

Marcus Becker

Das Srelacart der Zukunft

Eolomea und die Szenographie der DEFA-Science-Fiction zwischen Anachronismen, *used look* und dem Futuresken

*Aber das läßt sich machen, und so wird es möglich, sich auf die Zukunft vorzubereiten, während man sie konstruiert.*¹

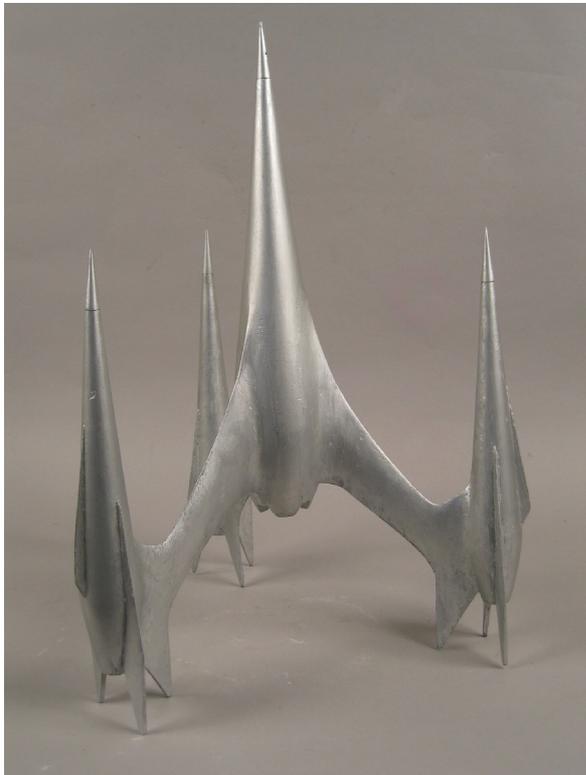
Die Leinwandwelt im Futur II

Wie (welt)räumlich und zeitlich distanziert muss die kinematographierte Zukunft sein? Wie fixiert auf Fortschritt in Technik und Design? Wie genrekonform? Fragen wie diese machen sich schon geltend, wenn es ans bloße Zählen dessen geht, was unter den Produktionen der ostdeutschen DEFA dem Science-Fiction- bzw. *utopischen Film* zuzuschlagen sei. Je nachdem, wie diese Fragen gewichtet, eine groteske Komödie wie das ursprünglich Eisenstein vorgeschlagene Projekt *Chemie und Liebe* von 1948 oder ein Kinderfilm wie *Blumen für den Mann vom Mond* von 1975 mitgerechnet werden, differieren die Zahlen. Im Zentrum aber stehen sicherlich vier klassisch im Weltraum und auf fremden Planeten angesiedelte Filme der DEFA – eine Reihe, die 1960 Kurt Maetzig's polnische Koproduktion *Der schweigende Stern* als das Werk eröffnete, das auch in der Forschung die größte Beachtung gefunden hat. 1970 folgte, wiederum mit polnischem Partner, Gottfried Kolditz' *Signale – ein Weltraumabenteuer*, zwei Jahre später unter sowjetischer und bulgarischer Beteiligung Hermann Zschoches *Eolomea*. Den Schlusspunkt setzte 1976, erneut unter der Regie von Kolditz, *Im Staub der Sterne*, an dessen Konzeption zum ersten Mal die von Joachim Hellwig geleitete Arbeitsgruppe *defa-futurum* (1971-80) beteiligt war, deren Protagonisten eng an die ostdeutsche Theoriebildung zur Kybernetik und zur Prognostik als DDR-Spielart der Futurologie seit den 1960ern anknüpften und sich – retrospektiv betrachtet mit geringem Erfolg – auf die Entwicklung von Science-Fiction-Filmen spezialisieren sollten.² Erzähltheoretisch präsentiert auch die kinematogra-

phierte Science Fiction eine gegenwärtige Zukunft, die im fiktionalen Rahmen als zukünftige Gegenwart ausgegeben wird.³ In der chronologischen Ordnung des Erzählens ist diese antizipierte Gegenwart zugleich eine vorweg genommene unmittelbare Vergangenheit, von der berichtet wird – die Haltung des *Futurum perfectum*, *exactum* bzw. *Futur II*: es wird gewesen sein. Die Aufgabe, in Science-Fiction-Streifen für ein solches *Futur II* nicht zuletzt auch ein Filmszenenbild von visueller Überzeugungskraft zu entwerfen, erscheint als komplexe Wette auf die Zukunft, mit der mehr oder minder realistische Prognosen ebenso wie Bildtraditionen und bildhistorisch gespeiste Erwartungshaltungen ausgehandelt werden.

Für die in der Gegenwart entworfene Zukunft ergeben sich, schematisiert, zwei auch szenographisch relevante Möglichkeiten: die Annahme von Kontinuität im übertreibenden Fortspinnen des Existierenden zum einen, zum anderen das Postulat des bisher Unbekannten. Allein schon für den Aspekt der zu visualisierenden Technik der Zukunft ist Jules Verne nicht nur einer der populärsten Vertreter der Fortschrittsgläubigkeit des 19. Jahrhunderts, sondern auch der unangefochtene Meister der ersten Variante – einer, hier sogar als gegenwärtig dargestellten, Hypertrophierung der technischen Möglichkeiten der eigenen Gegenwart, mit der Expeditionsteilnehmer per Kanonenschuss zum Mond expediert werden, während eine noch gigantischere Kanone die Neigung der Erdachse zu korrigieren sucht.⁴ Karel Zeman, gern als tschechischer Wiedergänger des frühen französischen Filmmagiers Georges Méliès apostrophiert, gelang es, selbst den ursprünglichen medialen Kontext dieser Konzeption in die Bildwelten des Kinos zu überführen. Mit seiner ebenso innovativen wie poetisch bezwingenden Kombination von Real- und Trickaufnahmen rekreierte er nicht nur Gefährte wie die stahlgenietete Kugligkeit eines U-Bootes, das in *Vynález zkázy* (*Die*

Erfindung des Verderbens, ČS(S)R 1958) im Lichte einer bugseits montierten enormen Droschkenlampe seinen Weg durch die Unterwasserwelt mit mechanischen Flossen erpaddelt, sondern brachte geradezu die originalen Illustrationen aus den Büchern des französischen Autors in Bewegung. Sämtliche Oberflächen in den schwarzweißen Filmbildern reproduzieren die graphische Strichführung dieser Stahlstiche und ihre drucktechnisch vereinheitlichende Wiedergabe unterschiedlicher Materialien und Texturen: „[...] there are more stripes, more patterns on the clothing, the decor, and on the image itself than a sane person can easily imagine.“⁶



(Abb. 1) Kleineres Modell des Kosmokrators aus dem *Schweigenden Stern* von 1960.

Den Prototyp der zweiten Variante mag der Warp-Antrieb der *Enterprise* liefern. Für die Handlungskonzeption von Gene Roddenberrys 1966 gestarteter *Star-Trek*-Saga – und wohl für die Mehrzahl von Weltraumabenteuern in fremden Welten – ist es nötig, dass sich Raumschiffe mit mehrfacher Lichtgeschwindigkeit fortbewegen. Leider hatte hier Einsteins lakonisches $E=mc^2$ einen Strich durch die dramaturgische Rechnung gemacht. Abhilfe schuf der raumkrümmen-

de Warp-Antrieb, über den bis heute buchregal- und websitefüllend gegrübelt wird, wie er denn jenseits seiner Visualisierung durch ästhetisch eigengesetzliche Spezialeffekte funktioniert.⁶

Ein nicht selten ausschlaggebendes Korrektiv für die Ausstattung der Zukunft ist jedoch die im visuellen Gedächtnis ihrer Schöpfer verankerte und mit den Erwartungshaltungen des Publikums korrespondierende Bildtradition. Sie macht sich etwa geltend bei der szenographischen Inkunabel der filmischen DDR-Science-Fiction: dem *Kosmokrator*, mit dem im *Schweigenden Stern* von 1960 – Szenenbild: Alfred Hirschmeier – zur Venus geflogen wird. Die Kommandobrücke dieses Raumschiffs mit der grazilen Wabenstruktur ihrer Kuppel orientiert sich ebenso wie die elegante Galerie mit schlankem Metallgeländer im Leningrader Superrechner, dessen Zentrale in der Romanvorlage Stanisław Lems von 1951 als „[...] ein runder Saal aus weißem Marmor“⁷ dem Leser eher noch die Pracht eines Stalinschen Neoklassizismus vor das innere Auge gestellt haben dürfte, im Film an einer architektonischen Nachkriegsmoderne, deren Zukunftsoptimismus tatsächlich als der szenographierten Zukunft angemessen erschien. Die äußere Gestalt des Kosmokrators hatte hingegen nur wenig mit Form (und vor allem Prinzip) der zeitgenössischen Raumfahrttechnik zu tun, sondern zog ihre visuelle Schlüssigkeit direkt aus der Vergangenheit (Abb. 01).

Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte Konstantin Ziolkowski wichtige theoretische Grundlagen zu Raketentechnik und Raumfahrt erarbeitet, um *en passant* die ikonographische Tradition zu begründen, in der sich Raumschiff-Imaginationen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu bewegen hatten, bevor die späten 1940er Jahre die konkurrierende Ankunft der *flying saucers* erleben sollten. Ziolkowskis Vorstellungen folgte das Raumschiff in Alexei Tolstois Roman *Aelita* von 1923, der zur Vorlage für den gleichnamigen ersten sowjetischen Science-Fiction-Film aus dem Folgejahr⁸ werden sollte, ebenso wie das Raumfahrzeug in Fritz Langs *Frau im Mond* von 1929, für den der deutsche Raketenpionier Hermann Oberth als Berater fungierte. Ab 1951 variierten schließlich auch die Illustrationen der unterschiedlichsten Ausgaben von Lems *Astronauti* diese Bildformel einer silberglänzenden aerodynamischen Spindel für die Visualisierung des

