

Sonja Czekaj

Audiovisionen des Weltalls. Modale Faktoren eines Subensembles der Non-Fiction

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14670>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Czekaj, Sonja: Audiovisionen des Weltalls. Modale Faktoren eines Subensembles der Non-Fiction. In: Philipp Blum, Monika Weiß (Hg.): *An- und Aussichten*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 26), S. 142–152. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14670>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Audiovisionen des Weltalls. Modale Faktoren eines Subensembles der Non-Fiction.

Das Weltall hat gegenwärtig ganz offensichtlich Konjunktur in den audiovisuellen Massenmedien. Dies gilt auch – oder gerade – für den Bereich der Non-Fiction, betrachtet man allein das Fernsehprogramm: So ist beispielsweise die US-amerikanische Produktion des History Channel *GEHEIMNISSE DES WELTALLS*¹ ein Dauerbrenner bei NTV und N24. ARTE wiederum zeigte im August 2012 die bereits 22. Ausgabe der «Nacht der Sterne», während das ZDF den Münchner Astrophysiker und Naturphilosophen Harald Lesch in *LESCHS KOSMOS*² zu Weltall-Themen dozieren lässt und im Rahmen von *TERRA X* seit 2003 eine eigene Serie namens *FASZINATION UNIVERSUM*³ unterhält.

Doch nicht nur im Fernsehen, auch im Internet firmieren auf Videoplattformen wie Youtube, Dokumax, Dokumonster, MyVideo etc. unzählige Weltall Dokumentationen. Auf Facebook läuft die Serie *THE UNIVERSE* mit gegenwärtig 314.025 Likes⁴ gar *STAR TREK ENTERPRISE*, *STAR TREK VOYAGER* und *STAR TREK DEEP SPACE NINE* den Rang ab.⁵

Angesichts der schieren Ubiquität audiovisueller Weltallmodellierung im Modus der Non-Fiction stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich über das Sujet hinaus modale Faktoren beschreiben lassen, die innerhalb der Non-Fiction ein mögliches Subensemble bilden.

Diese Fragestellung berührt semiopragmatische Aspekte, insofern audiovisuelle Strategien der Sinn- und Affektproduktion fokussiert werden. Semiopragmatische Ansätze fußen auf der Auffassung, dass der audiovisuellen Textproduktion stets ein doppelter Vorgang zugrunde liegt, wobei der eine die Herstellung, der andere die Lektüre betrifft.⁶ Daneben ist, Roger Odin zufolge,

1 Auch bekannt unter dem Titel *GEHEIMNISSE DES UNIVERSUMS*, in der SUNFILM Entertainment DVD Edition *UNSER UNIVERSUM*, im Original: *THE UNIVERSE*. Die Serie ist seit 2007 in der bisher siebten Staffel vorliegend.

2 Seit September 2013 *FRAG DEN LESCH*.

3 Seit der vierten Staffel ebenfalls moderiert von Harald Lesch.

4 Stand vom 01.11.2013 (auch im Folgenden beziehen sich alle Internetquellen auf den Stand des genannten Datums)

5 *STAR TREK ENTERPRISE*: 199.397 Likes, *STAR TREK VOYAGER*: 236.202 Likes, *STAR TREK DEEP SPACE NINE*: 235.993 Likes.

6 Vgl.: Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semiopragmatischen Ansatz. In: *montage/av* 11/2, 2002, S. 42–57, hier S. 42.

jede Textproduktionsarbeit durch eine begrenzte Anzahl von Modi der Sinn- und Affektproduktion beschreibbar, die einen je spezifischen Erfahrungstypus begründen. Daher gilt es zu ermitteln, wann ein spezifischer Lektüremodus in Gang gesetzt wird und wie er sich textuell artikuliert.⁷

Vor diesem Hintergrund wird der Begriff «Non-Fiction» hier also nicht als kategoriale Einteilung gemäß generischer oder ontologischer Zuschreibungen verwendet, sondern als Beschreibung einer audiovisuellen Praxis, die nach Heinz-B. Heller formal mit referenziellen Mehrwertversprechen operiert.⁸ Als entscheidend dafür, ob ein audiovisueller Gegenstand als dokumentarischer rezipiert wird oder nicht, erscheint demnach also weniger die Realität dessen, was sich vor der Kamera abspielt, sondern, wie Odin feststellt, die Konstruktion des Enunziators: «Was die dokumentarisierende Lektüre [...] begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.»⁹

1.

