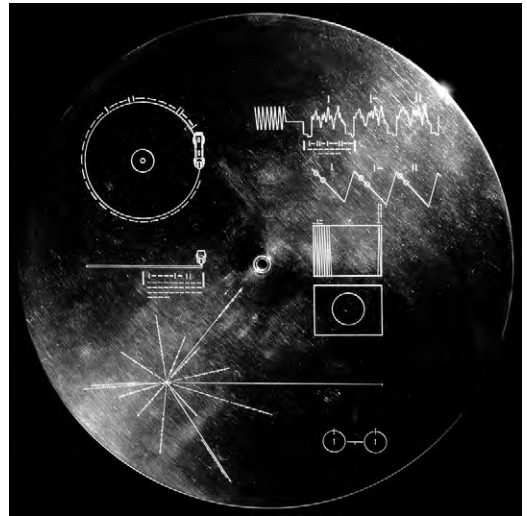
theoretisches Bekenntnis eingeschrieben zu haben: Die Unterscheidung zwischen Erfindung eigener und dem Abkupfern fremder Schemata markiert für ihn die Grenze zwischen wahrhaftigem Künstlergenie und bloßem Kunsthandwerker.¹⁰ Gerade auch die Fokussierung dieser Dichotomie dürfte Tarkowski für Lems Roman interessiert haben. Die Figur der Venus liefert dem von Naturgesetzen, Instinkt oder Intelligenz gesteuerten mimetischen Anstrengungen des Planeten in diesem Sinne lediglich die im Plot weitgehend fehlende Vergleichsgröße.

Doch die Bildfindung erschöpft sich nicht in der offenkundigen Konfrontation des menschlichen Bildens und des vermeintlich sinnentleerten Nachbildens des roten Ozeans. Die Venus von Milo scheint auch darüber hinaus planvoll gewählt: Erstens zeigt sie sich kompatibel gegenüber den ästhetischen Präferenzen Tarkowskis, für den sich ein Meisterwerk am Grad der in ihm verwirklichten Harmonie bemisst und für den sich dieses Harmonieprinzip «im höchsten Sinne [...] [im] humanen Geist der Renaissancekunst»¹¹ manifestiert habe. Zweitens schaffe die Venus als anerkanntes *Meisterwerk* der Kunst «eine Verbindungslinie zwischen den Menschen»¹² verschiedener Epochen. Drittens schließlich kann sie als eine aus dem Stein geschlagene Skulptur einerseits und als ein vom Zahn der Zeit zusammengestutzter Torso andererseits auch als Sinnbild der Filmkunst selbst gelesen werden: Für Tarkowski fußt letztere bekanntlich auf der Grundidee einer «in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltenen Zeit».¹³ Der Filmkünstler modelliere die Zeit als sein eigentliches Material «ähnlich einem Bildhauer», indem er sie buchstäblich beschneide. In der Auswahl und Montage einer auf dem Filmstreifen *versiegelten* und wieder abrufbaren Zeit «entfernt [...] der Filmkünstler aus dem riesengroßen, ungegliederten Komplex der Lebensfakten alles Unnötige [...]»¹⁴

In Tarkowskis Bild der Statue vollzieht sich mithin die Visualisierung des kritischen Blicks Snauts auf die durch und durch selbstbezüglichen Beweggründe der menschlichen Raumfahrt, in der einmal mehr auch die Vorstellung von der Saat eines kulturellen Erbes eine zentrale Rolle spielt. Im Lems Roman doziert Snaut:

Wir sind humanitär und edel, wir wollen die anderen Rassen nicht unterwerfen, wir wollen ihnen nur unsere Werte übermitteln und, als Gegengabe, ihrer aller Erbe annehmen. Wir halten uns für die Ritter vom heiligen Kontakt. Das ist die zweite Lüge. Menschen suchen wir, niemanden sonst. Wir brauchen keine anderen Welten. Wir brauchen Spiegel. [...] Wir wollen das eigene idealisierte Bild finden; diese Globen, diese Zivilisationen haben vollkommener zu sein als die unsere, in anderen wiederum hoffen wir das Abbild unserer primitiven Vergangenheit zu finden. [...] und schließlich haben wir von der Erde nicht nur das pure Destillat aus lauter Tugenden mitgebracht, das heroische Standbild des Menschen!¹⁵