Kosmokrators.⁹ Mit seiner Vervierfachung der stromlinienförmigen Rakete hypertrophierte der Maetzig-Hirschmeiersche Kosmokrator der Verfilmung von 1960 daher weniger reale zeitgenössische Luftfahrttechnik als eine vorgegebene Ikonographie – und trat mit der Kinopremiere im Februar 1960 ins interpidorale Spiel ein. Korrekt als Zigarre mit parabelförmiger Spitze und vier Auslegern (statt der drei des Kosmokrators) präsentierte sich im März 1960 in Hannes Hegens *Mosaik*-Heft 40 das Raumschiff XR-8 im Bau, mit dem sich die Dagedags wenige Monate später im Rahmen der sog. *Weltraum*- oder *Neos*-Serie des ostdeutschen Comics durchs All bewegen sollten. Als Hegen aber für einen Reprintsammelband von 1999 ein neues Titelbild zeichnete, verlor XR-8 sogar noch etwas von seiner für zeichnerischen Gestus und Automobilbaukunst der 1950er Jahre typischen Rundlichkeit und näherte sich auffällig den steileren Proportionen des berühmten kinematographierten Kosmokrators an.¹⁰ Im Film entfaltete dieser genügend visuelle Überzeugungskraft, dass es nicht ins Gewicht fiel, wenn in der schlanken Raumschiffhülle die geräumige Kommandobrücke mit ihrer Glaskuppel tatsächlich kaum hätte untergebracht werden können.¹¹

Im Kontext einer solchen ikonographischen Eigendynamik war es denn auch von vornherein wenig mehr als eine Kalte-Kriegs-Posse, als der West-Berliner *Kurier* mit Photo meldete, in der Nacht vom 27. auf den 28. April 1959 sei der Start einer ersten in der Sowjetzone gebauten Rakete als gescheitert abgebrochen worden – und die Ost-Berliner *Junge Welt* korrigierte: die Aufnahme zeige den Kosmokrator des *Schweigenden Sterns*, im Modell bereit für Dreharbeiten auf dem Flugplatz Johannisthal.¹²

***Eolomea* und die futureske Zukunft**

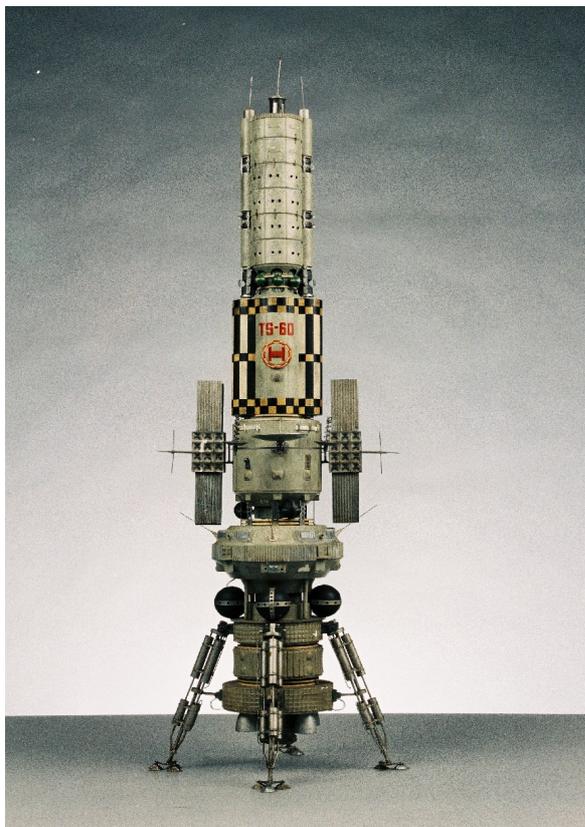
Zwölfeinhalb Jahre nach dem *Schweigenden Stern* erlebte Hermann Zschoches *Eolomea* am 21. September 1972 seine Uraufführung im Berliner Kino *International*. Das Buch stammte vom bulgarischen Autor Angel Wagenstein, der u.a. bereits die Drehbücher für die Konrad-Wolf-Filme *Sterne* (1959) und *Goya* (1971) geliefert hatte. Kostüm- und Maskenbild schufen Barbara Müller(-Braumann) bzw. Lothar Stäglich; Szenenbildner waren Werner Pieske und Erich Krüllke,

die nicht nur in den 60er Jahren eindrucksvoll elementare Konzeptionen für die Märchenfilme *Frau Holle* (1963) und *König Drosselbart* (1965) entwickelt, sondern vor allem bereits 1970 die Szenographie des Weltraum-Vorgängers *Signale* entworfen hatten.¹³ Bei einer Laufzeit von dreizehn Wochen sahen den Film etwa 255000 Zuschauer, was als mäßiger Erfolg gelten kann, der allerdings die Produktionskosten von 3,2 Millionen DDR-Mark wohl nicht eingespielt haben dürfte.¹⁴

Acht Raumschiffe sind verschwunden und nach Routineaufgaben nicht zur Raumstation *Margot* zurückgekehrt; der wissenschaftliche Rat versammelt sich in *Erde-Zentrum* zur Krisensitzung. Auf Anraten von Prof. Maria Scholl (Cox Habbema) und gegen die Meinung Prof. Olo Tals (Rolf Hoppe) begegnet man den ungeklärten Vorkommnissen mit einem allgemeinen Flugverbot. Beim, wie hervorzuheben ist, Kaffeetrinken vor seinem Berglandhaus erzählt Olo Tal Maria Scholl von Eolomea. Seit dem späten 19. Jahrhundert seien periodisch wiederkehrende Lichtphänomene im Sternbild Schwan beobachtet worden. Sie seien kein Naturphänomen, und der junge Pierre Brodski – ein Romantiker laut Tal – habe als Sendequelle ein symmetrisches Pendant unserer Erde ohne Kältepol und Tropen postuliert und diesen Planeten des ewigen Frühlings nach Morse-Dechiffrierung der Lichtsignale Eolomea getauft. Für einige Zeit sei Eolomea zur Sensation für Träumer und Journalisten geworden, bald aber habe sich wissenschaftliche Tatsache und Legende vermengt. Der Vorschlag des jungen Tal und des Navigators Kun, trotzdem eine Expedition zu senden, sei seinerzeit vom wissenschaftlichen Rat als „überspannt“ und eine „Kinderei“ abgelehnt worden. Als in der Silvesternacht ein weiteres, größeres Raumschiff, die A-4-1, zu verschwinden droht, ist Tal nicht aufzutreiben, und Scholl setzt mit einem Havarieraumschiff zur Verfolgung an. In einer Nebenhandlung wurde bereits der kosmosmüde Daniel (Dan) Lagny eingeführt (Iwan Andonow vom Kooperationspartner Bulgarien, Synchronstimme Manfred Krug), der zusammen mit dem nun alten Lotsen Kun (Wsewolod Sanajew) Dienst auf einem Asteroiden schrubbt und von seiner einst beim Galapagos-Urlaub gefundenen Liebe Maria Scholl träumt. Die A-4-1 fliegt zur Raumstation *Margot*; Maria beordert Dan, ihr den Weg abzu-

schneiden, was misslingt. Eintroffen auf *Margot*, durchsuchen die Verfolger die scheinbar verlassene Raumstation – um schließlich den Aufbruch aller vermissten, doch hier traulich versammelten Raumschiffe nach Eolomea zu beobachten. Olo Tal, Chefplaner der nicht genehmigten Expedition, ist auf *Margot* zurückgeblieben und klärt Maria und Dan, auf der Erde dann auch den wissenschaftlichen Rat über seine eigenmächtige Initiative auf. Der junge Dan ersetzt den alten Pierre Brodski, der an einer geheimnisvollen Krankheit stirbt, auf dem Weg ins eolomeische Unge- wisse.

Weder Drehbuch noch Film¹⁵ explizieren eine Zeit der Handlung. Beiläufig erwähnt Dan einmal, auf der – of- fensichtlich global organisierten – Erde lebten zwölf Milliarden Menschen: nach UNESCO-Prognose von 1975 wäre das etwa im Jahre 2100 der Fall.¹⁶ Wie aber wären, läuft die Wette also auf eine in etwa so distan- zierte Zukunft, unter den eingangs skizzierten Wettbe- dingungen szenographische Anachronismen auszu- machen?



(Abb. 2) Modell des Transportraumschiffs TS-60 aus *Eolomea*.

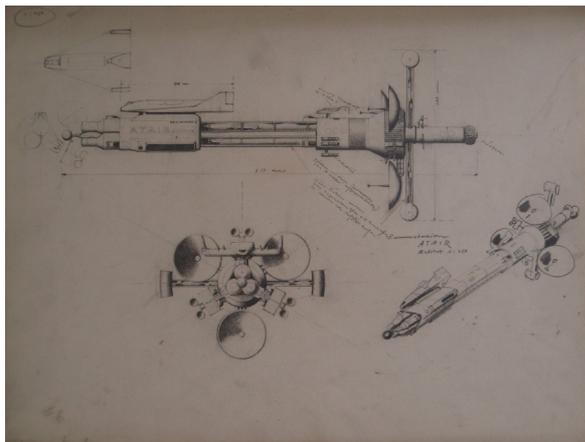
Tatsächlich führt das Ausstattungskonzept von *Eolo- mea* unmittelbar den „Overkill an perfektionistischer Dekoration“ fort,¹⁷ mit dem dieselben Szenenbildner zwei Jahre zuvor in *Signale* zugleich den Anschluss an den internationalen *state of the art* des Genres, die weiße aseptisch technizistische Raumschiffwelt der 60er Jahre, gesucht und gefunden hatten (Abb. 02).¹⁸ Bewundertes Vorbild war vor allem Stanley Kubricks Meisterwerk 2001: *A Space Odyssey* von 1968, dem die Filmemacher beim Raumschiffdesign in *Signale* ebenso wie bei den immer wieder psychedelisch ver- nebelten Weltraumsequenzen in *Eolomea* nacheifer- ten.¹⁹ Im vom Potsdamer Filmmuseum übernomme- nen Materialkonvolut Werner Pieskes finden sich so auch Werkphotos und Entwurfszeichnungen zu bei- den Filmen unabsichtlich vermengt – bis hin zu einem wohl von Pieske *Eolomea* zugeordneten Still mit Bild und Autogramm Gojko Mitićs, der zwar in *Signale*, nicht aber im Zschoche-Film mitgespielt hatte.



(Abb. 3) Mappe für Werkphotos aus dem Besitz Werner Pieskes mit Rechercheaufnahmen aus dem Moskauer Raumfahrtmuseum (links) bzw. Modellphoto mit einem Detail der *Margot* aus *Eolomea* (rechts).