Schon als Sujet bietet sich das Weltall für eine produktive Vermischung von Fakt und Fiktion an, wie sich historisch am Beispiel der «Mars-Viskurse» veranschaulichen lässt.¹⁰ So lösten bereits 1878 Schiaparellis Marskarten, die Kanäle auf der Marsoberfläche visualisierten, nachhaltige Spekulationen über die Existenz von Leben auf dem Mars aus:

Obwohl es von ihrer ersten «Entdeckung» an Zweifel an der Existenz der Marskanäle gibt, beschäftigen und bestimmen sie die Marsforschung der nächsten Jahrzehnte. Ein weiterer bekannter Marsforscher, Percival Lowell, bestätigte 1894 nicht nur Schiaparellis Karte, sondern entdeckte über hundert weitere Marskanäle, die er auch auf einer Marskarte veröffentlichte. Im Zusammenhang mit diesen Karten entwickelte sich eine lebhaft öffentliche und wissenschaftliche Diskussion über Leben auf dem Mars.¹¹

7 Vgl. ebd. S. 43.

8 Vgl., Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Keitz, Ursula von/ Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 - 1945*. Marburg 2001, S. 15–26, hier S. 18.

9 Odin, Roger [1984]: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin 2006, S. 259–275, hier S. 263.

10 Vgl., Adelman, Ralf: Mars-Viskurse. De- und Re-Kontextualisierungen von wissenschaftlichen Bildern. In: Elia-Borer, Nadja/ Sieber, Samuel/ Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Bielefeld 2011, S. 311-335.

11 Ebd. S. 315.

Die Frage nach der Existenz von Leben im Universum bildet fortan ein wiederkehrendes Element, an dem sich das Interesse an der (audio-)visuellen Weltallerkundung entzündet. So widmet sich etwa der ZDF Fernsehfilm *DIE AUSSERIRDISCHEN: MYTHOS UND WAHRHEIT* von Oliver Halmburger aus dem Jahr 2010 schon dem Titel nach den Fiktionen und Fakten rund um extraterrestrisches Leben. Dabei wartet der Film sowohl produktionsseitig als auch vor der Kamera mit Prominenten auf, handelt [es] sich doch um eine Produktion der Loopfilm GmbH unter der Leitung von Guido Knopp, in der, neben anderen, auch der erwähnte Astrophysiker Lesch auftritt. Als serielles Format bietet sich daneben die ebenfalls bereits erwähnte Serie *GEHEIMNISSE DES WELTALLS* mit der Episode *UFOs UND ALIENS* dafür an, im Folgenden einige Schlaglichter auf modale Faktoren audiovisueller Weltallformierungen im Modus der Non-Fiction zu werfen.

2.

Handelt es sich auch um verschiedene Formate und produktionsökonomische Hintergründe: Der Fernsehfilm und die Serienepisode, welche hier exemplarisch herangezogen werden, weisen grundlegende Gemeinsamkeiten im Hinblick auf ihre Weltallmodellierungen auf.