3 Golden Record Cover mit interstellarer Gebrauchsanleitung, Datenplatte mit Bild- und Toninformationen, 1977

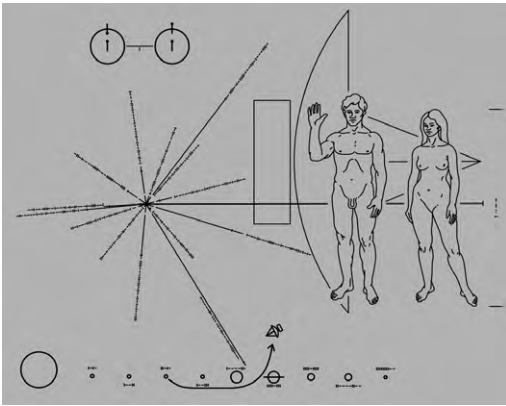


Tarkowskis Venus ist die kongeniale Visualisierung dieses komplexen Erbe-Modells: Sie ist das in Lems oben zitiertem Passus benannte «idealisierte Bild», das «heroische Standbild des Menschen» und das «Abbild seiner primitiven Vergangenheit», sie ist zugleich das «Destillat aus lauter Tugenden» und somit historisches Relikt, lebendiges Erbe und Saat in Einem. Als solche wird das der Venus von Milo *pars pro toto* eingeschriebene Menschenbild von den ephemeren, aber gigantischen plastischen Hervorbringen des fremden und durchpulsten Ozeans gleichsam gespiegelt und dekonstruiert. Dass der Planet Solaris den Erdbewohnern durch deren Nachbildungen nicht mehr als den benötigten Spiegel bietet, macht ihn so unheimlich wie unerträglich.

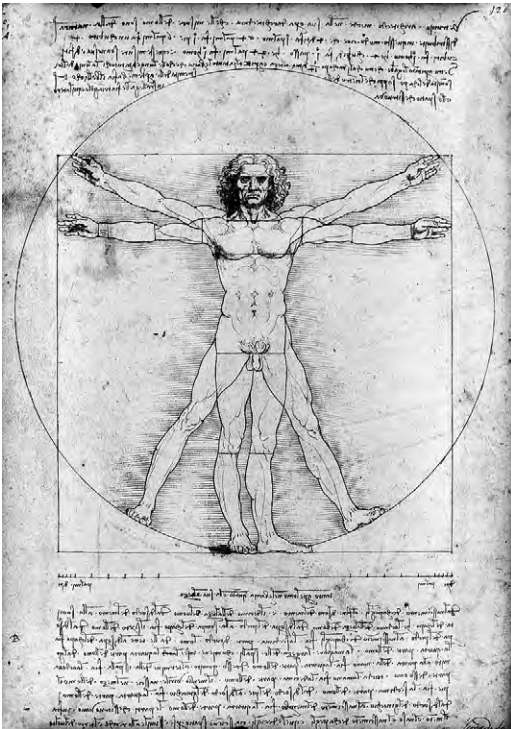
1977 starteten die interstellaren Raumsonden *Voyager I* und *Voyager II*. Beiden wurde zudem eine goldene Platte, die sog. *Sounds of Earth* beigegeben (Abb. 3), ein Bild- sowie ein digitaler Datenträger – dessen Speicherplatz aus heutiger Sicht bestürzend limitiert wirken muss. Grußbotschaften in 55 Sprachen, 90 Minuten Musik und 115 Fotos vom irdischen und menschlichen Leben wurden an extraterrestrische Lebensformen adressiert, der gesamte Inhalt in einer kommentierten Edition in Buchform jedoch auch Erdenbewohnern zugänglich gemacht.¹⁶ In dieser ist auch das Motiv der Plaketten publiziert, die bereits 1972 – und also im Jahr des Kinostarts von Tarkowskis *Solaris* – an die Raumsonden *Pioneer 10* und *Pioneer 11* montiert worden waren (Abb. 4).

Mit Recht hat Claus Pias den Optimismus bespöttelt, der die Autoren der Platte auf deren Lesbarkeit hatte hoffen lassen.¹⁷ Der Datenträger schien in der Realität zu bestätigen, dass der Mensch nach Vorgabe seiner Natur und gemäß der Einschätzung auch von Lems Romanfigur selbst auf fremden Planeten wohl stets nur nach sich selber suchen könne.