Verrät sich in einem solchen Durcheinander der Über- lieferung vor allem das einstige Bemühen um szeno- graphische Kontinuität, so kündigt die Vermischung von Werk- und Modellphotos mit Rechercheaufnah- men aus dem Moskauer Raumfahrtmuseum vielleicht noch aufschlussreicher auch von der engen Orientie- rung am faktischen Stand der Technik, die die Bildtra- dition des Kosmokrators hinter sich gelassen hat (Abb. 03).²⁰ Bereits die *Entwürfe* Pieskes haben den ästhetischen Gestus detailliert exakter technischer Zeichnungen für Raumschiffe (Abb. 04-05), die sich gegen eine ältere filmszenographische Tradition ab-

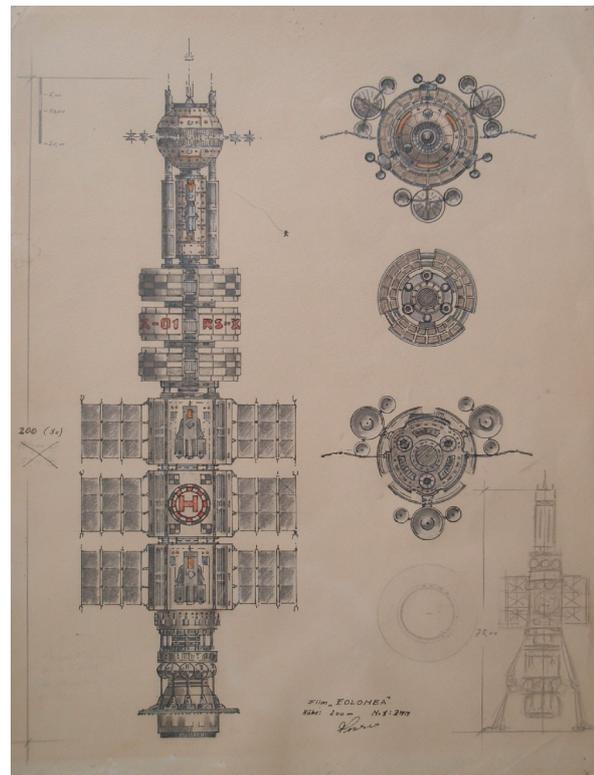
setzen, auf die sich selbst noch Ken Adam im James-Bond-Streifen *You only live twice* von 1967 berief, wenn dort im kosmischen Schurkenüberfall eine fliegende genietet-silbrige Blechbüchse eine andere fliegende Blechbüchse verschluckt. In *Eolomea* hingegen überführten die Kamera von Günter Jaeuthe, die Tricktechnik von Kurt Marks und Boris Trawkin und der Schnitt von Helga Gentz das szenographische Konzept einer glänzenden Raumschiffwelt in einen Filmraum von genrekonformer Erhabenheit. Sie entwickelt ihre audiovisuelle Totalität, wenn etwa Dan und Maria aus einem Fenster der *Margot* den Start der Expedition nach Eolomea unter den Klängen von Günther Fischers Klavierakkorden beobachten, die von Tschaikowskis 1. Klavierkonzert herkommen und zügig in Richtung von Vangelis' Soundtrack für *Chariots of Fire* von 1981 eilen (Abb. 06).



(Abb. 4) Werner Pieske (?), Entwurfszeichnung für *Signale* von 1970.

Erhielt die zeitgenössisch brillante Tricktechnik eines solchen Raumfahrtgeschehens den Grand Prix der UNIATEC (Abb. 07),²¹ so gesellen sich die aufwändigen Innenräume der *Margot* wie bereits ihre Pendanten in *Signale* zu den typischen Science-Fiction-Interieurs der 60er Jahre, die ihre Inspiration aus einer Übersteigerung des futuristischen Pathos der zeitgleichen irdischen Architektur zogen. Die Empfangslobby der Raumstation bietet sich in der Eröffnungseinstellung dem Blick der Kamera in ihrer Längsachse dar (Abb. 08). Schimmert die rechte Seite des Raumes aluminiummetallen, und akzentuieren hier die dünnen Stützen einer industriearchitektonisch wirkenden Galerie die Vertikale, so rhythmisiert die linke Seite eine dichte Folge von in den Raum vorstoßenden schlanken

Wandvorlagen, die sich nach oben verjüngen und als Schrägtraversen fortsetzen, die die Decke stützen. Die kontrastierende Kombination entspricht nicht nur zeitgenössischen Konstruktionen, sondern kann etwa auch als filmszenographisches Leitmotiv Ken Adams bezeichnet werden, wie es unter dessen 007-Produktionen der Reaktorraum aus *Dr. No* von 1962 oder Willard Whytes Apartment in *Diamonds Are Forever* von 1971 beispielhaft vorführen.²² Im Filmbild – ob bei Adam oder Pieske und Krüllke – verleiht die Reihung der kraftvoll plastischen Schrägtraversen den Räumen unmittelbar den Charakter modernistischer Großzügigkeit, um zugleich die Tiefendimension des Schauplatzes zu modellieren und das statische Querrechteck der Cadrage bereits bei unbewegter Kamera zu dynamisieren.



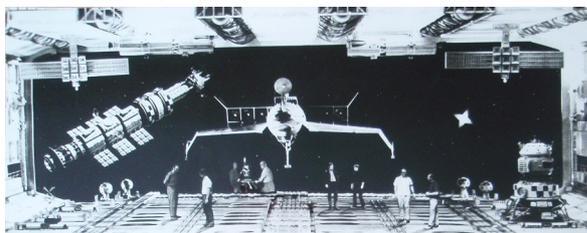
(Abb. 5) Werner Pieske, Entwurfszeichnung für die A-4-1 aus *Eolomea*.

Zeitgenössischer Architektur verpflichtet zeigt sich auch die *Glocke* auf dem Asteroiden K-R 217 (Abb. 09). Dan Lagnys und des Lotsen Kun Stützpunkt ist eine malerisch asymmetrische Komposition aus weißen geodätischen Kuppeln, die sich effektiv zwischen den dunklen erodierten Stalaktitenformationen

der unwirtlichen Asteroidenoberfläche abheben. Die futuristisch anmutenden Kugelkonstruktionen aus planen Dreiecken wurden vor allem vom Architekten Richard Buckminster Fuller propagiert; das wohl größte und berühmteste Beispiel für eine geodätische Kuppel ist die Biosphère in Montreal, Fullers Pavillon der USA für die Weltausstellung von 1967.²³ Mit der Projektion ins Zukünftige und selbst Extraterrestrische war diese Architektur aber bereits 1960 den Hirschmeierschen Venusianern des *Schweigenden Sterns* nicht fremd gewesen, wie ihr Kraftwerk in Form einer derartigen weißen Kugel belegt.²⁴



(Abb. 6) Start der Expedition nach Eolomea, Screenshot, *Eolomea* 01:03:26.



(Abb. 7) Die Mitarbeiter der Modelltrickabteilung im Hangar der *Margot*, ganz rechts Kurt Marks, zeitgenössische Photomontage.

Geodätische Kuppeln fanden und finden häufige Verwendung als Radarkuppeln. Im Film besonders des Kalten Krieges verbinden sie sich daher nicht zuletzt mit dem Assoziationsfeld der Spionage – einem realen Exempel wie den geodätischen Kuppeln vom West-Berliner Teufelsberg als weithin sichtbarem Hotspot des kaltkriegerischen Informationsflusses antwortet so etwa die immense weiß-undurchsichtige Radarkuppel als Ken-Adamscher Schauplatz einer britisch moderierten Krisensitzung der beiden Supermächte in *You only live twice* von 1967.²⁵ Zunächst bildparallel und als symmetrische Komposition in Untersicht ein-

geführt, wölbt sich im konspirativen Innenraum hinter den Tischen der drei Delegationen das Netz der Dreiecke. Die pathetische Rationalität dieses Ensembles hätte ihren Platz auch auf jeder zeitgenössisch imaginierten Raumstation der Zukunft finden können. Für *Eolomea* hingegen schlug das Drehbuch ursprünglich eine *durchsichtige* Hülle der *Glocke* vor. Mit dem sparsamsten Materialverbrauch dieses Konstruktionsprinzips hätte sich hier die Scheidewand fragil-transparent zwischen kosmischem Arbeitsplatz und lebensfeindlicher Umwelt abgezeichnet.²⁶



(Abb. 08) Die Empfangslobby der *Margot*, Screenshot, *Eolomea* 00:53:50.



(Abb. 9) Die *Glocke* auf dem Asteroiden K-R 217, Standphoto zu *Eolomea*.

Noch 1985 wird die von Georg Wratsch szenografierte Zukunft des 22. Jahrhunderts, aus der in Horst Seemanns DEFA-Produktion *Besuch bei van Gogh* eine Zeitreise ins 19. zurückführt, auf die futuristische Semantik der ausgehenden Nachkriegsmoderne vertrauen und Paul Andreus Plexiglasröhren-Labyrinth der Rolltreppen im Terminal 1 des Pariser Flughafens Charles-de-Gaulle von 1974 in Dienst nehmen. Den Gestus dieser vorbildgebenden Architektur verrät nichts deutlicher als der Titel eines Manifestes Bucky Fullers von 1968: *Operating Manual for Spaceship Earth*.²⁷

Die Science-Fiction und der *used look*

Mit dem Blick ins Innere der *Glocke* erscheint in *Eolomea* jedoch szenographisch etwas aufregend Neues, das Karsten Kruschel in seinen Ausführungen zum Science-Fiction-Film in der DDR zur Zwischenüberschrift *Schlampig im Weltraum* motivierte.²⁸



(Abb. 10) Dan Lagny in der Wohn- und Arbeitswelt der *Glocke*, Screenshot, *Eolomea* 00:22:50.

Die Zuschauer sehen den Helden Dan mit beklagtem Loch im Strumpf; „[a]uf der kybernetischen Apparatur bebzt und klingelt ein uralter Wecker, von jenen, die auch auf der Erde eine Seltenheit sind, oben mit einer halbkugelförmigen Klingel. Außerdem steht er etwas schief, weil er längst den einen [F]uß verloren hat.“²⁹ Der Blick der Kamera fängt von den Requisiteuren sorgfältig erstellte Subensembles ein: staubige Pflanzen und Kakteen in verkalkten Tontöpfen, Konservendbüchsen und per Dialog als geschmuggelt deklarierte Schnapsflaschen, Bauernhausmodelle und an die Wände gepinnte historische Landkarten und Kinderzeichnungen, eine Schildkröte (Abb. 10). Bereits das Drehbuch sah einen jahreszeitbedingten Tannenbaum mit Kerzen vor;³⁰ im Film wird daraus ein mit Elektroschrott garniertes Gestänge.