So findet sich in beiden Beispielen eine auffällig hohe Anzahl digitaler Animationen des Weltalls, die sich durch expressive Farb- und Lichtinszenierung sowie eine extrem mobile virtuelle Kamera auszeichnen. Diese suggeriert eine problemlose Überwindung extremer räumlicher Distanzen innerhalb von Sekundenbruchteilen, rast an Planeten vorbei, die in den schillerndsten Farben erstrahlen, durchquert den sternefunkelnden Weltraum mühelos, wobei sie die abenteuerlichsten Manöver vollzieht, einschlagende Asteroiden etwa aus nächster Nähe als Farbspektakel einfängt. Schneller als es dem Licht möglich wäre, bewegt sich die virtuelle Kamera durch Raum und Zeit, womit sie diese Kategorien virtuell aufsprengt und für die Dauer des animierten Spektakels das Unmögliche möglich erscheinen lässt. Nahtlose Übergänge zwischen den Einstellungen sowie deren rasanter Wechsel unterstützen den hierdurch evozierten Effekt einer virtuellen Überwindung von Raum und Zeit, respektive ihrer durch die Naturgesetze definierten Grenzen.

Darüber hinaus verbinden die Fernsehbeiträge authentifizierende mit fiktionalisierenden Strategien, indem sie einen fiktionalisierenden Referenzrahmen einem authentifizierenden gegenüberstellen:

Der fiktionalisierende Referenzrahmen wird durch Rückgriffe auf Spielfilmmaterial und hierbei insbesondere durch den motivischen Rekurs auf *UFOs und Aliens* gebildet. Immer wieder werden audiovisuelle Fiktionen zum Erscheinungsbild der Außerirdischen und ihrer Raumschiffe herangezogen, in rasanter Schnittfrequenz aneinander montiert und mit einem Off-Kommentar

unterlegt, der diesen Rekurs auf die Fiktion mit der Rede von Verschwörungstheorien und Phantasiegeschichten, dem Aufbau von Begegnungs- und Bedrohungsszenarien nach dem Vorbild der Science-Fiction unterstützt. Fortwährend dramatisiert wird die Kompilation dabei durch die Off-Musik.

Dagegen operiert der authentifizierende Referenzrahmen mit visuellen Rekursen auf Technik und Wissenschaft, die sich durch Anspielungen auf das apparative Sehen vermitteln: ein Auge, das durch eine Linse zu blicken scheint, Kreise und Linien, die an den Blick durch eine Kamera, an das Einstellen des Objektivs und an die Sucher-Funktion denken lassen. Auch motivisch werden apparative Wahrnehmungstechniken mit wissenschaftlichem Bezug – wie etwa Teleskope – inszeniert. Die Bilder sind in der Serienepisode zusätzlich zum Teil mit diagrammatischen Darstellungen und durch Schrift überlagert, wodurch zeichenhaft erneut ein wissenschaftlicher Referenzrahmen im Bewusstsein des Zuschauers evoziert wird.

Die apparativen Sehtechniken können gleichzeitig mit investigativem Vorgehen und der dem technischen Blick zugeschriebenen Beweisfunktion in Verbindung gebracht werden. Hierdurch sowie durch die Fragen nach der Existenz von Außerirdischen im Off-Kommentar, der im Falle des Fernsehfilms von der deutschen Synchronstimme des Akte-X-Agenten Fox Moulder gesprochen wird, verleihen sich beide Fernsehbeiträge einen aufklärerischen Gestus. Gestützt wird dieser in *DIE AUSSERIRDISCHEN, MYTHOS UND WAHRHEIT* zusätzlich durch die Inszenierung von Telefon und Laptop, welche auf *«Recherche»* verweisen.

Die hohe Schnittfrequenz in beiden Beispielen sowie die visuelle Überfrachtung – etwa durch die genannten diagrammatischen Darstellungen – führen dazu, dass sich die Bilder tendenziell ihrer Semantisierbarkeit entziehen. Die rasanten Bilderwechsel dramatisieren den Diskurs zusätzlich, so dass sich insgesamt der Effekt eines visuellen Spektakels ergibt.