Blickt man auf die Antizipation einer Kontaktaufnahme als einem exemplarischen Fall auch der kulturellen und erinnerungspolitischen Auslese und Kanonbildung, dann fällt das Urteil über die Frage, wie viel Kunst ins Raumschiff gehört, um die kulturellen Leistungen der Spezies Mensch adäquat zu repräsentieren,



4 Pioneer-Plakette, 1972



5 Leonardo da Vinci, Vitruvianischer Mensch, Tintezeichnung, um 1490

mehr als ernüchternd aus. Während Filmemacher der Bildenden Kunst auf ihren Raumschiffen stets ein Plätzchen freigehalten haben, haben die mit der realen ›irdischen Botschaft‹ betrauten amerikanischen Wissenschaftsjournalisten dieser auf den Datenträgern der *Voyager I & II* nur einen verschwindend kleinen Anteil am limitierten Speicherplatz eingeräumt. Lediglich auf einer der entsendeten Fotografien wird die Malerei vorgestellt und dabei auf eine soziale, im Kosmos der heimischen Entspannung angesiedelte Praxis reduziert: Ein an einer Staffelei malender Mann sekundiert hier lediglich seiner ein Offenfeuer entfachenden Frau im Bildvordergrund – die Darstellung des *Feuers* bleibt das in der Bildlegende erklärte

Ziel der Aufnahme.¹⁸ Der wohl akzeptabelste der denkbaren Gründe für das regelrechte Darstellungstabu von Werken der Bildenden Kunst liegt wohl in der faktischen Verwechslungsgefahr, denen sich Außerirdische etwa beim Anblick eines Gemäldes ausgesetzt sähen: Wie sollten sie etwa die Fotografie eines leibhaftigen Menschen von der Fotografie eines möglicherweise hochgradig stilisierten malerischen Porträts eines Menschen unterscheiden? Die Potenzierungen entsprechender Missverständnisse sind vorprogrammiert, wo jedes Werkzeug zur Unterscheidung von Original und Abbild fehlt.¹⁹

Dennoch ist Leonardos ästhetisches Erbgut auch im Falle der Voyager mit an Bord. Insbesondere die vermeintlich sachliche Darstellung der an die Sonden montierten Plaketten zeigt sich vom kollektivem Bildgedächtnis und hier genauer, von der wohl berühmtesten Zeichnung der westlichen Kunstgeschichte, Leonardos *Vitruvianischem Menschen* (Abb. 5), regelrecht vorformuliert: Sowohl Leonardos Zeichnung als die gravierte Darstellung auf der Metallplatte beschränken sich formal weitgehend auf eine grobe Umrisszeichnung. Beide verzichten weitgehend auf plastische Ausgestaltung und ganz auf koloristische Effekte. Beide zeigen unbedeckte Körper von Menschen im Erwachsenenalter, die sich hier wie dort bester Gesundheit erfreuen. Die Körper sind muskulös, ebenmäßig und in ihren Proportionen idealisiert, die jüngeren stehen im klassischen Kontrapost. Im Verbund variieren Mann und Frau beigegeben die Haltungen ihrer Gliedmaßen wie nach Vorbild des vitruvianischen Mannes. Wie Leonardos Zeichnung schließlich verzichtet auch die Plakette auf illusionistische Effekte im Sinne einer räumlichen Positionierung ihrer Figuren. Im Gegenteil: Als gelte es, das Echo des vitruvianischen Menschen noch einmal künstlich zu verstärken, sehen sich auch seine modernen Abkömmlinge von geometrischen Grundformen hinterfangen. Sie teilen zwar nicht die Motivation, wohl aber die Ästhetik mit ihrem Referenzwerk, dessen Geometrisierung es nicht zuletzt daran gelegen war, eine kosmologische Analogie zu kommunizieren. Entsprechend transportiert die Raumsonde also auch die zeitgenössische Ausprägung eines humanistischen Menschenbildes und schließlich eines antikisierenden Stilidioms ins All. Mit Blick auf das Detail der weitgehenden darstellerischen ‚Ausparung‘ des weiblichen Genitals berief sich mit Carl Sagan gar einer der für die galaktischen Grußbotschaften persönlich Verantwortlichen explizit auf die griechisch-antike Plastik: «The decision to omit a very short line in this diagram was made partly because conventional representation in Greek statuary omits it.»²⁰

Die Bestimmung eines gemeinsamen, globalen und überhistorischen ästhetischen Nenners mag generell ein Ding der Unmöglichkeit sein. Fest steht wohl dennoch: Wo man sie unternommen hat, schien das Vertrauen auf die idealistische und antikisierende Ästhetik und die Wahl da Vincis zum Paten des visionären Aufbruchs in unbekannte Galaxien den geringsten Widerspruch zu garantieren.