Nicht viel besser präsentiert sich das zur Station gehörige Transportfluggerät, „[...] ein kleines Raumschiff vom alten Typ ‚Wespe‘ [...]“: „Die äußere Verkleidung ist verbeult. Das ganze Gefährt macht einen abenteuerlich ‚alten‘, klapprigen Eindruck“ (Abb. 11). Im Innern dieses „Old-Timer‘-Raumschiff[s]“³¹ sind die Wände des engen Cockpits abgegriffen und bekritzelt; neben angepinnten Ansichtskarten verkünden Emailschilder des 19., frühen 20. Jahrhunderts ihre Botschaften: *Nicht öffnen bevor der Zug hält!* und – über einem ebenfalls antiken hölzernen Wandtelefon – *Fasse dich kurz!* (Abb. 12).³²

Ein Raumschiff wie ein liebevoll in Schuss gehaltener

Gebrauchtwagen! Das mag zunächst individuell einfallsreich oder seltsam wirken, aber die Strategie, mit dem „[...] Design des Films [...] die glattpolierte Kälte des Vorgängers [i.e. *Signale*, Anm. M.B.] vergessen zu machen“,³³ war 1972 tatsächlich revolutionär und filmhistorisch zukunftsweisend. Für gewöhnlich firmieren als erste namhafte Schrottraumschiffe in vollem Alltagsgebrauch der *Millenium Falcon*, das Schmugglerschiff, das Luke Skywalker in *Star Wars* von 1977 als *a piece of junk* bezeichnet, oder die *Nostramo* aus Ridley Scotts *Alien* von 1979. Letztere ist ein Handelsschiff, für das namentlich Ron Cobb einen *used industrial look* entwickelte und das man in der christlichen Seefahrt als Seelenverkäufer bezeichnet hätte. Seine geflickt wirkende Hülle ist abgewetzt und verschmutzt, der Namenszug ausgebleicht, und die *Nostramo* erscheint wie das raumfahrende Gegenstück zu B. Travens einschlägigem irdischen *Totenschiff* von 1926: „Am Bug trug sie den Namen ‚Yorikke‘. Aber der Name war so dünn und so verwaschen, als ob sie sich schämte, so zu heißen. [...] Welche Farbe ihr Kleid hatte, konnte ich nicht ergründen [...]. Allem Anschein nach zu urteilen, war das Rökkchen einmal, in einer fern zurückliegenden Zeit, schneeweiß gewesen, weiß wie die Unschuld eines neugeborenen Kindes.“³⁴



(Abb. 11) Modell der *Wespe* aus *Eolomea*.

Raumschiffe wie der *Millenium Falcon* oder die *No-stromo* verabschiedeten Neugeborenen-Unschuld und perfektionistische Neuwagen-Sauberkeit einer kinematographischen Zukunft, wie sie der frühe *Star Trek* oder auch *Signale* visualisiert hatten. Mit *Eolomea* bediente die DEFA aber nicht nur diese internationale Tendenz, sondern trug bereits ein halbes Jahrzehnt vor George Lucas' *Star Wars* zu deren Ausprägung bei.³⁵



(Abb. 12) Das Innere der *Wespe*, Standphoto zu *Eolomea*.

Obwohl hier sicherlich an die Fortschrittsglaubenskriese der 70er Jahre zu erinnern ist, verband sich die neue Ästhetik des *used look* nicht zwangsläufig mit einem pessimistischen Blick in die Zukunft. Häufig genug visualisierte sie zunächst die Ablösung eines älteren Pathos der Entdeckung neuer Welten durch das Ethos eines lebensweltlichen Einrichtens im All, für das Dan Lagny in *Eolomea* auf das Handbuch „Alltagsratschläge für diesen reizenden Asteroiden“ zurückgreifen kann.³⁶ Während Hollywood hier meist szenographische Charakterhüllen für recht zwielichtige bis kriminelle Gestalten schuf, verwies *Eolomea* eher auf das Assoziationsfeld der Seebären und Matrosenkojen, und ursprünglich sollte bereits im Vorspann den Bildern und Geräuschen des Kosmos folgen, „[...] wie von weit hergeweht, ein Seemannslied. Eine alte französische Melodie.“³⁷ Beide Varianten mögen jedoch als Ausprägungen derselben Semantik eines Machismo der harten Jungs mit gegebenenfalls weichem Kern verstanden werden.

Entstehungszeitliche Konterbande, Spur der Tassen

In *Eolomea* ist bemerkenswert, wie die zukünftig kosmische Lebensweltlichkeit mit requisitorischen Zeichenträgern ins Filmbild gesetzt wird, die sich ostentativ als Versatzstücke der irdischen Lebensweltlichkeit zur Entstehungszeit des Films zu erkennen geben. So präsentiert sich die Empfangslobby, die Maria Scholl und ihre Begleiter nach der Ankunft auf *Margot* betreten, mit den erwähnten Schrägtraversen und aluminiumschimmernden Wänden futuresk genug nach älterer Manier, doch scheint bereits hier einem dekorativen Raumteiler der Sprung vom zeitgenössisch modernen Design zur Ausstattung der Zukunft nicht recht gelungen zu sein (Abb. 08). Von den didaktischen Schauvittrinen der Lobby führt der Weg des Suchtrupps in eine Kabine im Geschmack der 70er, in der ein nostalgischer alter Film läuft. Während beim Gang durch eine metallene Passage mit oktagonalem Querschnitt ein Kosmonaut sein Erscheinungsbild per anschließend im Skaphander zu verstauendem Taschenkamm optimiert, ist spätestens hier eine der ubiquitären hydrokultivierten Zimmerpflanzen, *Draena marginata* oder *Beaucarnea recurvata*, nicht mehr zu übersehen (Abb. 13). Sie werden wohl auch auf dieser Raumstation viel Licht, aber keine pralle Sonne vertragen und mäßig feucht zu halten sein.³⁸



(Abb. 13) Der Suchtrupp auf dem Weg durch die *Margot*, Screenshot, *Eolomea* 00:54:55.

Diese unbekümmerte Projektion von ausstatterischer Alltäglichkeit um 1970 in die Zukunft ist keine Besonderheit der *Margot*. Die irdische Urlaubsbegegnung von Dan und Maria auf Galapagos fand laut Drehbuch ihren zu szenographierenden Rahmen in „[...] kleinen, blendend weißen Bungalows der Kolonie, in- und übereinandergeschachtelt vor einer kahlen Felswand.“³⁹ Dank Drehort im ostdeutschen Sehn-

suchtssüden wurde daraus im Film ein galapagos-bulgarisches Hotel Intertourist (Abb. 14), das auf die futuristische Extravaganz realer Ferienarchitektur der ausgehenden Nachkriegs- und werdenden Postmoderne vertrauen konnte, wie sie etwa am analogen französischen Beispiel 1977 den Sarkasmus des westdeutschen Architekturtheoretikers Heinrich Klotz befeuerte: „[...] schon die Silhouette [...] sendet ununterbrochen Sensationssignale aus, die jeden an Kisten und Kasten gewöhnten Citybewohner in gesteigerter Erwartung heranlockt. [...] Von solchen Modernismen wird das abgestumpfte Citygemüt in Erregung und Bewegung gesetzt, als gelte es, etwas zu entdecken. [...] So wurden die sonst stupiden Außenstützen zu Fassadenelementen, die sich in aufregende Figurenmatrizen verwandeln ließen, Vasarelys in baumeisterlicher Laubsägearbeit!“⁴⁰



(Abb. 14) Dan mit Seesack auf dem Weg zum Hotel Intertourist auf Galapagos, Screenshot, *Eolomea* 00:31:22.

Wird auf Galapagos also noch einmal die szenographische Lösung einer futurisierten Moderne bemüht, so fröhen Dan und Kun auf ihrem öden Asteroiden nicht nur mit Antiquitäten wie Wecker und Emailschildern einer in den 1970ern langsam anrollenden Nostalgiegiewelle. Dans in Filmbildern visualisierte Erdensehnsucht fern der Heimat fällt ungebrochen eskapistisch-ländlich aus – mit rietgedeckter Kate, geschecktem Rindvieh und rotem Miniklappfahrrad. Der Traum des alten Lotsen Kun, seinem auf *Margot* geborenen Sohn – den Erwachsenen imaginiert Kun immer noch als einen Knaben – zum ersten Mal die Erde zu zeigen, gerät hingegen vollends zu einer jahrhundertwendlichen Tschchow-Idylle mit Ruderpartie im Holzkahn, Vater in Leinen-, Sohn im Matrosenanzug, beiden mit Strohhüten (Abb. 15). Vibraphon und Geigen untermalen mit einer sommerlich elegischen Melodie die Szene, die visuell und begleitmusikalisch scharf vom anschließenden Kontrollgang auf dem As-

teroiden abgesetzt wird. Kulturelle Traditionspflege kennzeichnet endlich auch die Silvesternacht. Für das große Kostümfest auf der Erde wurde aus einem, laut Drehbuch, *Renaissancesaal* im Film die Terrasse vor dem spätbarocken Neuen Palais von Sanssouci; die Männer in der *Glocke* aber hören den *Frühling* aus Vivaldis *Jahreszeiten* (und grölen dazu betrunken *My bonny is over the ocean*).



(Abb. 15) Der Erdentraum des Lotsen Kun, Screenshot, *Eolomea* 00:24:18.

Ein unverkennbarer Fokus entstehungszeitlicher Ausstattungsetrospektive liegt auf dem *Saal des wissenschaftlichen Rates in Erde-Zentrum*. Seine globale Bedeutung führt die seit dem *Schweigenden Stern* vertraute Internationalität der Anwesenden vor Augen, aber neben raumfahrtfrohem Wandbild und einschlägigen Holzfurnieren überrascht der Saal vor allem durch die fünf ansteigenden Reihen mit Schulbänken des seinerzeit gängigen DDR-Standards, an denen die Mitglieder des obersten irdischen Gremiums für die Raumfahrt in der Zukunft Platz zu nehmen haben (Abb. 16). Es sind Schülerstahlrohrtische, beschichtet mit Sprelacart, der ostdeutschen Variante des markenrechtlich westlichen Resopals. Seit den 60er Jahren verwendet, wird das Tischmodell noch im Katalog des Staatlichen Kontors für Unterrichtsmittel und Schulmöbel (SKUS) von 1975 aufgeführt.⁴¹



(Abb. 16) Olo Tal im *Saal des wissenschaftlichen Rates*, Screenshot, *Eolomea* 01:09:53.