Unterbrochen wird dieses immer wieder durch die Inszenierung von Filmfiguren, die zunächst nicht mit Namen und Beruf untertitelt sind. Ihre Funktion wird jedoch durch die räumliche Verortung, den Blick schräg an der Kamera vorbei und das Kommentieren unzweifelhaft als jene des *«Experten»* modelliert. Nicht zuletzt dürften die meisten ZDF-Zuschauer den ersten etablierten *«Experten»* aus *DIE AUSSERIRDISCHEN: MYTHOS UND WAHRHEIT* auch ohne Untertitel sofort als Harald Lesch identifizieren, der sich auch in anderen Formaten des Senders als wissenschaftlicher Experte in Weltallfragen verbürgt. Durch die mangelnde namentliche und berufliche Identifizierung der *«Experten»* sowie durch den Umstand, dass sie wissenschaftliche Fakten höchstens oberflächlich anreißen, bleiben sie in ihre Funktion jedoch trotzdem ambivalent.

Ästhetische Markierungen des Archivbildes, verblasste Farben und schwarz-weiße Bilder, legen – unabhängig davon, ob es sich um tatsächliches

Archivmaterial oder Reenactments handelt – eine historisierende Lektüre im Sinne Matthias Steinles nahe.

Der historisierende Modus zeichnet sich dadurch aus, dass er auf der Zeitleiste zurück- und auf <die Geschichte> als realen Enunziator verweist. Im Falle von Archivbildern konkretisiert sich die Äußerungsinstanz zudem in der das Bildmaterial zur Verfügung stellenden Instanz: dem Archiv. Der historisierende Modus ist mit anderen Rezeptionsmodi auf unterschiedlichen Ebenen kombinierbar, [...].¹²

Steinle zufolge kommen Archivbildern bei der historisierenden Lektüre im Wesentlichen drei Funktionen zu: «Vorgefundene Bilder 1) als Beweis im Sinne eines zeithistorischen Dokuments, 2) als Verweis auf etwas Vergangenes im Sinne eines Monumentes und 3) als Illustration ohne referenziellen Mehrwert.»¹³ Der Status von Archivbildern changiere, basierend auf dem Archivdispositiv als diskursivem Rahmen, zwischen Dokument und Monument.¹⁴ Da Archivbilder sich als Wahrnehmungsphänomene «erst im Kommunikationsakt zwischen filmischem Text und Zuschauer» konstituierten, ihnen aufgrund «der Zuschreibung einer Aufbewahrung im Archiv sowie dem Akt der Wiederverwendung» eine «besondere Signifikanz» zugesprochen werde,¹⁵ kann letztendlich auf der Ebene des Gebrauchs und der Funktion alles zum Wahrnehmungsphänomen <Archivbild> werden.

So rekurriert etwa die vermeintliche Autopsie eines Außerirdischen in schwarz-weißen Bildern aus *DIE AUSSERIRDISCHEN. MYTHOS UND WAHRHEIT* motivisch und ästhetisch auf einen 1995 von Ray Santilli in Umlauf gebrachten Film. Nichts Geringeres als die Obduktion eines 1947 in Roswell abgestürzten Außerirdischen sollten die Filmbilder zeigen. Zunächst für authentisch gehalten, stellte sich der Film später jedoch als Fälschung Santillis heraus. Dieser wiederum versicherte, den Film als Nachinszenierung einer tatsächlichen Alien-Autopsie von 1947 gedreht zu haben.¹⁶ Die Nachinszenierung dieser angeblichen Nachinszenierung im Rahmen des Reenactments referenziert und historisiert damit in *DIE AUSSERIRDISCHEN. MYTHOS UND WAHRHEIT* die Fiktion ihres eigenen möglichen Ursprungs in der imaginären Autopsie von 1947.

12 Vgl.: Steinle, Matthias: Das Archivbild und seine <Geburt> als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 259–282, hier S. 263–264.

13 Ebd. S. 262.

14 Vgl. ebd. S. 266.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl., A.d.Ü. [Fußnote 143], in Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Übers. u. hg. v.: Heinz-B. Heller u. Matthias Steinle. Marburg 2012, S. 165.