Anmerkungen

- 1 Richard Buckminster Fuller, «Raumschiff Erde», in: ders., *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hg. und übers. v. Joachim Krausse, Hamburg 2010 (*Operating Manual for Spaceship Earth*, Illinois 1968), S. 32–37, hier S. 32.
- 2 Ebd., S. 34.
- 3 Julia Teresa Friehs, Corinna Oesch u. Marie-Noelle Yazdanpanah, Vergangenheit im Museum der Zukunft. Museale Szenarien im Sciencefiction-Film, in: *Museum im Film*, hg. v. Hans Christian Eberl u. a., Wien 2003, S. 133–148, hier S. 131. Abgesehen von spärlichen Ausnahmen dient den Autorinnen das Museum jedoch eher – und nicht immer überzeugend – als strukturelle Vergleichsgröße der im Science Fiction entworfenen Zukunftsgesellschaften: Deren perfekte, überwachte und konservierte Ordnung gleiche jenen des Museums, die ständig unter Beobachtung stehenden, durch architektonische Fassungen am Orte gehaltenen Bewohner dessen Exponaten, der verschärfte Verhaltenskodex der Gegenwartsinstitution den «musealen Lebenswelten» (Ebd., S. 118) der Zukunft.
- 4 Gates ließ sich den Codex im Auktionshaus *Christies* nicht weniger als 30,8 Mio. US-Dollar kosten. In einem Image-Video erläutert er sein persönliches Interesse an Leonardos Handschrift und seine eigenen Maßnahmen zu dessen digitaler Vermittlung. <https://www.youtube.com/watch?v=zwGdnCNi8Ss>, Zugriff am 17.02.2021.
- 5 Stanislaw Lem, *Solaris*, Berlin 2006 (Warschau 1961). Zu den Verfilmungen von *Solaris* vgl. u. a.: Franz Rottensteiner, *Solaris*. Ein Roman und seine Verfilmungen, in: ders., *Im Labor der Visionen. Anmerkungen zur phantastischen Literatur*. 19 Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 2000–2012, Lüneburg 2013, S. 174–188.
- 6 Über weite Strecken widmet sich der Roman zudem des Nachvollzugs einer einhundertjährigen, nicht hinreichend dokumentierten und immer wieder stagnierenden Forschungsgeschichte und exponiert dabei immer wieder das Motiv des Klammerns an das wenige, eher zufällig Gewusste.
- 7 Eine herausragende Rolle kommt dabei insbesondere dem Gemälde *Die Heimkehr der Jäger* von Pieter Brueghel d. Ä. (1565) zu, das Tarkowski jedoch insbesondere mit den *biografischen* Erinnerungen Kris Kelvins engführt.
- 8 Vgl.: Steven Dillon, *The Solaris Effect. Art & Artifice in Contemporary American Film*, Austin 2006, S. 13. Dillon sieht anstelle von Snaut fälschlich Sartorius, den dritten Wissenschaftler an Bord, im Bildvordergrund.
- 9 Im Roman selbst wird die Kunstfähigkeit und -fertigkeit des Planeten mehrfach erwägt und wieder verworfen (Vgl. etwa: Lem 2006 (wie Anm. 5), S. 36: («Vielleicht seine Kunstwerke?»).
- 10 Andreij Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1988, Vgl. insb. Kapitel «Vorherbestimmung und Schicksal», S. 94–118.
- 11 Ebd., S. 56. Vgl. insb. auch: Ebd., S. 43 u. 51. Kunst ist für Tarkowski somit stets die Suche nach einem Ideal.
- 12 Ebd., S. 91, Tarkowskis entsprechende Charakterisierung des künstlerischen Meisterwerks als solchem geschieht im konkreten Fall mit Blick auf Andrej Rubljows Dreifaltigkeitsikone.
- 13 Ebd., S. 70.
- 14 Ebd., S. 71.
- 15 Lem 2006 (wie Anm. 5), S. 101.
- 16 *Signale der Erde. Unser Planet stellt sich vor*, hg. v. Carl Sagan u. a., München/Zürich 1980 (*Murmurs of Earth. The Voyager Interstellar Record*, 1978).
- 17 Claus Pias, «Das digitale Bild gibt es nicht - Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion», in: *zeitenblicke* 2 (2003), Nr. 1, <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/pias/index.html>, hier S. 43–49, Zugriff am 15.02.2021.
- 18 Vgl.: Sagan 1980 (wie Anm. 16), S. 115.
- 19 Entsprechende Verselbstständigungen der augenfälligen Stilisierungen und des Ästhetizismus sämtlicher Fotografien wurden dagegen offenbar nicht als problematisch wahrgenommen.
- 20 Carl Sagan, *The cosmic connection. An extraterrestrial perspective*, Cambridge 2000 (1973), S. 22.