Wie üblich steckt auch in *Eolomea* der Teufel im Detail. Bereits das Drehbuch lieferte Bausteine für eine Konzeption, die sich im realisierten Film zu einer Leitmotivik des *Kaffeetrinkens* entwickeln sollte. Anders als vorgesehen, drückt Frau Prof. Scholl im Ratssaal ihre Zigarette zwar nicht in einer Mokkatasse aus,⁴² aber das Requisit ist auch im Film vorhanden und zu einer Kaffeetasse mit traditionellem blauem Zwiebelmuster geworden. In ihrem eigenen Arbeitszimmer, das mit Monstera sowie mit Gardinen und grau-weiß kantigem Telephon wie um 1970 gängig ausgestattet ist, präferiert die junge Wissenschaftlerin in verantwortungsvoller Position jedoch den gemäßigten Modernismus eines Bollhagen-Services (Abb. 17).



(Abb. 17) Arbeitszimmer Maria Scholls (rechts) mit Bollhagen-Service, Standphoto zu *Eolomea*.

Es handelt sich bei dieser in der DDR heißbegehrten Keramik aus der Werkstatt Hedwig Bollhagens im brandenburgischen Marwitz um Kanne und Tasse Modell Nr. 1065 mit handgemaltem blau-weißen Dekor Nr. 137 aus dem Service Nr. 10 – Kaffee: Entwurf 1945.⁴³ Waren diese Utensilien in Ratssaal und Arbeitszimmer bisher *circumstantial details* des Szenenbilds, die die Kamera flüchtig und bildkompositorisch peripher erfasste, so verabschiedet sich Prof. Olo Tal nach der Krisensitzung hastig von Scholl: „Auf Wiedersehen, Kollegin! Besuchen Sie mich mal zum Kaffee!“ Die misstrauische Professorin ahnt, dass Tal mehr über die verschwundenen Raumschiffe weiß, als er zugibt, und nimmt die Einladung an. Beim Gespräch über das *Eolomea*-Phänomen zwischen *fact* und *fiction* kredenzt Tal das versprochene Getränk in freier Berglandschaft vor seinem Landhaus gut(-

DDR-)bürgerlich im wohl Meißner Porzellan mit Weinlaub-Dekor (Abb. 18) und folgt damit sinngemäß den Vorgaben des Drehbuchs: „Die weißen Korbsessel, das Porzellanservice mit dem Blumenmuster, die Filzpantoffeln des Professors haben etwas Häusliches, Altmodisches und Gemütliches an sich.“ – „Tal: Noch eine Tasse, Kollegin? / Maria: Ja, bitte. Ich hab’ schon eine Ewigkeit keinen richtigen Kaffee mehr getrunken.“⁴⁴



(Abb. 18) Kaffeeklatsch vor dem Landhaus Olo Tals, Screenshot, *Eolomea* 00:16:11.

Seinen endgültig handlungstragenden Höhepunkt erfährt das requisitorische Leitmotiv beim Showdown auf *Margot*. Die Raumschiffe sind nach *Eolomea* gestartet; Maria dämmert es: als Initiator der Aktion muss sich Olo Tal irgendwo auf der Station verstecken. Und so erblicken Dan und Maria [RA-]0-560, einen verrückten Roboter mit Loyalitätsproblemen, der, zuvor schon als *mechanischer Hamlet* tituliert, getrost als würdiger Nachfahre von Kubricks HAL und Vorgänger von Lucas’ R2-D2 katalogisiert werden kann. Scholl: „Hast Du gesehen, was er trug?“ – Dan: „ne Kaffeekanne und drei Tassen – wenn der Oldtimer nicht völlig verblödet ist, müssen hier irgendwo drei Leute sein!“ – und 0-560 scheppert derweil ständig vor sich hin: „Den-Kaf-fee-nach-D-C-6!“ Dan und Maria folgen dem grotesk anthropomorphisierten Roboter durch die futuresk metall- und lichtkalten Gänge der *Margot*; ein Schnitt wechselt von der Halbtotale in die Großaufnahme, die zeigt, wie sich von links ein mechanischer Arm ausstreckt, um über einer technizistischen Armatur das Tablett mit einem nun denkbar traditionellen teilvergoldeten Mokkaservice der menschlichen Hand zu reichen, die von rechts entgegenkommt (Abb. 19). Die Hand stellt das Tablett auf die Armatur; Gegenschnitt auf Dan und Maria, zu denen sich 0-560 gesellt; Schnitt zurück auf einen sich langsam drehenden Sessel mit hoher schwarzer Rückenlehne, die nun

den Blick auf Olo Tal freigibt, dessen Stimme bereits seit der Annahme des Tablett zu hören war – im Hintergrund unscharf die komplexen Armaturen, im linken Vordergrund das Mokkaservice wie das Attribut eines klassischen Portraits. Die schulmeisterlich antizipierenden Dialogkommentare zu Beginn verderben zwar ein wenig den Witz und die visuelle Spannung der Szene – weiß, wer aufs Tässchen-Spiel geachtet hat, doch bereits beim Auftauchen des ungelenkten Servierroboters, was die Stunde geschlagen hat –, aber Tablettüberreichung und Sesseldrehung entfalten die Grandezza des Auftritts eines jeden James-Bond-Schurken.



(Abb. 19) 0-560 überreicht Tal auf Margot ein Tablett mit Mokkaservice, Screenshot, *Eolomea* 01:05:57.

Besonders szenographische Elemente wie Weinlaub-Service und DDR-Schulbank in „[...] unglaublich billig gemachten Szenen“⁴⁵ verschaffen heute *Eolomea* – und stärker noch *Im Staub der Sterne* von 1976 – unter Science-Fiction-Fans ein gewisses Renommee als *trash*.⁴⁶ Dabei handelt es sich, wie kaum stark genug betont werden kann, keineswegs lediglich um ein abfälliges Werturteil. Der *trash*-Blick ist eine eigengesetzliche popkulturelle Anschauungsweise, die sich gegebenenfalls programmatisch einem reziprok postulierten Mainstream widersetzen, in der älteren Fassung des verwandten *camp eye* mit seiner „[...] power to transform experience“, wie sie Susan Sontag 1964 beschwor,⁴⁷ sogar revolutionär-emanzipierend wirken kann. Gleichwohl ist *trash* aber ein rezeptionsästhetisches Phänomen: niemand kann intentional authentischen *trash* produzieren. Eine gängige Erklärung für die einschlägigen szenographischen Aspekte von *Eolomea* verweist denn auch vielmehr auf die hohen Produktionskosten der Weltraum-Sequenzen; an anderer Stelle hätte demnach gespart werden müssen.⁴⁸ Spätestens beim requisitorischen Leitmotiv der so forciert entstehungszeitlichen Kaffeetassen verdeutlicht

sich jedoch die Kurzatmigkeit dieses Arguments: ihr charakteristisches Design war bereits im Drehbuch skizziert, die Tassen wurden auch auf *Standphotos* prominent ins Bild gesetzt (Abb. 17) – und die Mittel für ein *etwas* futuristischeres Mokkaservice wären sicher noch im Budget zu finden gewesen.

Diese Dinge, die es in Wirklichkeit schon gab

Auch eines der berühmtesten Science-Fiction-Settings der Filmgeschichte widersetzt sich der handlungslogisch scheinbar angemessenen Futurisierung: der blendend weiße *cosmic hotel room* in Kubricks von den DEFA-Filmemachern so bewunderter *Space Odyssey* von 1968. Abgesehen vom Leuchtfootboden rekurriert er auf irdisch-amerikanische Fremdenzimmer in einem Stil, der nicht, wie so oft zu lesen, als Louis-XVI zu bezeichnen ist, sondern als das, was der englische Innenarchitekt Nicky Haslam spöttisch als „Louis the hotel“ charakterisiert hat.⁴⁹ Während jedoch der Raum bei Kubrick als ultimativ transitorisches Heterotop ein Ort der Transzendenz jenseits von Zeit und Raum ist – und als solcher etwa bühnenszenographisch von Anna Viebrock für die Begegnung von Siegfried und Brünnhilde in der Stuttgarter *Siegfried*-Inszenierung von 1999 adaptiert wurde –,⁵⁰ verweisen die anti-futuristischen, „anachronistischen“ Szenenbildelemente in *Eolomea* in die entgegengesetzte Richtung, die Immanenz der Gegenwart von Filmemachern und Publikum 1972.

Nicht nur in der Wahrscheinlichkeitsrechnung, sondern auch bei einer szenographisch ausgehandelten Wette lässt sich die fiktive Realität der gegenwärtigen Zukunft „[...] nicht nach den Richtlinien der realen Realität der zukünftigen Gegenwarten beurteilen [...]“ – die szenographische Vermutung ist ebenso wie die fiktiv strukturierte Wahrscheinlichkeitsrechnung „[...] auch dann korrekt, wenn sie sich nicht verwirklichen sollte – und vielleicht ist sie gerade deshalb nützlich.“⁵¹

Dass wie im Historien- so auch im Science-Fiction-Film immer die Themenlage der Entstehungszeit verhandelt wird, ist selbstverständlich eine Binsenweisheit, deren produktionsästhetische Relevanz jedoch im Februar 1977 auch in einem Werkstattgespräch der Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur

der DDR über *Im Staub der Sterne* zu erörtern war. Ein nicht namentlich protokollierter Beitrag betonte, wie „[...] jeder utopische Film, jedes utopische Buch, jeder utopische Gedanke zwar sich in die Zukunft richtet und ferne Räume benutzt, in Wirklichkeit sich aber immer – und zwar nur – auf die Erde bezieht und auf nichts anderes. [...] Wenn ein Autor über die Zukunft schreibt, dann nur aus seiner gesellschaftlichen Situation, beladen mit seinen Wünschen, Hoffnungen oder Ängsten – je nachdem, in welcher Art von Gesellschaft er lebt.“⁵² Für die textilen Charakterhüllen von *Eolomea* fasste es die Kostümbildnerin Barbara Müller-Braumann in ihrer Erinnerung in das Fazit: „Aber da das Ganze ‘n bisschen gegenwartsbezogen sein sollte, musste das schon ‘n bisschen mit diesen Dingen zu tun haben, die es in Wirklichkeit also schon gab.“⁵³