3.

Auf der Basis der bisher zusammengetragenen Beobachtungen lässt sich ein drittes Beispiel anführen. Es entstammt der 22. Ausgabe der «Nacht der Sterne», die im August 2012 auf ARTE zu sehen war. Es handelt sich um den von der BBC UK produzierten Film *SIND WIR ALLEINE IM UNIVERSUM?* unter der Regie von Gideon Bradshaw aus dem Jahr 2007.

Der Film greift auf ähnliche Verfahren wie die vorangegangenen Beispiele zurück, etwa die Inszenierung von «Experten», welche jedoch durch die Hinweise des Off-Kommentars auf hoch ausgebildete Wissenschaftler, deren räumliche Verortung in direkter Nähe zu Teleskopen sowie durch eigene Angaben über durchgeführte Untersuchungen eindeutiger als Wissenschaftler ausgewiesen werden. Auch Weltall-Animationen mit einer Tendenz zur virtuellen Überwindung von Raum und Zeit sowie expressiver Licht- und Farbinszenierung kehren hier wieder. Das erste Bild inszeniert das Sehen und den Blick zusammen mit den Schauwerten des Wolkenmeers am Horizont. Wie ein Augenpaar richten sich zwei astronomische Wahrnehmungsapparaturen auf den Horizont, wobei sie den mit der Kamera identifizierten, technisch vermittelten Zuschauerblick auf imaginärer Ebene filmimmanent verdoppeln. Bildwechsel, bei denen es zu verschwommenen Konturen und zeitweiligen Einstellungsüberlagerungen kommt, verweisen auf das Einstellen einer Linse oder eines Objektivs, wodurch auch hier das apparative Sehen filmästhetisch mitinszeniert wird. Die besonders dominante Zur-Schau-Stellung von Licht, das beispielsweise starke Spiegeleffekte auf der Kameralinse suggeriert, mithin das Zuschauerauge zu blenden scheint, rekurriert auf das Licht als Bedingung der Möglichkeit analog-apparativen Sehens. Als bald jedoch wird auditiv die Unsichtbarkeit bestimmter astronomischer Phänomene, insbesondere der sogenannten Exoplaneten, thematisiert, welche erst mithilfe digitaler Technik wahrnehmbar gemacht werden konnten. Diese «digitale Wende» ist entscheidender Bestandteil des aufgebauten Narrativs wie auch der ästhetischen Formierung des Films:



Abb. 1

Mit den direkten Beobachtungsmethoden konnten Astronomen lediglich unser eigenes Sonnensystem untersuchen, ohne in der Lage zu sein, die Existenz von Exoplaneten nachzuweisen. Wie wollen sie folglich nach etwas Ausschau halten, was sie überhaupt nicht sehen können? Die Antwort darauf lieferte erst-

mals der in Russland geborene Astronom Otto Struwe in einer 1952 erschienenen, kleinen Abhandlung. Struwes Theorie zufolge musste es, auch wenn die Planeten selbst nicht sichtbar sind, trotzdem einen Weg geben, um ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken.¹⁷

Eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die den Astronom Otto Struwe zeigt und während des hier zitierten Off-Kommentars im Weltall zu verschwinden, sich in diesem aufzulösen scheint, programmiert an dieser Stelle nicht nur die historisierende Lektüre aufgrund der ästhetischen Markierungen des analog-fotografischen Bildes. Bei der visuellen Integration des Archivbildes in den digital animierten Weltraum wird darüber hinaus eine Synthetisierung des analogen mit dem digitalen Bild modelliert – vermittelt über den Effekt einer zunehmenden Transparenz des Fotos sowie durch dessen ‹Verschwinden› im Weltall. Ein Wissenschaftler kommentiert anschließend: «Der Wendepunkt kam nicht mit den Teleskopen. Die besaßen wir bereits seit mehreren Jahrzehnten. Der Wendepunkt kam mit den digitalen Detektoren, mit CCD-Lichtsensoren und natürlich mit den Computern.»¹⁸ Narrativ – vermittelt über den Kommentar – wird die digitale Technik zur Bedingung der Möglichkeit, Exoplaneten und damit hypothetische Welten wahrnehmbar zu machen, wobei sich diese Möglichkeit in der digitalen Weltall-Animation für den vom Film entworfenen Zuschauer sinnlich konkretisiert.

Dies ist die Basis, auf der der Film eine produktive Durchmischung von authentifizierenden und fiktionalisierenden Strategien aufbaut, wie sie sich auch in folgendem Beispiel zeigt:

Die Astrobiologin Dr. Lynn Rothschild ist bei einer fingierten Planeten-Begehung zu sehen, die als over the shoulder shot in wackelnden Bildern wie von einer Handkamera aufgenommen wird. Das Bild ist in deutlich sichtbare Zeilen aufgelöst. Die Astrobiologin kommentiert das Geschehen, als befände sie sich auf einer tatsächlichen Expedition: «Es gibt nicht viel hier draußen. Vielleicht unter den Steinen? Nein. Die UV-Strahlung ist extrem. Hier sind Stromatolithen.»¹⁹ Nach einem Einstellungswechsel in die Totale erscheint die Astrobiologin in leuchtend orangefarbenes Licht getaucht. Die Kamera zittert; schnelle Überblendungen dynamisieren die Szene zusätzlich. Dabei tritt die Lichtinszenierung auffällig hervor, chargiert das Licht doch in unterschiedlichen Orangetönen und erscheint zeitweise so gleißend hell, dass insbesondere im Zusammenhang der Überblendungen die Konturen verschwimmen und sich Überbelichtungseffekte ergeben.

17 Off-Kommentar TC 00:10:06 – 00:10:43..

18 On-Kommentar TC 00:11:20 – 00:11:35

19 On-Kommentar TC 00:28:58 – 00:29:09.

Diese sowie die Auflösung des Bildes in Zeilen können erneut als reflexive Betonungen der technischen Genese respektive der Künstlichkeit des Bildes gelesen werden. Zugleich erzeugen die Aufnahmen einen Unmittelbarkeitseffekt, indem sie im Stile des direct cinema durch das Wackeln des Bildes und den Blick über die Schulter der Wissenschaftlerin eine direkte Involvierung der Aufnahmeapparatur in ein nicht inszeniertes Geschehen suggerieren. Analog hierzu wird die Fiktion der Begehung eines fremden Planeten über die scheinbar spontan geäußerten Beobachtungen Rothschilds authentifiziert. Hierdurch ergibt sich der paradoxe Effekt einer formalästhetischen Authentifizierung der Fiktion einer Planetenbegehung bei gleichzeitiger Fiktionalisierung einer irdischen Landschaftsbegehung, die narrativ und performativ als Planetenbegehung ausgewiesen wird. Der Effekt vermittelt sich auf der Basis jener reflexiven Betonung der Künstlichkeit des Bildes, die das audiovisuell Mediale selbst zum eigentlichen <Schauplatz> der Durchmischung von Authentifizierung und Fiktionalisierung macht: Es ist in erster Linie das audiovisuelle Spiel mit Fakten und Fiktionen, das hier wahrnehmbar gemacht wird.

Im Zeichen der digitalen Wende bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit fremden Planeten konkretisieren sich wissenschaftliche Hypothesen jedoch nicht nur in Form fingierter Planeten-Begehungen, sondern unter anderem auch in Form von Bildüberfrachtungen: Der Astronom und Astrophysiker Frank Drake berichtet von seinem Entwurf einer Formel, mit deren Hilfe sich die Wahrscheinlichkeit der Existenz intelligenter außerirdischer Zivilisationen errechnen ließe. Drake nimmt auf einem Sessel platz, der sich auf einer Waldlichtung befindet. Er führt ein Notizbuch mit sich. Das mit expressiven Lichteffekten überladene und an den Rändern verwischte Bild wird mit der Großaufnahme einer schreibenden Hand überblendet, die die fragliche Formel zu Papier bringt. Variiert wird die Überblendung kurze Zeit später, indem statt der schreibenden Hand Planeten im Weltall über das Bild des Wissenschaftlers gelegt werden.