In *Eolomea* zielte die Zeitdiagnose auf eine Welt der realisierten und institutionell abgesicherten Utopie. Wenn sich in Utopien aber immer auch Triebkräfte gesellschaftlicher Entwicklung gebündelt haben,⁵⁴ ergab sich das Problem, was aus einer Gesellschaft werde, die ihre Utopien abgearbeitet hat. Mit seiner Frage nach der Bedeutung von Eigeninitiative, wie Olo Tal und seine Mitstreiter sie eigenmächtig ergreifen in ihrem Drang nach dem ungewiss-fernen Eolomea als einer Utopie, die die Institutionen durch ihre sedierende Eigendynamik als „Kinderei“ abtun müssen und nicht mehr bewältigen können, bewegte sich der Film innerhalb des akuten Problemhorizonts der eigenen Gesellschaft, die sich bald darauf offiziell als *entwickelte sozialistische* verstehen sollte.⁵⁵ Die Fliehkräfte des Aufbruchs nach Eolomea kontern das Schwerezentrum einer wohlorganisierten Stagnation, die nicht zufällig an Lems Roman *Solaris* von 1961, der in der DDR erst 1983 erscheinen durfte, vor allem aber an die erst mit geraumer Verzögerung und nur in ostdeutschen Programmkinos gezeigte Tarkowski-Verfilmung von 1972 und den Schlüsselbegriff des *быт*, des alltäglichen Lebens, erinnert.⁵⁶ Dan Lagny hat sich mit dem Eolomea-Phänomen beschäftigt, „[...] weil ich sonst an kosmischer Langeweile gestorben wäre!“

Eolomea verankerte diesen Gegenwartsbezug – der „[...] sozialistisch[e] Staat als Raumschiff [...], das durchs gefährliche Weltall steuert [...]“⁵⁷ – aber nicht nur auf der Ebene der Handlung, sondern trug ihn

auch visuell nachdrücklich durch die bereits im Drehbuch angelegte szenographische Konzeption, die im Science-Fiction-Genre sonst meist der erkenntnisfördernden Distanzierung gewidmet ist, in die Imagination der Zuschauer.⁵⁸ Und das angemessen dialektisch: wenn das modernere Bollhagen-Kaffeesevice an die modische junge Frau als Vertreterin des Establishments fällt, die Blümchen- und Goldrandtassen aber dem stets konservativ gekleideten alten Mann als Initiator des unbotmäßigen Aufbruchs zukommen, changiert die Semantik zwischen ambivalentem Generationenkonflikt und dem Hab-acht!-Signal der Kontraintuition.

Mit dem Gegenwartsbezug im ostentativen Ausstellen anachronistischer Szenenbildelemente gesellt sich *Eolomea* zu zeitgleichen DEFA-Filmen wie etwa Siegfried Kühns Goethe-Verfilmung der *Wahlverwandtschaften* von 1974. Weisen diese mit ihrer Zeit der Handlung um 1800, in der moderne Hohlraumziegel beim Landhausbau und Aluminium-Kochtöpfe beim Picknick plaziert werden, anachronistisch voraus,⁵⁹ so weist *Eolomea* mit Schulbank und Kaffeesevice anachronistisch zurück. Ausgangs- und Zielpunkt sowohl der gegenwärtigen Vergangenheit als auch der gegenwärtigen Zukunft ist die eigene Gegenwart.

Auf Grund auch dieser Strategie durfte wohl in *Eolomea* der von Wagenstein im Drehbuch detailliert entworfene Prolog entfallen. Während sich der realisierte Film in *medias res* begibt, sollte das ursprüngliche erste Bild eigentlich „[e]ine Reihe von Interviews. Knapp, zielbewußt, i[m] Stil einer zeitgenössischen Fernsehreportage“ zeigen. Als Schauplätze hätten standardisierte Orte einer sozialistisch perspektivierten Gegenwartsmoderne fungiert: „Berlin, Alexanderplatz/ Moskau, Ter[r]asse des Hotels ‚Rossija‘/ Feld einer LPG in der DDR/ Prag, Karlsbrücke/ Großbaustelle in der DDR/ Moskau, Flughafen Scheremetjewo, Wartesaal/ Zeichensaal in einem Konstruktionsbüro/ Sofia, Fußgängertunnel. Original – Außen – Tag“. Der Interviewer sei „[...] ein erfahrener Fernsehjournalist, der imstande ist, die Antworten zu provozieren, die wir brauchen – Antworten, welche die heutigen Gedanken der Gesellschaft über die Probleme der kosmischen Forschung wiedergeben“, der Tenor der Fragen: „Finden Sie, daß das alles einen Sinn hat?“⁶⁰ Die Antworten, offenbar als dokumentarische O-Töne ein-

zuholen, sollten „[...] divergent, manchmal sogar absurd sein“ – „[V]on der Bewunderung bis zur Gleichgültigkeit, vom Glauben an die Unaufhaltsamkeit des menschlichen Fortschritts bis zur tiefen Skepsis der kosmischen Forschung gegenüber. [...] Am Schluß noch einmal der Alexanderplatz [...]. Und der Fernsehturm, der sich in den Himmel reckt – in den Himmel, der uns erwartet.“⁶¹

Neben der Produktionskostensteigerung bei der Tricktechnik trug der Konflikt zwischen eigenen Intentionen und westlich-internationalen Genrekonventionen maßgeblich zum Abbruch der Science-Fiction-Linie bei der DEFA bei.⁶² Vielleicht zeichneten sich in *Eolomea* die Sollbruchlinien bereits szenographisch in der stilistisch heterogenen Verschränkung von futuristischer Makellosigkeit, lebensweltlichen Gebrauchsspielen und anachronistischer Ausstattung ab. Doch während sich die DEFA, anders als in Polen und in der UdSSR, nicht mehr an den Science-Fiction-Dystopien der 80er Jahre beteiligen und sich Kühns *Wahlverwandtschaften* mit ihrem Rückzug ins Private schon recht pessimistisch geben sollten, zog die Eolomea-Expedition noch einmal voller Erwartung in den Himmel über dem Alexanderplatz. Er war ein Weltall, das die real existierende Kombination von 70mm-Technik und ORWO-Filmmaterial nicht eher tiefschwarz erscheinen lassen wollte, bevor nicht einem bräunlichen „Absaufen“ mit Blau, der Farbe der Romantiker, entgegen gesteuert wurde.⁶³

Endnoten

- 1 Esposito 2007, *Fiktion*, S. 62.
- 2 Zum Science-Fiction- bzw., nach zeitgenössischem Sprachgebrauch, utopischen Film der DEFA vgl. Wiechmann 1997, *Leit- und Feindbilder*, S. 9-27; Soldovieri 1998, *Socialists*, S. 382-398; Fritzsche 1999, *Weg*, S. 20 f.; Kannapin 2000, *Peace*, S. 55-69; Ciesla 2002, *Vernichtung*, S. 121-136; sowie Grisko 2002, *Sozialphilosophie*, S. 108-120. Hervorzuheben sind die Studien Scott 2002, *Continuity*, S. 91-99; und vor allem Kruschel 2007, *Leim*, S. 803-888, die den Blick auch auf ausländische Produktionen richten, die in der DDR zu sehen waren, und die die DEFA-Filme damit ebenso, wie von Fritzsche 2010, *Homeland*, S. 80-101 durchgeführt, im Kontext der internationalen Science-Fiction-Produktion verankern. Zur *defa-futurum*-Gruppe vgl. zudem Fritzsche 2006, *Werkstatt*, S. 367-386. Leider war es nicht mehr möglich, die Dissertation derselben Autorin, *Alternate Worlds, Alternate Visions: Cultural Politics and Socialist Critique in East German Science Fiction* (University of Minnesota 2001), zu Rate zu ziehen.
- 3 Ich orientiere mich hier an den Überlegungen von Elena Esposito und ihrer von Luhmann ausgehenden Kritik der Wahrscheinlich-

keitsrechnung sowie des Verhältnisses von Realität und Fiktionalität (vgl. Esposito 2007, *Fiktion*, bsd. S. 50-67, Kap. *Gegenwärtige Zukunft und zukünftige Gegenwarten*, aber auch passim).

- 4 Vgl. die Romane *De la terre à la lune* (1865) und *Autour de la lune* (1870) bzw. *Sans dessus-dessous* (1889).
- 5 Kael 1991, *Nights*, S. 179; vgl. etwa Kruschel 2007, *Leim*, S. 831-836, 842 (mit Abbildungen).
- 6 Verwiesen sei zu diesem Problem hier jedoch lediglich auf Krauss 1996, *Physik*.
- 7 Lem 1990, *Planet*, S. 19.
- 8 Die Verfilmung widmet ihre szenographische Aufmerksamkeit allerdings vor allem dem spektakulären marsianischen Setting, das sich dem deutschen Filmexpressionismus verpflichtet weiß. Vgl. etwa Kruschel 2007, *Leim*, S. 822-824 (mit Abbildungen).
- 9 Die Einbände verschiedener Ausgaben etwa online abgebildet unter: <http://english.lem.pl/gallery/category/2-astronauts>, 21.03.2013.
- 10 Vgl. zu XR-8 online unter: http://mosapedia.de/wiki/index.php/Raumschiff_XR_8; zum Reprint http://mosapedia.de/wiki/index.php/Sammelband_Weltraum-Serie_1_-_Die_Reise_ins_All. Ein Vergleich mit dem Kosmokrator lohnt auch für das *Mosaik*-Raumschiff RS-X1, das seinen ersten Auftritt bereits im Heft 25, dem ersten der *Weltraum*-Serie, vom Dezember 1958 hatte (vgl. <http://mosapedia.de/wiki/index.php/RS-X1>). Unter dem Titel *Ziolkowski weist den Weg* legte das *Mosaik* in Heft 45 vom August 1960 seine Quellen offen (vgl. http://mosapedia.de/wiki/index.php/Mosaik_von_Hannes_Hegen_45_-_Ziolkowski_weist_den_Weg, alle 21.03.2013).
- 11 Ansichten des Kosmokrators und auch der Brücke etwa bei Ciesla 2002, *Vernichtung*, S. 125 f., 130.
- 12 Vgl. Wiechmann 1997, *Leit- und Feindbilder*, S. 9.
- 13 Die Bauausführung lag in den Händen von Günter Kriewitz, Harald Welzel, Jochen Hamann und Christian Heintze. Für einen Überblick zu *Eolomea* vgl. etwa Habel 2000, *Lexikon*, S. 146 f.; Filmographien zu Werner Pieske (1924-1992) und Erich Krüllke (1929-2009) online unter: http://www.filmportal.de/person/werner-pieske_ec656f9f865c49f2a6fc5d613b536030 bzw. http://www.filmportal.de/person/erich-kruellke_a757ea6b638144a199f0d1235eb85845, beide 22.03.2013. Pieske schuf auch das Szenenbild zu Kolditz' *Das Ding im Schloß* von 1979, der von der *defa-futurum*-Gruppe mitentwickelt worden war.
- 14 Vgl. Kannapin 2000, *Peace*, S. 64.
- 15 Ich beziehe mich im Folgenden auf die im Filmmuseum Potsdam bewahrte Fassung D II des Arbeitsdrehbuchs vom 18. Januar 1971 (Wagenstein 1971, *Eolomea*) sowie die 2005 in einer *Science Fiction Special-Edition* von Icestorm veröffentlichte DVD des Films. Wenn nicht anders nachgewiesen, beziehen sich die zitierten Dialoge auf die gesprochene Fassung im Film.
- 16 Vgl. Mohrig 1976, *Menschen*, S. 10.
- 17 Kruschel 2007, *Leim*, S. 849.
- 18 Abbildungen etwa bei Grisko 2002, *Sozialphilosophie*, S. 111.
- 19 Vgl. zur DEFA-Rezeption von Kubrick und auch Tarkowskis *Solaris* von 1972 Fritzsche 2010, *Homeland*, S. 80-101.
- 20 Im Interview erinnert sich die Kostümbildnerin Barbara Müller-Braumann 2005, wie sie zusammen mit dem Szenenbildner (wohl Pieske) nach Moskau zum Kosmonautenzentrum reiste. Nicht alle Räume seien damals für jedermann zugänglich gewesen, und sie habe auf Grund eines Photoverbots vor allem gezeichnet (vgl. die Dokumentation Fleischer 2005, *Kosmonautenträume*). Angemerkt sei, dass anderthalb Jahrzehnte zuvor etwa Pawel Kluschanzew, dem Regisseur des wichtigen sowjetischen Science-Fiction-Films *Planet der Stürme* von 1957, als einem von sehr wenigen Filmleuten frühzeitig Zutritt zum sowjetischen Raumfahrtprogramm gewährt wurde – und seine Spielfilmarbeiten dann in Amerika studiert wurden, um sich beim Wettkampfen

- All über den systemgegnerischen Stand der Dinge zu informieren (vgl. Kruschel 2007, *Leim*, S. 830-835).
- 21 *Union Internationale des Associations Techniques Cinématographiques*.
- 22 Vgl. etwa Kissling-Koch 2012, *Macht(t)räume*, S. 108 bzw. 35; weitere Beispiele passim.
- 23 Vgl. etwa Baldwin 1997, *Bucky*, S. 164-167.
- 24 Die Kugel taucht etwa auch in der Kinowerbung für den west-deutschen Verleih des *Schweigenden Sterns* auf (abgebildet bei Kruschel 2007, *Leim*, S. 814).
- 25 Vgl. Kissling-Koch 2012, *Macht(t)räume*, S. 132-135.
- 26 Vgl. Wagenstein 1971, *Eolomea*, S. 31; allerdings wird hier nichts über die Form der *Glocke* gesagt.
- 27 Vgl. Fuller 1968, *Manual*.
- 28 Kruschel 2007, *Leim*, S. 849.
- 29 Wagenstein 1971, *Eolomea*, S. 42.
- 30 Vgl. ebd., S. 102.
- 31 Ebd., S. 32, 53 bzw. 74.
- 32 Das Drehbuch imaginierte „[...] antik[e] Schilde[r] wie: ‚Die Unterhaltung mit dem Wagenführer ist verboten!‘ ‚Hunde sind an der Leine zu führen.‘“ (ebd., S. 75).
- 33 Kruschel 2007, *Leim*, S. 849.
- 34 Traven 1967, *Totenschiff*, S. 113.
- 35 Dies auch betont bei Kruschel 2007, *Leim*, S. 849; die Einbettung der DEFA-Science-Fiction in die internationale Entwicklung ebenso hervorgehoben bei Kannapin 2000, *Peace*, S. 57 f. Angemerkt sei, dass die schon ältere Gestaltung verlassener oder postkatastrophaler Raumschiffe in einem anderen semantischen Kontext zu verstehen ist.
- 36 Laut Wagenstein 1971, *Eolomea*, S. 33 die „Broschüre: ‚Alltagsratschläge für Bewohner der orbitalen Stationen – Klasse ‚G‘“.
- 37 Ebd., S. 7.
- 38 Angemerkt sei, dass solche Zimmerpflanzen schon in *Signale* auftauchten.
- 39 Ebd., S. 81. Dan wird auf seinem Weg zum Hotel vor einem solchen Arrangement gezeigt, dessen Originaldrehort dem bulgarischen Drehbuchautor vielleicht schon beim Schreiben vor Augen stand.
- 40 Klotz 1977, *Hirsche*, S. 99-102 (am Beispiel von La Grand Motte in der Camargue). Das DDR-Fernweh-Motiv eines real unerreichbaren Urlaubs auf Galapagos findet sich noch einmal, wenn der in der Silvesternacht verschwundene Olo Tal *Eolomea* als Adresse hinterlässt und die Telefonistin vom Fernamt auf Rückfrage die irreführende Auskunft erteilt: „Das ist ein Hotel auf Mallorca“ (offensichtlich eine Namensgebung auf Grund der oben erwähnten einstigen Eolomea-Begeisterung). Kosmonauten auf Strandurlaub führte im Übrigen bereits *Signale* ausgiebig vor.
- 41 Für seine freundlichen brieflichen Auskünfte in dieser Frage gilt mein herzlicher Dank Herrn Lutz Weiner vom Schulmuseum Leipzig.
- 42 Vgl. Wagenstein 1971, *Eolomea*, S. 12.
- 43 Vgl. online unter: <http://hedwig-bollhagen.com/tkmservice/tkm99.html>, 22.03.2013.
- 44 Wagenstein 1971, *Eolomea*, S. 64.
- 45 Kruschel 2007, *Leim*, S. 853.
- 46 So kündigt etwa der ansonsten wohlwollende *Eolomea*-Artikel der Wikipedia von den „[...] teils billig-trashigen Kulissen [...]“ (<http://de.wikipedia.org/wiki/Eolomea>, 22.03.2013), während *Im Staub der Sterne* 2005 im Programm des *Real Fantastic Film Festival* als „a real socialist kitsch treasure“ bezeichnet wurde (vgl. Kruschel 2007, *Leim*, S. 867). Eine ähnliche Haltung bestimmte auch die zeitweilig starke Popularität der 2006 von All Score Media veröffentlichten CD *Kosmos – Soundtrack of Eastern Germany's Adventures in Space*: „Schräg und herrlich weit weg. Die antiquierten Synthies und Orgel q[u]jetschen und knarren und holpern durch den raum... schubkraft!“, befand ein Kundenrezensent (<http://www.amazon.de/product-reviews/B00005T7TC>, 12.11.2012).
- 47 Sontag 2009, *Notes*, S. 277.
- 48 So etwa auch Kruschel 2007, *Leim*, S. 853 f., der ansonsten einen wachen Blick für die szenographischen Innovationen und Valenzen nicht nur dieses DEFA-Science-Fiction-Films beweist. Das Budget-Argument findet sich auch immer wieder in den Rezensionen von heutigen Sci-Fi-Cineasten (vgl. etwa online unter: http://www.imdb.com/title/tt0068542/reviews?ref_=tt_urv, 22.03.2013). Fehlbeurteilungen zu Kosten und Aufwand ergeben sich im übrigen häufig für das Science-Fiction-Genre, da im Kino kaum etwas so schnell veraltet wie eine nicht zuletzt *special-effect*-basierte Antizipation von Zukunft. So vergaß etwa auch der Rezensent des West-Berliner *Tagesspiegels* das Vierteljahrhundert, das zwischen der Premiere des *Schweigenden Sterns* 1960 und der Aufführung des Films beim *1. Sozialistischen Science-fiction-Festival* im Weddinger Sputnik-Kino 1987 lag, und deklarierte die seinerzeit hervorragenden Effekte als „miserable Tricktechnik“ (vgl. Wiechmann 1997, *Leit- und Feindbilder*, S. 25).
- 49 Hier zitiert nach York 2006, *Besuch*, S. 16.
- 50 Vgl. dazu etwa Schmitt 2004, *Siegfried*, S. 350-357.
- 51 Esposito 2007, *Fiktion*, S. 69; das Paradigma der Autorin ist allerdings die textuelle Fiktionalität.
- 52 Zitiert nach Kannapin 2000, *Peace*, S. 57.
- 53 Zitiert nach dem Interview in Fleischer 2005, *Kosmonautenträume*. Die Zivilkostüme vor allem Cox Habbemas respektive Maria Scholls orientierten sich damit an einem modischen Chic um 1970, der zu überhöhen war, wenn etwa ein Kleid „futuristisch“ bemalt wurde.
- 54 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass sich Claus Ritter, neben Hellwig zweiter Exponent von *defa-futurum*, mit seinen Büchern *Start nach Utopolis* (1978), *Anno Utopia* (1982) und *Kampf um Utopolis* (1987) zu einem herausragenden Kenner der utopischen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entwickeln und deren Bedeutung für die gesellschaftliche Debatte propagieren sollte. Vgl. Fritzsche 2006, *Werkstatt*, S. 371.
- 55 Zum Aspekt der Eigeninitiative sei auch hingewiesen auf Kruschel 2007, *Leim*, S. 807, der süffisant anmerkt, dass die Handlung in allen vier Weltraum-Filmen der DEFA in Gang gesetzt wird, weil man mehr oder minder begeistert auf empfangene Signale reagieren muss.
- 56 Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Fritzsche 2006, *Werkstatt*, S. 375. Auch auf der Raumstation in Tarkowskis *Solaris* sind die Forscher umgeben von materiellen Zeugnissen historischer irdischer Kultur wie Büchern und Gemälden. Eines der von *defa-futurum* entworfenen unrealisierten Filmprojekte trug im Übrigen den Titel *Reise nach Utopitschka* (ca. 1975; vgl. ebd., S. 378).
- 57 Hake 2004, *Film*, S. 223.
- 58 „Der Einbau ironischer Inserts, wie in der Einblendung eines Schildes mit der Aufschrift ‚Nicht öffnen, bevor der Zug hält‘ im Innern eines Raumschiffs, bezeug[t] den irdischen Herstellungsort des Films.“ (Kannapin 2000, *Peace*, S. 64). Leider stellt sich selbst bei dieser in der Literatur raren Beobachtung zur Szenographie des Films der Eindruck ein, es gehe hier eher um den Wortsinn als die visuelle Evidenz des historischen Emailschildes.
- 59 Vgl. dazu Becker / Dorgerloh 2013, *Filmgärten*.
- 60 Wagenstein 1971, *Eolomea*, S. 1.
- 61 Ebd., S. 3.
- 62 Vgl. etwa Grisko 2002, *Sozialphilosophie*, S. 108-120 (ähnlich auch Wehrstedt 2001, *Genre-Kino*, S. 101).
- 63 Vgl. zu diesen Schwierigkeiten die Ausführungen des Trickkammeramanns Kurt Marks und des Technikers Jan-Peter Scharje in der Dokumentation Fleischer 2005, *Kosmonautenträume*.

Bibliographie

Bücher und Aufsätze

- Baldwin 1997, *Bucky*
 J. Baldwin, *Bucky Works: Buckminster Fuller's Ideas for Today*, New York u.a. 1997.
- Becker / Dorgerloh 2013, *Filmgärten*
 Marcus Becker und Annette Dorgerloh, *Transnationale Filmgärten. Drei/Wahlverwandtschaften für lesende Filmzuschauer*, in: *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*, hg. v. Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs und Evan Torner, Wiesbaden 2013, S. 315-334.
- Ciesla 2002, *Vernichtung*
 Burghard Ciesla, „Droht der Menschheit Vernichtung?“ Der schweigende Stern – First Spaceship on Venus: Ein Vergleich, in: *apropos: Film 2002. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, hg. v. Ralf Schenk und Erika Richter, Berlin 2002, S. 121-136.
- Esposito 2007, *Fiktion*
 Elena Esposito, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, übersetzt v. Nicole Reinhardt, Frankfurt am Main 2007.
- Fritzsche 1999, *Weg*
 Sonja Fritzsche, *Auf dem Weg zur Venus. Die Entdeckung osteuropäischer Populärkultur – Kurt Maetzig's Der schweigende Stern*, in: *Filmforum. Zeitschrift für Film und andere Künste* 19, 1999, S. 20 f.
- Fritzsche 2006, *Werkstatt*
 Sonja Fritzsche, *East Germany's Werkstatt Zukunft: Futurology and the Science Fiction Films of defa-futurum*, in: *German Studies Review* 29/2, 2006, S. 367-386.
- Fritzsche 2010, *Homeland*
 Sonja Fritzsche, *A Natural and Artificial Homeland: East German Science-Fiction Film Responds to Kubrick and Tarkovsky*, in: *Film & History* 40/2, 2010, S. 80-101.
- Fuller 1968, *Manual*
 Richard Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Carbondale 1968.
- Grisko 2002, *Sozialphilosophie*
 Michael Grisko, *Zwischen Sozialphilosophie und Actionfilm. Grenzen und Möglichkeiten des Science-fiction-Genres bei der DEFA*, in: *apropos: Film 2002. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, hg. v. Ralf Schenk und Erika Richter, Berlin 2002, S. 108-120.
- Habel 2000, *Lexikon*
 F.-B. Habel, *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993*, Berlin 2000.
- Hake 2004, *Film*
 Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, übersetzt v. Roger Thiel, Reinbek 2004.
- Kael 1991, *Nights*
 Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*, New York 1991.
- Kannapin 2000, *Peace*
 Dettlef Kannapin, *Peace in Space – Die DEFA im Weltraum. Anmerkungen zu Fortschritt und Utopie im Filmschaffen der DDR*, in: *Zukunft im Film*, hg. v. Frank Hörnlein und Herbert Heinecke, Magdeburg 2000, S. 55-69.
- Kissling-Koch 2012, *Macht(t)räume*
 Petra Kissling-Koch, *Macht(t)räume. Der Production Designer Ken Adam und die James-Bond-Filme*, Berlin 2012.
- Klotz 1977, *Hirsche*
 Heinrich Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*, Luzern / Frankfurt am Main 1977.
- Krauss 1996, *Physik*
 Lawrence M. Krauss, *Die Physik von Star Trek*, München 1996.
- Kruschel 2007, *Leim*
 Karsten Kruschel, *Leim für die Venus. Der Science-Fiction-Film in der DDR*, in: *Das Science Fiction Jahr 2007*, hg. v. Sascha Mamczak und Wolfgang Jeschke, München 2007, S. 803-888.
- Lem 1990, *Planet*
 Stanislaw Lem, *Der Planet des Todes*, übersetzt v. Rudolf Pabel, Berlin 1990.
- Mohrig 1976, *Menschen*
 Werner Mohrig, *Wieviele Menschen trägt die Erde?*, Leipzig u.a. 1976.
- Schmitt 2004, *Siegfried*
 Olaf A. Schmitt, Siegfried im Lichttunnel, in: *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag, hg. v. Patrick Primavesi und Olaf A. Schmitt, Berlin 2004, S. 350-357.
- Scott 2002, *Continuity*
 Rosemary Scott, *Continuity and Change in GDR Cinema Programming Policy 1979-1989: The Case of the American Science Fiction Import*, in: *German Life and Letters* 55/1, 2002, S. 91-99.
- Soldovieri 1998, *Socialists*
 Stefan Soldovieri, *Socialists in Outer Space. East German Film's Venusian Adventure*, in: *Film History* 10, 1998, S. 382-398.
- Sontag 2009, *Notes*
 Susan Sontag, *Notes on 'Camp'*, in: *Against Interpretation and Other Essays*, London u.a. 2009, S. 275-292.
- Traven 1967, *Totenschiff*
 B. Traven, *Das Totenschiff. Die Geschichte eines amerikanischen Seemanns*, Leipzig 1967.
- Wagenstein 1971, *Eolomea*
 Angel Wagenstein, *Eolomea*, Drehbuch-Fassung D II vom 18. Januar 1971 mit 1. Änderung vom 30. März 1971, unveröffentlichtes vervielfältigtes Typoskript, Filmmuseum Potsdam, Inv.-Nr. ADB/0449 bzw. ADB/0449a.
- Wehrstedt 2001, *Genre-Kino*
 Norbert Wehrstedt, *Das Genre-Kino der DEFA*, in: *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992*, hg. v. Raimund Fritz, Bd. 2, Wien 2001.
- Wiechmann 1997, *Leit- und Feindbilder*
 Gerhard Wiechmann, *Leit- und Feindbilder im Science-fiction-Film. Die DDR-Produktion Der schweigende Stern*, in: *Leit- und Feindbilder in DDR-Medien*, hg. v. der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1997, S. 9-27.
- York 2006, *Besuch*
 Peter York, *Zu Besuch bei Diktatoren*, München 2006.

Online-Publikationen

- Amazon, <https://www.amazon.de/>, 12.11.2012.
- filmportal, <http://www.filmportal.de/>, 22.03.2013.
- HB-Werkstätten für Keramik, <http://hedwig-bollhagen.com/>, 22.03.2013.
- Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/>, 22.03.2013.
- MosaPedia, <http://mosapedia.de/wiki/index.php/Hauptseite>, 21.03.2013.

Stanislaw Lem – *The Official Site*, <http://english.lem.pl/>, 21.03.2013.

Wikipedia. *Die freie Enzyklopädie*, <http://de.wikipedia.org>, 22.03.2013.

Filmographie

Zschoche 2005, *Eolomea*

Herrmann Zschoche (DEFA 1972), *Eolomea*, Science Fiction Special-Edition, hg. von ICESTORM Entertainment 2005.

Fleischer 2005, *Kosmonautenträume*

Uwe Fleischer (Produzent), *Kosmonautenträume – Made in Babelsberg*. Trickkameramann Kurt Marks, Kostümbildnerin Barbara Müller-Braumann und Techniker Jan-Peter Schmarje im Gespräch, Bonusmaterial zu Zschoche 2005, *Eolomea*.

Abbildungen

Abb. 01-02, 11 Raumschiffmodelle, Filmmuseum Potsdam.

Abb. 03-05, 7, 9, 12, 17 Entwurfszeichnungen, Werk-, Modell- und Standphotos, Filmmuseum Potsdam, Ankauf Werner Pieske, Inv.-Nr. 548/IV/K/AR.

Abb. 06, 08, 10, 13-16, 18-19 Screenshots aus: Zschoche 1972, *Eolomea*. Die Laufzeiten gemäß VLC-media-player.

Zusammenfassung

In kinematographierter Science Fiction erscheint auch die szenographische Konzeption als komplexe Wette auf die Zukunft, mit der Bildtraditionen, Erwartungshaltungen und mehr oder minder realistische Prognosen ausgehandelt werden. Vor diesem Hintergrund widmet sich der Beitrag der Szenographie von Herrmann Zschoches Science-Fiction- bzw. utopischem Film *Eolomea*, der 1972 nach *Der schweigende Stern* (1960) und *Signale* (1970) und vor *Im Staub der Sterne* (1976) als dritte der vier Weltraum-Produktionen der DEFA in die Kinos der DDR kam. Die szenographische Ausstattung einer gegenwärtigen Zukunft, die in der Fiktion als zukünftige Gegenwart dargestellt wird, knüpfte hier an die makellose futureske Raumschiffwelt der internationalen 60er Jahre in der Art von *Star Trek* und *Space Odyssey* an, zu der dieselben Szenenbildner, Werner Pieske und Erich Krüllke, bereits in *Signale* erfolgreich aufgeschlossen hatten. Filmhistorisch erstaunlich früh wird jedoch parallel dazu die Ästhetik eines kosmisch lebensweltlichen *used look* entwickelt, die auch im Westen etwa mit *Star Wars* (1977) oder *Alien* (1979) zur szenographischen Innovation des Genres in den 70er Jahren werden wird.

Die anachronistische Projektion von entstehungszeitlich alltäglichen Ausstattungselementen in die Zukunft bis hin zu einer ironischen Leitmotivik differenziert semantischer Kaffeeservices verstärkte hingegen visuell eindrücklich den Gegenwartsbezug eines Films, der zeitdiagnostisch nach der Rolle von Utopien in der Stasis einer *entwickelt sozialistischen* Gesellschaft fragte.

Autor

Marcus Becker studierte Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2005 ist er an der HUB wissenschaftlicher Mitarbeiter des SFB 644 *Transformationen der Antike*, seit 2013 im Teilprojekt *Bewegte Räume. Szenographie der Antiken im Film*, seit 2011 zudem am IKB im Forschungsprojekt *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg*. Zahlreiche Publikationen zur brandenburgisch-preußischen Kunstgeschichte, zur Antikenrezeption um 1800 sowie zur Geschichte der Gartenkunst und der Filmszenographie; Mitherausgeber der Bände *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* (2010) und *Preußen aus Celluloid. Friedrich II. im Film* (2012).

Titel

Marcus Becker, Das Sprelacart der Zukunft. *Eolomea* und die Szenographie der DEFA-Science-Fiction zwischen Anachronismen, *used look* und dem Futuresken in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014 (16 Seiten), www.kunsttexte.de.