Abb. 2

Diese Überfrachtung des Bildes mit Licht- und Überblendungseffekten entzieht sich ebenso wie in den vorangegangenen Beispielen tendenziell ihrer Semantisierbarkeit und modelliert hierdurch visuell die mit empirischer Überprüfbarkeit nicht einholbare Faszination des Gedankenspiels zur Existenz von intelligentem Leben im All.

4.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die hier knapp vorgestellten Weltall-Audiovisionen mit einer produktiven Durchmischung von authentifizierenden und fikionalisierenden Strategien operieren. Während diese in den ersten beiden Beispielen durch die Gleichgewichtung zweier entsprechender Referenzrahmen gebildet wird, zwischen denen mit investigativem Gestus «die Wahrheit» über außerirdisches Leben gesucht wird, macht das letzte Beispiel in erster Linie den hypothetischen Charakter und mit ihm den fiktionalen Gehalt der sinnlich konkretisierten Welten explizit. In beiden Fällen jedoch kann die von Heinz-B. Heller beschriebene Verbindung von spielerischen Fiktionen des «Als-ob» und dokumentierendem Zeige-Gestus als die Basis gelten, auf der sich im Modus der Non-Fiction die Fiktionen als intelligent-unterhaltsames Gedankenspiel entfalten:

Spielerische Fiktion des «Als ob» und dokumentierender Zeige-Gestus sind [...] nicht mehr - [...] - ein a priorischer Widerspruch, sondern stellen mit der wechselseitigen Durchlässigkeit ein bewusstes Konstituens filmischen Erzählens und filmischer Sinnstiftung dar. Idealtypisch stellt dieses Verfahren nicht nur Fiktionen auf eine realistische Basis, nimmt es sich ihnen gegenüber also auch latent aufklärerisch aus; gleichzeitig relativiert und reflektiert es die Grenzen konventioneller Repräsentation und eröffnet dieser überdies ehemals oft vorenthaltende und verschlossene Erfahrungsmodi des Möglichen, des nur Vorstellbaren oder – keineswegs geringzuschätzen – schlichtweg des intelligent unterhaltenden Gedankenspiels.²⁰

Dieses wird gestützt durch die historisierende Lektüre: Programmiert durch ästhetische Markierungen des Archivbildes arbeitet sie gleichermaßen der Fiktion wie der Authentifizierung zu, wie es am Beispiel der Schwarz-Weiß-Bilder einer vermeintlichen Alien-Autopsie und am Beispiel der im Weltall verschwindenden Fotografie von Otto Struwe exemplifiziert wurde.

In allen drei Beispielen – so die These – findet eine spezifische Verkopplung zweier Enunziatoren statt, Wissenschaft und Technik, die als real präsupponierte die dokumentarisierende Lektüre programmieren. So werden etwa im Zuge der digitalen Weltallanimationen die sie bedingenden technischen Prozesse enunziativ wirksam. Das heißt, wie Philipp Blum und Sven Stollfuß ausführen:

20 Heller, Heinz-B.: Mediale Ordnungen und das Imaginäre: Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus. In: Müller, Corinna/ Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 187-200, hier S. 192.

Die Technik, die zur audiovisuellen Vergegenwärtigung des Spektakels führt, schreibt sich in den filmischen Text der Bewegungsbilder ein. [...]. Die Annahme, jede animierte Filmsequenz – ob nun digital oder nicht – sei ob ihrer fehlenden analogen Verhältnismäßigkeit fiktiv und entbehre jeder Indexikalität, erweist sich als theoretisch fragwürdig, in dem Sinn, dass der vorhergehende reale technische Prozess als Zeichnung oder Algorithmus indexikalisch zum Filmbild zu setzen ist, und empirisch obsolet, sobald neben dem filmischen Genwissen auch ein reales Weltwissen als filmisch referenzierbar angenommen wird.²¹

Digital animierte Bilder können also durchaus die dokumentarisierende Lektüre nahelegen, selbst wenn dem visuellen Spektakel keine indexikalische Beziehung mehr zum außerfilmisch Wahrnehmbaren unterstellt werden kann, bzw. wenn, wie Francois Niney schreibt, «[d]as Prinzip des Digitalen [...] Bilder ohne Sonnen(licht) möglich gemacht [hat]» und «eine Art Film [zum ersten Mal] auf Darsteller, Kulissen, Kamera und sogar auf Licht verzichten [kann].»²² Dies gilt auch für den Einsatz der virtuellen Kamera, die Jens Schröter zufolge «die Eigenschaften der fotografischen (und auch kinematographischen) Apparate simuliert» und damit «eine wirkliche Kamera ist – nicht bloß eine scheinhafte Imitation oder gar bloße Fiktion – die je nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Daten immer mehr ihrem materiellen Vorbild angenähert, aktualisiert werden kann. Diese virtuelle Kamera wird nun benutzt, um ein virtuelles Objektfeld, das von einer virtuellen Lichtquelle beleuchtet wird, virtuell zu fotografieren.»²³

Wissenschaft und Technik sind insofern enunziativ miteinander verknüpft, als die digitale Technik zur Bedingung der Möglichkeit wird, wissenschaftlich-abstrakte Daten visuell anschaulich zu machen. Die wissenschaftlich generierten Daten fundieren das referenzielle Mehrwertversprechen der Weltall-Audiovisionen. In ihnen konkretisiert sich der Enunziator folglich als jene Instanz, die die Daten zur Verfügung stellt.

Die virtuelle Überwindung der durch die Naturgesetze definierten Grenzen von Raum und Zeit in den Weltall-Animationen entwirft auf dieser Basis im Modus der Non-Fiction virtuelle Zeit-Räume außerhalb der sinnlich erfahrbaren Welt. Die expressive Farb- und Lichtinszenierung begründet dabei den sinnlichen Mehrwert des Spektakels jenseits von Fakt und Fiktion.

21 Blum, Philipp/ Stollfuß, Sven: Logik des Filmischen. Wissen in bewegten Bildern. In: *Medienwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 3/2011, S. 294–310, hier S. 303.

22 Niney 2012, S. 37.

23 Schröter, Jens: Virtuelle Kamera, Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=34 (11.12.2013).

Ob die hier herausgearbeiteten modalen Faktoren audiovisueller Weltallmodellierungen im Modus der Non-Fiction tatsächlich ein eigenes Subensemble begründen oder sich aus bereits konventionalisierten stilistischen Systemen speisen, bleibt ebenso zu klären wie etwa die Frage nach der genauen Funktion des historisierenden Modus im Kontext des Reenactments oder jener der Farb- und Lichtinszenierung – etwa mit Blick auf das Attraktionskino. Auch die Experteninszenierung bedarf einer genaueren Untersuchung hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Genese fikionalisierender und dokumentarisierender Lektüeranweisungen – um hier nur wenige Aspekte anzureißen, die das wissenschaftlich bislang kaum beachtete Phänomen der Weltall-Audiovisionen näher beschreibbar machen könnten. Angesichts seiner medienübergreifenden Erscheinungsform, die sich vor dem Hintergrund der Transmedialität bearbeiten ließe, und seiner Popularität, die die Frage nach gesellschaftlichen Funktionen nach sich zieht, bergen Audiovisionen des Weltalls im Modus der Non-Fiction ein reichhaltiges Feld für weiterführende medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen.