

# Eine (echte) Odyssee im Weltraum. Die italo-britische Science-Fiction-Serie *Space: 1999*

HENRY KEAZOR

Der in meinem Titel in Klammern gesetzte Einschub „echte“ mag zunächst verwundern: Eine „echte“ Odyssee? Im Unterschied zu einer „falschen“?

Ich möchte dies zunächst im ersten Teil meines Beitrags erklären und dabei in den Entstehungskontext der hier diskutierten Fernseh-Serie einführen sowie aufzeigen, inwiefern sich dieser Entstehungskontext in den Themen und der Gestaltung der Serie niederschlägt. Im zweiten Teil werde ich dann anhand einiger Beispiele der Frage nachgehen, ob und, falls ja: wo und wie *Space: 1999* auf die homerische *Odyssee* zurückgreift. Abschließend will ich mich mit der möglichen Bedeutung auseinandersetzen, die solche Rekurse haben können.

Mit dem präzisierenden Zusatz der „echten“ Odyssee in meinem Beitragstitel soll ein spezifischer Aspekt thematisiert werden, durch den die 1975 bis 1977 ausgestrahlte TV-Serie *Space: 1999*<sup>1</sup> sich von dem 1968 in die Kinos gekommenen Spielfilm *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick unterscheidet. Dieser Unterschied im Hinblick auf den in den genannten Produktionen jeweils gepflegten Umgang mit dem Konzept der Odyssee ist hierbei umso bemerkenswerter, als beide ansonsten eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten aufweisen, die darauf zurückgeführt werden können, dass sie sich bestimmte Parallelen hinsichtlich ihrer Realisierung teilen.

Während die „Odyssee“ in Kubricks Filmtitel angesichts der erzählten Handlung offenbar eher einen Schiffbruch bezeichnet, geht es in *Space: 1999* tatsächlich um eine Odyssee im herkömmlichen Sinne, also um eine Irrfahrt. Denn die Reise des Raumschiffs „Discovery“ in *2001* verläuft zunächst einmal planmäßig und führt die Besatzung beziehungsweise deren schließlich einzigen Überlebenden Dave Bowman, wie vorgesehen, zum Jupiter. Selbst das, was er dort dann erlebt, als er auf einen von Außerirdischen gesandten schwarzen Monolithen trifft, lässt sich nicht als „Irrfahrt“ im klassischen Sinne verstehen, denn Bowman durchquert zwar eine Art „Sternentor“, ein „Stargate“,<sup>2</sup> das ihn in eine andere Dimension zu bringen

---

1 Zu der insgesamt 48-teiligen Serie, die zwischen April 1973 und Februar 1975 (Staffel 1) bzw. zwischen Januar und Dezember 1976 produziert wurde und deren erste Episoden jeweils am 4. September 1975 (Staffel 1) bzw. 1976 (Staffel 2) ausgestrahlt wurde, vgl. Fageolle 1996; Muir 1997; Wood 2010; sowie Ogland 2014; und Liardet 2014.

2 Zu der Nomenklatur vgl. Fischer 2009, 215, insbes. Anm. 13.

scheint, in der die klassischen Bedingungen von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt sind, und er findet sich schließlich in einem mit Möbeln nach Art des vorrevolutionären Klassizismus ausgestatteten Raum wieder, der daher in der *2001*-Forschung etwas summarisch oft als „Louis XVI-Raum“ bezeichnet wird,<sup>3</sup> wo er sich selbst in mehrfachen Altersstufen beobachtet, schließlich stirbt und als „Star Child“ wiedergeboren wird.<sup>4</sup> Durch all diese Stationen wird er jedoch offenbar recht zielstrebig hindurch transportiert, sodass man auch hier nicht wirklich von einer „Irrfahrt“ im klassischen Sinn sprechen kann: Der einzige Bezug zur *Odyssee* scheint bei *2001* eben darin zu bestehen, dass es dem Bordcomputer HAL auf dem Weg zum Jupiter gelingt, nach und nach – bis eben auf Bowman – die gesamte Crew zu töten, womit die Reise zwar einen unerwarteten Verlauf bekommt, nicht jedoch die Züge einer echten Irrfahrt annimmt.

*Space: 1999* erzählt demgegenüber von der Besatzung der auf dem Mond erbauten Basis „Alpha“, die insofern eher mit einer „echten“ *Odyssee* konfrontiert wird, als der Erdtrabant in der ersten Folge der Serie am 13. September 1999 durch die Explosion einer auf der erdabgewandten Seite untergebrachten Atommüll-Deponie aus seiner Umlaufbahn gerissen und unkontrollierbar in die Tiefen des Alls geschleudert wird. Anders als in Kubricks Film wird hier also tatsächlich eine „Space *Odyssey*“ erzählt, bei der in gewisser Weise die verschiedenen Planeten, auf welche die Besatzung der Mondbasis Alpha auf ihrer Suche nach einem Erdersatz trifft, den verschiedenen Inseln entsprechen, auf denen Odysseus seine Abenteuer erlebt.<sup>5</sup>

Dieser Unterschied zwischen *2001* von 1968 auf der einen und *Space: 1999* von 1975/76 auf der anderen Seite ist nun, wie eingangs angedeutet, umso interessanter, als die Serie in einigen Details geradezu wie aus dem Film herausentwickelt erscheint: Schon die

3 Vgl. Fischer 2009, 215.

4 Vgl. auch die entsprechende, „Verständigung über den Filminhalt“ betitelte Zusammenfassung bei Fischer 2009, 213–219.

5 *Moon Odyssey* war dann z. B. auch konsequenterweise der Titel einer von John Rankine (Rankine 1975) verfassten Romanversion der Serienepisoden *Alpha Child*, *The Last Sunset*, *Voyager's Return* und *Another Time, Another Place*. Das Cover des sich mit der Fernsehserie auseinandersetzenen, von John K. Balor (Balor 2018a) herausgegebenen Bandes *The Epic Structure of Space: 1999* schmückt jene Interpretation der Sirenen-Episode der *Odyssee*, die sich auf der berühmten „Sirenen Vase“ von 480–470 v. Chr. befindet, einem Stamnos, der heute im Londoner British Museum (Inv.-Nr. 1843,1103.31) aufbewahrt wird – vgl. dazu Williams/Ogden 1994, 44. Mit *1999: A Space Odyssey* hat Balor (Balor 2018b) einen bezeichnend betitelten Band herausgegeben, in dem die Serie „through the lens of Stanley Kubrick's masterpiece“ (so der Untertitel) betrachtet und analysiert wird.

beiden, jeweils das Jahr 2000 umspielenden Titel, weisen auf eine solche Verwandtschaft hin, die im Übrigen so sehr den Zorn Kubricks erregte, dass er eine Klage gegen *Space: 1999* anstregte, da (so ein von ihm im Frühjahr 1975 verfasstes Telex): „The deliberate choice of a date only two years away from 2001 is not accidental and harms us.“ Daher war seine Schlussfolgerung: „There seems nothing left now but to seek the highest possible damages“. <sup>6</sup> In der Tat verklagte das für 2001 zuständige Filmstudio MGM die für *Space: 1999* verantwortliche Firma ITC im März 1975, aber der Prozess verlief letzten Endes im Sande. <sup>7</sup>

Das Ganze zeigt jedoch, welchen Stellenwert Kubrick der Produktion beimmaß, denn bei einer obskuren, von niemandem wahrgenommenen Serie hätte er diese Sorgen und die daraus abgeleiteten, ‚möglichst hohen‘ Schadensersatzforderungen nicht gehegt.

### **Star Trek und Star Wars**

Zwar überschätzte der Regisseur die tatsächliche Laufzeit der Serie – er ging davon aus, dass „*Space 1999* [sic!] may very well become a long-running and important television series“, <sup>8</sup> tatsächlich aber lief die Serie, wie gesehen, nur zwei Jahre und zwei Staffeln lang. Nichtsdestotrotz sollte Kubrick mit seiner Einschätzung Recht behalten, dass es sich um eine letzten Endes „important television series“ handele, denn sie genießt bis heute, allen kritischen Einschränkungen zum Trotz, einen gewissen, zudem nach wie vor sogar wachsenden internationalen Kult-Status. Dies hat sicherlich auch damit zu tun, dass *Space: 1999* zum einen in den mehr als 120 Ländern, in welche die Serie verkauft wurde, unmittelbar sehr erfolgreich war und noch immer ist: <sup>9</sup> Die Serie erhält noch heute Lob von einigen KritikerInnen, wobei man beobachten kann, dass die Reaktionen umso positiver ausfallen, je größer der historische Abstand wird – sicherlich mischt sich hierbei auch eine gewisse Nostalgie mit hinein, zum Teil kann jedoch auch durchaus konstatiert werden, dass aus diesem historischen Abstand heraus manches besser überblickt und vielleicht auch eingeschätzt werden kann, wie gleich zu sehen sein wird. <sup>10</sup> Zum anderen wird *Space: 1999* noch immer gerne in einem Atemzug mit

<sup>6</sup> Ronson 2004.

<sup>7</sup> Ronson 2004. So auch Frinzi 2017, 156.

<sup>8</sup> Ronson 2004.

<sup>9</sup> Vgl. Richardson 2005, 25; und Wood 2010, 7 sowie 40–45.

<sup>10</sup> Wood 2010, 40–45. In Deutschland z. B. wurde die Serie zunächst zwischen August 1977 und Oktober 1978 vom ZDF erstmals unter dem Titel *Mondbasis Alpha 1* in einer entstellenden, da nicht vollständigen Version gezeigt, sowohl, was die Anzahl der Folgen insgesamt als auch deren jeweilige Länge angeht: So wurden von den insgesamt 48 Episoden tatsächlich nur 30 gezeigt, da man die

Science-Fiction-Klassikern wie der Fernsehserie *Star Trek* (1966–1969) und dem Spielfilm *Star Wars* (1977) genannt – wengleich dabei nicht immer als gleichberechtigter, sondern vielmehr als von den beiden anderen Produktionen erdrückter Vertreter. So schreibt der auf Film- und Fernsehformate spezialisierte US-amerikanische Literaturkritiker John Kenneth Muir in der Einleitung zu seinem 1997 veröffentlichten Buch *Exploring Space: 1999* treffend:

*Space: 1999* occupies a unique and not altogether happy position in the Valhalla of televised space adventures. It is the program that ‚Star Trek‘ fans love to hate, even 20 years after its debut. When it is not being ridiculed or attacked, 1999 is often forgotten or overlooked by science fiction historians and television critics, probably because it was a British-made product that never aired on the major American television networks. Perhaps *Space: 1999*‘s biggest problem is simply that it appeared at the wrong time. It stands sandwiched between *Star Trek* (1966-69) and *Star Wars* (1977), two milestones of the genre.<sup>11</sup>

Wie von Muir mit der Formulierung „It is the program that *Star Trek* fans love to hate, even 20 years after its debut“ angedeutet, fand sich *Space: 1999* nicht nur „sandwiched between *Star Trek* (1966–1969) and *Star Wars* (1977)“, sondern auch gegen die frühere Fernsehserie ausgespielt: Wie ein Blick in die zeitgenössische Presse rund um den Start von *Space: 1999* zeigt, wurde die Produktion, obgleich von den UrheberInnen nicht als solche intendiert, auch dezidiert als Konkurrenzprodukt zu *Star Trek* aufgefasst und präsentiert (Abb. 1)<sup>12</sup> – aus dieser Konstellation beziehen noch heute parodierende Mock-Ups wie das im November 2013 im Internet veröffentlichte fiktive Cover zu *Super Team Family* ihre Komik (Abb. 2).<sup>13</sup>

---

Inhalte einzelner Folgen als offenbar mit dem Vorabendprogramm unvereinbar empfand, in dem die Serie gezeigt wurde. Zudem wurden alle Folgen um bis zu 10 Minuten gekürzt (Vorspannsequenz inklusive, die auf wenige Sekunden reduziert wurde), damit sie in das Programmschema zwischen 18:15 Uhr und 19 Uhr passten. Dies führte allerdings – zusammen mit einer passagenweise willkürlich vom Original abweichenden deutschen Synchronisation – zu z. T. unsinnig anmutenden Plots, da zuweilen wesentliche Teile der Handlung herausgeschnitten worden waren. Der Eindruck, den sich das deutsche Publikum von der Serie machen konnte, wurde so natürlich verzerrt. Erst zwischen März 2013 und Februar 2016 wurden auf RTL Nitro alle 48 Folgen als deutsche TV-Premiere komplett und ungekürzt gezeigt.

11 Muir 1997, 1.

12 Vgl. auch den bezeichnenderweise *Star Trek* vs. *Space: 1999: Space Race* überschriebenen Beitrag von Saltzman 1975, der mit einer Fotomontage illustriert wird, auf der sich die ikonischen Raumschiffe der beiden Serien, die „USS Enterprise“ (*Star Trek*) und der „Eagle Transporter“ (*Space: 1999*) konfrontativ einander gegenübergestellt finden. Zu den Hintergründen der damit initiierten „*Space: 1999/Star Trek*-Feud“ vgl. auch Muir 1996, 169–173.

13 Vgl. Pearsall 2013. Die dort gezeigte und montierte Szene deutet eine Zeit-Odyssee der sonst im 23. Jahrhundert operierenden „USS Enterprise“ in das Jahr 2000 an, in dem die Handlung von *Space:*

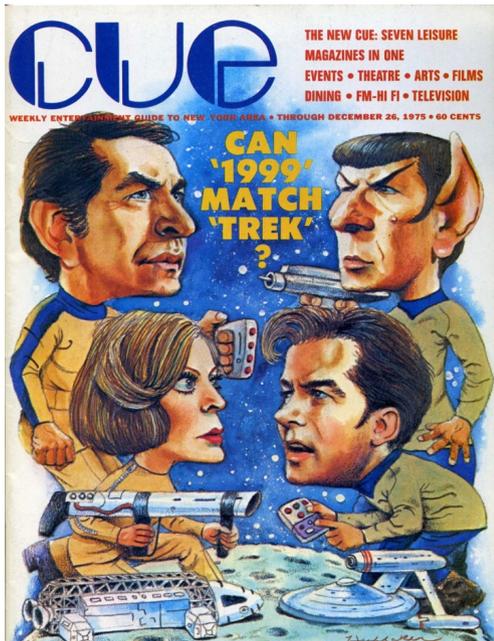


Abb. 1 Cue-Magazine, 26. Dezember 1975.

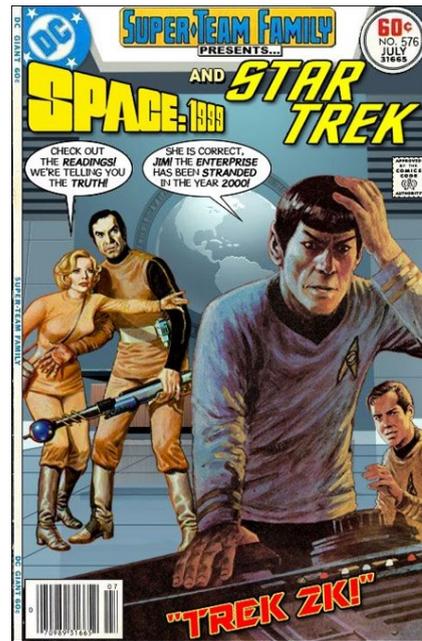


Abb. 2 Super Team Family, November 2013.

## 2001 und *Space: 1999*

Um zu den Bezügen zu Kubricks *2001* zurückzukommen: Der Film und *Space: 1999* teilen sich gerade hinsichtlich der Erscheinungsbilder einiger Schauplatz- und Handlungselemente gewisse Ähnlichkeiten und Parallelen: Die radiale Anlage der Mondbasis Alpha mit ihren per Aufzug auf und ab fahrbaren Startplattformen (Abb. 3a) erinnert stark an die Clavius-

---

*1999* spielt. Hergestellt wurde das die Hauptfiguren beider Szenen kombinierende Bild mittels einer Montage von Elementen der Cover der im Januar 1979 erschienenen Nr. 59 der ab 1967 bei Western Publishing verlegten *Star Trek Gold Key Comics*-Serie (Titel der Geschichte: „To Err is Vulcan“, Cover-Illustration von Mel Crawford) und der im Januar 1976 erschienenen zweiten Nummer des ab November 1975 bei Charlton Comics erscheinenden *Space: 1999*-Magazins (Cover-Illustration von Gray Morrow). Zu diesen Angaben vgl. Martinez und Danhauser (*Star Trek*) sowie Bedetheque 2020 (*Space: 1999*). Die Serie der fiktiven Cover wird im Rahmen des von Martinez betriebenen Blogs *Super Team Family... The Lost Issues* (Untertitel: „The greatest team-ups that never happened... but should have!“) veröffentlicht, in dem beständig Teams der Populärkultur zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Titel verdankt sich der originalen DC-Comic-Serie *Super-Team Family*, die zwischen 1975 und 1978 in 15 Nummern erschien und in deren Rahmen verschiedene, sonst voneinander getrennt operierende Superhelden wie z. B. Aquaman, Captain Comet und Atom zusammenarbeiteten. Vgl. dazu Wikipedia, Eintrag „Super-Team Family“.

Mondstation in 2001 (Abb. 3b); die modulare Struktur des in der Serie verwendeten (und in Erinnerung an die erste Mondlandefähre 1969 auf den Namen „Eagle“ getauften) Weltraum-Transporters weist mit der sechseckigen Form seiner in der Mitte verankerten Passagierkabine, seinen Landefüßen und den wie große Augen wirkenden Cockpit-Fenstern (Abb. 4a sowie Abb. 7a) klare Parallelen zu dem „Moon-Bus“ in Kubricks Epos auf



**Abb. 3 a** Mondbasis Alpha in *Space: 1999*.  
**3 b** Mondbasis Clavius in *2001: A Space Odyssey*.

(Abb. 4b) und auch die in der Serie getragenen Raumanzüge (Abb. 5a) ähneln stark den in dem 1968 gedrehten Film verwendeten (Abb. 5b). Selbst bei dem Entwurf einzelner Szenen beziehungsweise auch bei deren Realisierung haben sich die Macher von *Space: 1999*

offenbar immer wieder direkt an 2001 orientiert: Die Skizzen des Produktionsdesigners Keith Wilson für die Schluss-Sequenzen der 1974 gedrehten und 1976 erstausgestrahlten Episode *Ring around the Moon* gehen mit ihren zentralperspektivisch in die Tiefe stoßenden Farbprismen (Abb. 6a) eindeutig auf die „Stargate“-Sequenz in Kubricks Film zurück<sup>14</sup> (Abb. 6b) ebenso wie die jeweils durch Fenster beobachteten Landungen von „Eagle-Transporter“



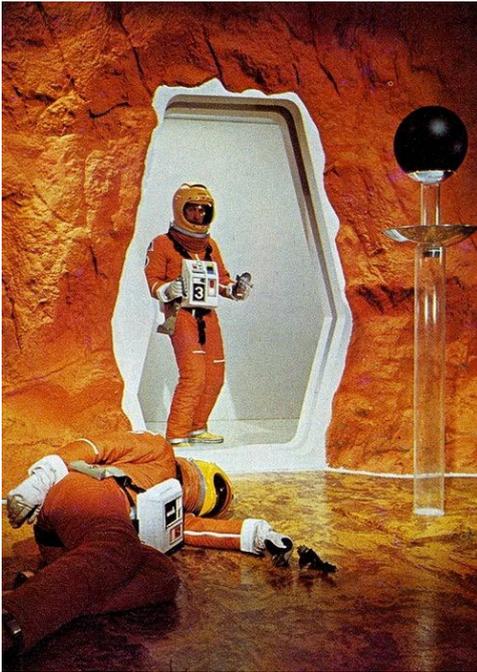
**Abb. 4 a** Der „Eagle Transporter“ aus *Space: 1999*.

**4 b** Der „Moonbus“ aus *2001: A Space Odyssey*.

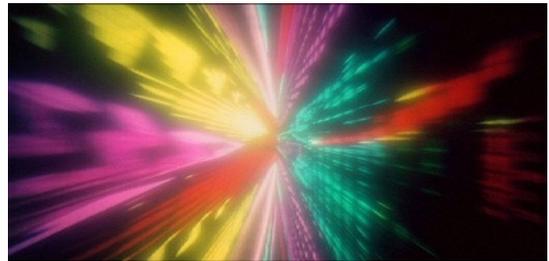
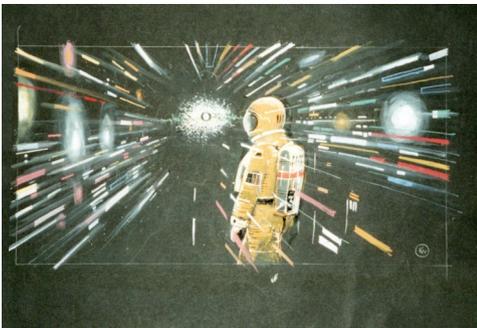
(Abb. 7a) und „Moon-Bus“ (Abb. 7b) auf von Landelichtern gesäumten Plattformen beredtes Zeugnis von einer solchen Orientierung der Serie an dem Film ablegen. Viele

---

14 Vgl. dazu Fageolle 1996, 5.



**Abb. 5 a** Raumanzüge in *Space: 1999*.  
**5 b** Raumanzüge in *2001: A Space Odyssey*.



**Abb. 6 a** Keith Wilson: Entwurf für das Innere einer außerirdischen Sonde in der Episode „Ring around the Moon“ für *Space: 1999*, Gouache auf schwarzem Papier, 48 × 22,8 cm, 1974.

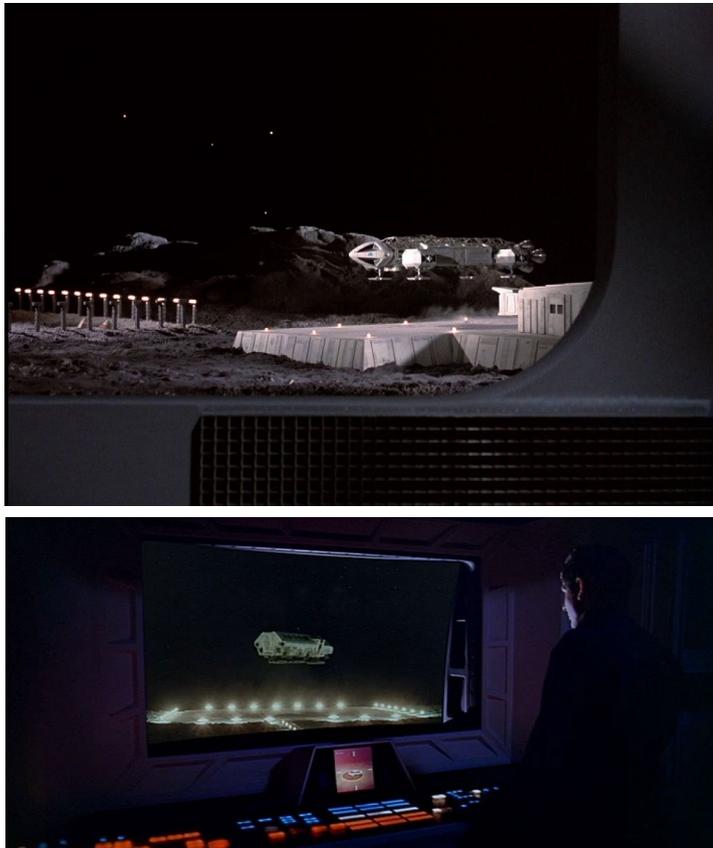
**6 b** Screenshot der „Stargate“-Reise Dave Bowmans in *2001: A Space Odyssey*.

dieser Ähnlichkeiten und Parallelen<sup>15</sup> können nun zum einen auf den Umstand zurückgeführt werden, dass hinsichtlich bestimmter Aspekte an beiden Produktionen tatsächlich auch zum

<sup>15</sup> Zu diesen Parallelen vgl. auch bereits Keazor 2012 [Neuaufgabe 2018].

Teil das gleiche Personal beteiligt war, denn für beide Produktionen hatte zum Beispiel der Special Effects-Mann Brian Johnson die Mondbasen und Raumschiffe entworfen.<sup>16</sup>

Zum anderen jedoch haben solche Ähnlichkeiten auch damit zu tun, dass beide, Film wie Serie, mit den in liebevoller Detailfülle ausgeführten Modellen und den für ihre damalige Zeit und ihr jeweiliges Format aufsehenerregenden Trickaufnahmen einen bestimmten Zweck



**Abb. 7 a** Der landende „Eagle-Transporter“ in *Space: 1999*.

**7 b** Der landende „Moonbus“ in *2001: A Space Odyssey*.

<sup>16</sup> Der ebenfalls an den Raumschiffmodellen beteiligte Martin Bower hatte zwar zuvor nicht an *2001* mitgearbeitet, gab aber später an, dass das Design des von ihm für die Episode *The Alpha Child* gebauten Schiffes an das Erscheinungsbild der „Discovery“ in Kubricks Film angelehnt war – vgl. dazu Fageolle 1996, 49.

verfolgten – und hierfür hatte sich die mit einem damals für eine Fernsehserie außergewöhnlich hohen Budget von drei Millionen Britischen Pfund pro Staffel ausgestattete Produktion<sup>17</sup> auch dezidiert das Ziel gesetzt, den filmischen Stil und die Qualität der Spezialeffekte von *2001* in das Fernsehformat zu übertragen; die Herstellung der Spezialeffekte von *Space: 1999* gewann dann auch ein solches Prestige, dass sogar *Star Wars*-Regisseur George Lucas die Dreharbeiten 1974 besuchte, als man gerade die Episode *War Games* drehte. Lucas zeigte sich davon nachhaltig beeindruckt und lieh sich von dort unter anderem die Idee mit dem über der Kamera in das Bild hineinfliegenden riesigen Raumschiffes, mit dem der erste *Star Wars*-Film von 1977 eröffnet.<sup>18</sup> Welch großer Wert auch auf der Ebene der Kostüme auf Qualität gelegt wurde, kann daran ersehen werden, dass man deren Entwurf niemand Geringerem als dem österreichisch-amerikanischen, in den 1960er-Jahren durch *Topless-Mode* und minimalistische Kleider berühmt gewordenen Mode-Designer Rudi Gernreich anvertraute, der – sich hierbei an seinen seinerzeit als ungewöhnlich empfundenen Unisex-Ansatz anlehnend – für die Serie schlichte und strenge Unisex-Uniformen entwarf, die im Einklang mit den umgebenden Sets von Wilson mit hellen, cremefarbenen Stoffen arbeiteten.<sup>19</sup>

In den Modellen, Trickaufnahmen, Dekors und Kostümen sollte sich in *Space: 1999* nach dem Vorbild von *2001* eine Ernsthaftigkeit im Technischen manifestieren, welche den Zuschauer von der entworfenen Zukunft überzeugen und so auch – gemäß dem klassischen Prinzip des „suspension of disbelief“<sup>20</sup> – den eher mystischen Anteil der in beiden Fällen erzählten Handlungen akzeptabler machen sollte.<sup>21</sup> Denn in *2001* wie auch in *Space: 1999* wird (damit in Anlehnung an Homers *Odyssee*, wo Odysseus ja auch mehrfach

17 Heald 1976, 14. John Kenneth Muir kalkuliert dies als 6.500.000 Dollar; Pierre Fageolle und Muir berechnen das Budget als 300.000 Dollar bzw. 275.000 Dollar pro Episode. Fageolle weist darauf hin, dass die Finanzierung für die zweite Staffel sogar noch auf ein Gesamtbudget von 7.200.000 Dollar gesteigert wurde, dies aber von der seinerzeit in Großbritannien grassierenden Inflation neutralisiert worden sei. Muir 1997, 13; Fageolle 1996, 22, 26.

18 Vgl. dazu Willey (Episode Guide, 17) sowie Rinzler 2008, 102 f. und 412. Rinzler berichtet zudem, dass Lucas im Anschluss an seinen Besuch die bereits approbierten Entwürfe für den „Millennium Falcon“ in seinem Film komplett überarbeiten ließ, da ihm nun auffiel, dass dieser zu starke Ähnlichkeiten mit dem „Eagle Transporter“ in *Space: 1999* hatte. Zu den früheren Entwürfen des „Millennium Falcon“, dessen Veränderung und der Verwendung des dafür vorgesehenen Modells als „Rebel Blockade Runner“ vgl. auch die instruktive Darstellung unter Heilemann.

19 Gernreichs Beteiligung wird in der Titel-Sequenz aller Episoden von Staffel 1 explizit mit den Worten „Moon city costumes designed by Rudi Gernreich“ hervorgehoben.

20 Zur Adaption dieser 1817 entwickelten Theorie des englischen Dichters und Philosophen Samuel Taylor Coleridge auf das filmische Medium vgl. Ferri 2007.

21 Vgl. dazu ausführlicher Balor 2018b.

zum Spielball der Launen der Götter beziehungsweise ihrer Pläne gemacht wird) jeweils von einer rätselhaften, außerirdischen Macht gehandelt, welche die Ereignisse steuert: In *2001* lockt eine außerirdische Intelligenz die Menschheit in den Weltraum, um dort mit ihr eine Begegnung herbeizuführen, welche sie mittels des dabei beteiligten Astronauten auf eine höhere Entwicklungsstufe bringen soll. Und auch bei *Space: 1999* wird im Rahmen der ersten Staffel deutlich, dass die Odyssee des Mondes – auch wenn sie durch die kurzsichtige Fahrlässigkeit des Menschen selbst verursacht wurde – zugleich tatsächlich einem Schicksal und Zweck folgt, der vor Millionen von Jahren bereits von einer außerirdischen, universellen Macht beschlossen wurde, die in die Ereignisse rund um die Besetzung der Mondbasis immer wieder bei ihrer Irrfahrt durch das All unterstützend eingreift.<sup>22</sup>

Diesem Mystizismus beider Erzählungen steht zugleich in beiden Fällen ein Skeptizismus gegenüber der Technologie zur Seite: Obwohl sowohl in *2001* als auch in *Space: 1999* technologischer Fortschritt in Form von Weltraumstationen, Mondbasen und Raumschiffen als etwas in seiner Effizienz, Kraft und sogar Schönheit Faszinierendes dargestellt wird, werden zugleich die Grenzen desselben deutlich betont: HAL, der Computer des Raumschiffs „Discovery“ aus *2001* muss zuletzt deaktiviert werden, da er wahnsinnig geworden ist, und in *Space: 1999* sind es sowohl die Dialoge als auch die gezeigten Ereignisse (man denke allein an die nukleare Katastrophe, die den Mond ins All schleudert), welche öfters die Beschränktheit des menschlichen Wissens und der Intelligenz des Computers deutlich machen (ganz abgesehen davon, dass in der ersten Staffel zudem öfters auf frühere, tragisch verlaufene Weltraum-Missionen verwiesen wird).<sup>23</sup>

## Die Odyssee der Produktion: Teil 1

Jenseits des soweit als Antwort auf die Frage nach der „echten“ Odyssee Gesagten: Die wiederholte Rede von der „ersten Staffel“ deutet zudem an, dass die Serie *Space: 1999* mehr als nur eine Staffel umfasst – und in gewisser Weise besteht hierin der zweite Aspekt

22 Vgl. dazu auch Wood 2010, 35 f.

23 Gleich die erste Folge *Breakaway* handelt von einer fehlschlagenden Expedition zu dem Planeten Meta und endet mit der Zerstörung des das Erkundungsschiff beherbergenden Weltraum-Docks; in *Matter of Life and Death* wird von der in einer Katastrophe endenden „Astro-Seven“-Mission des Ehemanns von Dr. Russell berichtet, dessen Schiff verglühte, während es in einer Umlaufbahn um den Planeten Jupiter gefangen war; in *Death's other Dominion* stoßen die AlphanerInnen auf die Überlebenden einer fehlgeschlagenen Uranus-Expedition und *Dragon's Domain* handelt von den grauvollen Toden, in denen die Mission einer bemannten Sonde endet, die den Planeten Ultra erforschen sollte.

der „echten“ Odyssee, da Profil und Ton der Serie in den Jahren ihrer Produktion selbst so etwas wie eine Irrfahrt erlebten. Denn die Orientierung an Kubricks *2001* in der ersten Staffel beschränkte sich nicht nur auf das Grundkonzept und die Ausstattung, sondern kann auch ein Stück weit an der Atmosphäre und der Art des Erzählens ersehen werden: Liest man zeitgenössische Rezensionen der beiden Produktionen, so stößt man immer wieder auf Formulierungen, die auf das eine – Kubricks Film – wie das andere – die Serie – bezogen werden können und wenig schmeichelhaft ausfallen, wenn von „Langeweile“, „großer Düsterei“, „mysteriöser Schwerfälligkeit der Handlung“ und der trägen Leblosigkeit der Charaktere die Rede ist, die sich steif, hölzern, sehr formell und eher wie Geschäftspartner, denn heroische Gefährten präsentierten.<sup>24</sup> Auch darin zeigt sich unter anderem die hier zuvor umrissene, sich mit dem historischen Abstand ins Positive wandelnde Perspektive: Während sowohl *2001* – bei allem Erfolg, den der Film, ungeachtet der unhaltbaren Legende, er sei anfänglich ein Misserfolg gewesen<sup>25</sup> – als auch *Space: 1999* unmittelbar nach ihren Premieren zum Teil heftige Verrisse erhielten,<sup>26</sup> wurden und werden in der Folge dann zunehmend deren Qualitäten gesehen und gelobt. Gerade *Space: 1999* zeigt zudem die sich wandelnde Wahrnehmung, denn was zuvor an der Serie gelobt wurde, erfuhr dann in der Folge Kritik und umgekehrt.

Im Fall von *Space: 1999* wurde die kritisierte träge Leblosigkeit der hölzernen agierenden Charaktere zudem ebenso bequem wie polemisch auf die vorangegangenen Betätigungsfelder des Produzententeams zurückgeführt: Denn das Ehepaar Gerry und Sylvia Anderson, die Schöpfer und Produzenten der Serie, hatte vorher gerade in Großbritannien immensen Erfolg mit Puppenserien wie *Thunderbirds* gehabt, die sich an Kinder und Erwachsene gleichermaßen richteten. *Space: 1999* sollte nun mit echten SchauspielerInnen vor allem an Erwachsene adressiert sein – auf die Herkunft der Andersons aus dem Puppenfilm-Genre anspielend, schrieb jedoch ein Kritiker über die beiden amerikanischen HauptdarstellerInnen von *Space: 1999* Martin Landau und Barbara Bain: „Gerry and Sylvia Anderson used to make the space stuff with puppets. With Martin Landau and Barbara Bain, I swear, you won't tell the difference“.<sup>27</sup>

24 Vgl. z. B. die Zusammenstellungen bei Muir 1996, 157 f. und Wood 2010, 44.

25 Vgl. dazu Peiler 2020, 131.

26 Bezüglich negativer Kritiken zu *2001* vgl. z. B. Peiler 2020, 131–133 sowie die Zusammenstellung in Wikipedia, Eintrag „2001: A Space Odyssey“.

27 Zit. nach Mallett/Pearce u. a. 1996, 0:44:42 – 0:44:50.

Der sich hier manifestierende Eindruck wurde jedoch möglicherweise auch schon durch den Titel-Vorspann geprägt, in dem die beiden Hauptfiguren tatsächlich wie zwei Puppen präsentiert werden. Überhaupt kann man dieser Titelsequenz eine gewisse Widersprüchlichkeit hinsichtlich der damit geweckten Erwartungen attestieren, denn sie wirkt aufgrund der dramatischen, zudem in den Ecksequenzen von einem klassischen Orchester eingespielten Musik sehr ernst und geradezu pathetisch, wozu sich die etwas steife Würde gesellt, mit der die beiden Hauptcharaktere gezeigt werden – andererseits aber versprechen die schnellen Schnitte der von Pop-Musik begleiteten Zwischensequenz Action und Spannung.

Der Tenor der hier zusammengestellten Kritiken wurde dabei insbesondere in den USA laut, die zunächst ein Partner bei der Finanzierung, weniger jedoch in der konkreten Produktion waren, die mit ITV und der RAI in den Händen eines britischen und eines italienischen Senders lag; allerdings war das Initialmoment zur Produktion der Serie aus den USA gekommen. Tatsächlich war *Space: 1999* ursprünglich als Ableger der erfolgreichen britischen Serie *U.F.O.* konzipiert worden, die von den Andersons in 26 Folgen ab 1969 für den britischen Markt produziert worden war. Da die Serie sich auch in den USA als sehr erfolgreich erwies, zeigte der Network Gigant CBS 1972 Interesse daran, eine Fortsetzung zu kaufen, die allerdings in jeder Hinsicht größer, besser und spektakulärer als die erste Staffel sein sollte. Die Hauptidee war dabei, dass die bei den Zuschauern besonders populäre, im Übrigen maßgeblich von Frauen geleitete Mondbasis, nun erweitert zu einer ganzen „Moon City“,<sup>28</sup> im Zentrum stehen sollte; sie gehört zu „S.H.A.D.O.“, der Supreme Headquarters Alien Defence Organization (Oberstes Hauptquartier der Organisation zur Abwehr von Außerirdischen), einer geheimen Verteidigungsstruktur, welche die andauernden Angriffe einer eine Invasion planenden Rasse von Außerirdischen abwehrt – diese sollten den Mond aus seiner Umlaufbahn sprengen, um so die Verteidigungseinrichtungen auf dem Mond auszuschalten. Die Serie sollte sodann die Odyssee der Besatzung der Mondbasis auf ihrem Irrweg durch den Weltraum erzählen. Allerdings sanken die Zuschauerzahlen von *U.F.O.* 1972 plötzlich stark und das bereits beschlossene Projekt mit dem Titel *U.F.O.: 1999* wurde kurzfristig abgesagt. Da man jedoch bereits die entsprechenden Vorbereitungen getroffen und Geld, Zeit und Energie in Sets und Kostüme investiert hatte, entschied man, dass nun eine Produktion weiterverfolgt werden sollte, die unabhängig von *U.F.O.* zu funktionieren hatte, um die neue Serie nicht durch den plötzlichen Misserfolg der alten Serie zu gefährden. Damit musste man eine neue Begründung für die Grundidee des Ganzen finden: Nicht

---

28 Vgl. hier Anm. 19.

Außerirdische, sondern eine Katastrophe sprengt den Mond jetzt aus seiner Umlaufbahn. Und bezeichnenderweise sollte diese Katastrophe nun in der Explosion einer Atom-Müll-Deponie auf der abgewandten Seite des Mondes bestehen.<sup>29</sup> Die für den Kalten Krieg typische Angst vor unheimlichen Eroberern, die sich in den 1950er- und 1960er-Jahren in Filmen manifestiert hatte, die von U.F.O.s handelten, wurde nun durch eine andere, aktuelle Angst, nämlich vor den Konsequenzen der Energiekrise ersetzt.



**Abb. 8 a** William Anders: *Earthrise* (Apollo 8), 24.12.1968. **8 b und c** *Space: 1999*, Episode *Breakaway*, („13.09.1999“), 1975.

**„[...] the biggest bomb man’s ever made“**

Insofern war der hohe Anteil des in den glatten, sauberen, effizienten Sets der Mondbasis mit ihren erleuchteten Wandpanelen verarbeiteten Kunststoffes in Wirklichkeit weit entfernt von der damaligen Realität, die maßgeblich von der Energie-Ölkrise der 1970er-Jahre geprägt war: Tatsächlich spitzten sich deren Auswirkungen just zu Beginn der Dreharbeiten

29 Vgl. dazu Mallett/Pearce u. a. 1996, passim; Fageolle 1996, 20 f.; Muir 1997, 6 f.; Wood 2010, 11–13; und Liardet 2014, 10–12.

im November 1973 zu: In England, wo die Serie gedreht wurde, musste man eine Drei-Tage-Woche einführen, woraus wiederum Streiks der betroffenen Arbeiter resultierten, die sogar die Dreharbeiten beeinträchtigten. Aufgrund der Benzinknappheit musste die Film-Crew zudem private Fahrgemeinschaften organisieren, um überhaupt zum Set zu kommen. Und schließlich wurden die Elstree-Studios (nördlich von London), in denen die Kulissen bereits aufgebaut waren, aufgrund der Umstände und der Streiks gleich in der ersten Drehwoche geschlossen, sodass die gesamte Produktion in die Pinewood Studios (westlich von London) umziehen musste.<sup>30</sup> Demgegenüber wirft die in *Space: 1999* gezeigte Welt in gewisser Weise auf der einen Seite einen nostalgischen Blick zurück in eine Zeit, als es diese Energieknappheit nicht gab, zum anderen entwirft sie einen optimistischen Blick in eine Zukunft, in der es diese nicht mehr geben würde.<sup>31</sup>

Allerdings ist dieser Blick zugleich in anderer Hinsicht keineswegs optimistisch, denn es wird deutlich gemacht, dass die zur Lösung der Energiekrise angewandten Methoden der Kernenergie wiederum neue Probleme nach sich ziehen würden: So formuliert die erste Folge von *Space: 1999*, dass im Jahr 1999 „atomic waste disposal [...] one of the biggest problems of our time“ sei.<sup>32</sup> Dies führt dann dazu, dass man Atommülldeponien auf der abgewandten Seite des Mondes einrichtet, die, als sie schließlich zu explodieren drohen, „the biggest bomb man’s ever made“<sup>33</sup> darstellen und zuletzt den Mond tatsächlich aus seinem Orbit schleudern. In der dies veranschaulichenden Szene der ersten Folge *Breakaway* wird dabei unter anderem das berühmte Bild von Apollo 8, *Earthrise*, aus dem Jahr 1968 (Abb. 8a) zunächst nachgestellt (Abb. 8b), dann in Bewegung versetzt (Abb. 8c) und damit quasi beziehungsweise zerstört. In den folgenden Episoden steht dann nicht mehr die Erde, sondern jede Woche ein anderer Planet am Horizont des Mondes. Doch selbst wenn der Mond auf der somit visualisierten Odyssee in einer Episode mit dem Titel *Another Time, Another Place* vorübergehend in den Erdorbit zurückkehrt (Odysseus findet also auch hier – scheinbar, wie sich dann herausstellt – wieder nach Hause), dann erweist sich der umkreiste Planet bald als eine Erde der Zukunft, die offenbar von einer globalen Nuklearkatastrophe heimgesucht wurde und deren fast leblose Oberfläche beinahe vollständig von radioaktiver Asche bedeckt ist.<sup>34</sup>

30 Vgl. dazu Fageolle 1996, 54; Muir 1997, 6 f.; und Wood 2010, 15 f.

31 Vgl. Keazor 2012 [Neuaufgabe 2018], 202 bzw. 222.

32 Episode *Breakaway* (Drehbuch: George Bellak, Regie: Lee H. Katzin).

33 Episode *Breakaway* (Drehbuch: George Bellak, Regie: Lee H. Katzin).

34 Als Motiv kehrt dies in der zweiten Staffel mit der Folge *Journey to Where*, in der die Erde als von menschlicher Umweltverschmutzung fast völlig zerstört gezeigt wird, wieder.

In Anbetracht der Auswirkungen, welche die Energiekrise mit ihren Einschränkungen und Streiks auf die Produktion der Serie hatte, nimmt es nicht wunder, dass sie auch ihre Spuren in den Plots vieler Episoden hinterlassen hat, in denen es wiederholt um die Kostbarkeit von Energie geht. In der Folge *Earthbound* zum Beispiel bringt sich ein desertierender Offizier nur dadurch in die Lage, den Commander der Basis zu erpressen, dass er ein zentrales Element der Hauptenergiezentrale in seinen Besitz bringen und damit drohen kann, dieses zu zerstören, sodass die Basis binnen Kürze gefrieren würde. Aber auch fremde Lebensformen versuchen immer wieder, sich an der Energie der Mondbasis schadlos zu halten: In *Force of Life* zum Beispiel wird eines der Crewmitglieder von einem außerirdischen Wesen besessen, das die von ihm für seine Fortpflanzung benötigte Energie aus jeder verfügbaren Quelle herausaugt, seien dies Licht, Körperwärme oder – zuletzt – die Generatoren der Basis (zugleich ist das Ganze natürlich eine Adaption des Midas-Motivs, denn das Besatzungsmitglied kann nichts anfassen, ohne dem Berührten sofort alle Wärme zu entziehen); eine etwas freundlichere Version dieses klassischen Midas- oder auch Vampir-Motivs findet sich in der Folge *A Matter of Life and Death*, wo der nach einer fehlgeschlagenen Mission tot und im Weltall verschollen geglaubte Ehemann der Stationsärztin Dr. Helena Russell plötzlich zurückkehrt, wobei sich allerdings bald herausstellt, dass er, um zu existieren, ihre biologische Energie benötigt.

## Die Odyssee der Produktion: Teil 2

Nachdem diese erste, maßgeblich von Europäern betreute und produzierte Staffel von insgesamt 12 Folgen in den USA als nicht sehr gelungen empfunden wurde, drängte die beteiligte amerikanische Produktionsfirma 1976 darauf, für die nachfolgende zweite Staffel einen neuen, und zwar amerikanischen Produzenten zu küren. Die Wahl fiel hierbei mit Fred Freiberger ausgerechnet auf einen ehemaligen Produzenten von *Star Trek*, dem man zutraute, die Serie nach den damals üblichen, eben an Amerika orientierten Standards zu „verbessern“.<sup>35</sup> Während die ersten kritischen Reaktionen seinerzeit tatsächlich positiv ausfielen, gilt diese zweite Staffel heute als die eindeutig schlechtere, weil sie zumeist simple, action-orientierte Storys erzählt, die zudem fast in jeder Folge um damals im US-amerikanischen Fernsehen gerade in Mode befindliche Monster kreisen. Das Setting wurde zwar bunter und die Protagonisten wurden verjüngt (die Figur des älteren Wissenschaftlers

---

35 Vgl. dazu Mallett/Pearce u. a. 1996, passim; Fageolle 1996, 25 f.; Muir 1997, 83–88; Wood 2010, 259–285; und Liardet 2014, 131–134.

Professor Victor Bergmann wurde gestrichen)<sup>36</sup> und sie agieren lebendiger und emotionaler (sprich: aggressiver beziehungsweise gewollt „humorvoller“) – das Ganze wird jedoch, nicht zuletzt auch wegen der sich stark am damaligen Zeitgeschmack orientierenden Musik, heute als wesentlich zeitgebundener erachtet als die erste, zeitloser erscheinende Staffel.<sup>37</sup> Zudem trat nun auch das Motiv der Odyssee stärker in den Hintergrund: Während diese in der ersten Staffel immer wieder thematisiert wurde, spielte sie in der zweiten Staffel immer weniger eine Rolle: Der führerlos durch das All fliegende Mond bekam nun mehr etwas von einem von Planeten zu Planeten ziehenden Erkundungsschiff, der eben – ganz im Sinne eines „Star Trek“, also eines Erkundungszuges durch das All – bislang unbekannte Räume erschloss, wobei die Bewohner der Mondbasis sich stets als den sie konfrontierenden Situationen souverän gewachsen zeigten.<sup>38</sup> Ich werde, da man diese zweite Staffel in gewisser Weise als unabhängig von der ersten ansehen kann (auch was die Besetzung angeht: maßgebliche Rollen wurden einfach gestrichen, neue auf zum Teil recht konfuse Weise kommentarlos eingefügt),<sup>39</sup> hier nur die erste Staffel behandeln, was auch den Zusatz in meiner Überschrift „die italo-britische“ Serie erklärt: Die Serie war, wie gesehen, auch amerikanisch coproduziert,<sup>40</sup> aber dies machte sich in der ersten Staffel noch nicht bemerkbar, sondern erst sehr dominant in der zweiten Staffel.

### Elemente der homerischen Odyssee in *Space: 1999*

Nachdem zunächst grob der Entstehungskontext der Serie sowie dessen Reflex auf Themen und Ton der ersten Staffel dargelegt wurde, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, ob und, falls ja: wo und wie *Space: 1999* sich auf die homerische Odyssee bezieht.

36 Vgl. dazu insbes. Wood 2010, 269–276.

37 Verschiedene Interviews mit Zeitgenossen in Mallett/Pearce u. a. 1996, 1:33:10 – 1:35:20 sowie die Darstellung bei Carrazé 2002, 0:07:03 – 0:07:08 machen deutlich, dass die auf Erfolg beim amerikanischen Publikum angelegte „Monster“-Konzeption der zweiten Staffel schon zum Moment ihrer Ausstrahlung bereits überholt war, da die zuvor grassierende „Monster“-Mode in den USA, auf welche das Konzept zu reagieren versuchte, zu diesem Zeitpunkt schon vorüber war, so dass die Dauerpräsenz von Monstern in der zweiten Staffel von *Space: 1999* als befremdlich empfunden wurde.

38 Vgl. Muir 1997, 93.

39 Vgl. Wood 2010, 285.

40 Dies trug ihr auch in Europa immer wieder den Vorwurf ein, eigentlich gar nicht wirklich europäisch, sondern eher verkappt amerikanisch zu sein, zumal die beiden Hauptrollen mit einem amerikanischen Paar besetzt waren, um das heimische Publikum anzusprechen. Vgl. dazu Muir 1996, 13.

In einem von mir im Juni 2020 mit ihm geführten Interview äußerte sich Christopher Penfold, der als fast alle Drehbücher überarbeitender „Story Consultant“ sowie einer der maßgeblichen Drehbuchhauptautoren der ersten Staffel das Profil der Serie stark geformt hatte,<sup>41</sup> hierzu – zuvor bereits, im Rahmen einer vorangegangenen E-Mail-Korrespondenz, hatte er zu Protokoll gegeben: „*The Odyssey* was always in my mind when working on *SPACE 1999* but I’m not sure it was ever quite on Gerry’s!“<sup>42</sup>

Konkret nach dem damit thematisierten Bezug befragt, präzisierte Penfold, dass sich dies auf die Idee bezogen habe, *Space: 1999* dahingehend von *Star Trek* abzugrenzen, dass die ProtagonistInnen dort ihre Reise durch das Weltall stets planen und bestimmen konnten, während das Reizvolle der eigenen neuen Serie gerade darin gesehen worden sei, dass der Kurs der AlphanerInnen „at the mercy of whatever gravitational fields and other physical influences“ sei und dass „there was always the sense that in a way this was a journey that would end somewhere where Alphans would find a new home, a new place in the universe where humanity could start again.“<sup>43</sup>

Bewusste Rekurse auf spezifische Episoden der *Odyssee* verneinte Penfold in diesem Interview allerdings und präzisierte noch einmal: „No, almost no, it was the sense of the journey with unknown destinations – it wasn’t a journey to anywhere, it was the fact that they were in many ways like *Odysseus*: they were concerned to keep themselves together in the

---

41 Penfold schrieb zu sieben Episoden der ersten Staffel – darunter die drei hier (s. u.) besprochenen *The Last Sunset*, *Guardian of Piri* und *Dragon’s Domain* – sowie zu einer Episode der zweiten Staffel die Drehbücher und war bei 14 weiteren Folgen – darunter auch der hier besprochenen Episode *Full Circle* – als „Script Consultant“ beteiligt. Er hatte zuvor an der Universität von Cambridge studiert und war dann bei der Australian Broadcasting Corporation tätig geworden, für die er Rundfunk- und Fernsehformate schrieb und produzierte. Nach seiner Rückkehr nach England begann er, für das britische Fernsehen zu arbeiten. Vgl. dazu u. a. die von dem flickr-User Morbius19 zusammengestellten Informationen sowie Willey (Cast and Crew Guide); zu seinen Tätigkeiten als Drehbuchautor und -Bearbeiter vgl. den Eintrag auf der Webseite der Filmproduktionsfirma Rogue Moon; zu seiner Rolle bei der Produktion von *Space: 1999* vgl. Fageolle 1996, 43–46; Wood 2010, 13–18.

42 E-Mail an den Verfasser vom 16.04.2019 – mit „Gerry“ ist natürlich Gerry Anderson, der Produzent von *Space: 1999* gemeint. Penfold arbeitet aktuell an dem Projekt einer neuen Science-Fiction-Serie namens *Helios*, die sich wieder indirekt auf Homers *Odyssee* bezieht: In einer E-Mail vom 23.05.2019 an den Verfasser zitiert er den Slogan der Serie: „What *The Odyssey* did for the Greeks and what the *Aeneid* did for the Romans, *HELIOS* will do for all mankind.“ Gemeint ist damit, dass die Serie versucht, einen künftigen Moment aus der Geschichte der Menschheit zu erzählen, der insofern identitätsstiftend für ein neues Selbst-Verständnis der Menschen sein soll, als die dabei in den Blick genommenen Ereignisse den Anbruch einer neuen Zeit markieren.

43 Über Zoom geführtes Interview mit Christopher Penfold, 10.06.2020.

hope that at some point in the future they would land, find a place ultimately to stop and stay and start again.”<sup>44</sup>

Dass es dennoch ebenso ergiebig wie sinnvoll sein kann, konkreten, wenngleich nicht willentlich gestifteten Beziehungen zwischen einzelnen Episoden der Serie und solchen der *Odyssee* nachzuspüren, zeigt der 2018 erschienene Band *The Epic Structure of ‚Space: 1999‘*, der just die Frage nach solchen Beziehungen erörtert. Da es sich bei dem Buch jedoch um die reine, unredigierte Dokumentation einer Online-Diskussion handelt, die in dem Forum des auf Yahoo gehosteten Blogs „Online Alpha“ zwischen Dezember 2016 und November 2017 von Usern geführt worden war, geschieht dies dort auf eine eher undisziplinierte und wenig systematische Art und Weise, das heißt, die dort geführten Diskurse verlaufen zuweilen recht unkoordiniert, assoziativ und lassen eine gewisse Stringenz und Strenge vermissen.<sup>45</sup>

Nichtsdestotrotz ist es durchaus interessant, sich Gedanken darüber zu machen und zu sehen, ob, wo und inwiefern die Serie bewusste wie un(ter)bewusste Rekurse auf die homerische *Odyssee* nimmt, und dies jenseits des Grundkonzepts einer *Odyssee* im Weltraum und jenseits möglicher lockerer Bezüge wie zum Beispiel einiger der Namen von Hauptcharakteren der Serie: Die Basisärztin trägt zum Beispiel den Namen „Helena“ und der Commander von Alpha hört auf den Nachnamen „Koenig“, was sich im Englischen zwar eher „Kohnig“ spricht, aber an einer Stelle der Serie auch tatsächlich einmal als „König“ ausgesprochen wird<sup>46</sup> und daran erinnert, dass der Held der homerischen *Odyssee* König von Ithaka ist.<sup>47</sup>

Insbesondere anhand von vier Episoden<sup>48</sup> lässt sich der Rekurs vielleicht am deutlichsten zeigen:

(1.) In der von Penfold geschriebenen Episode *Guardian of Piri* entdecken die AlphanerInnen einen Planeten, der zunächst irritierende Auswirkungen auf ihre Computer zu haben scheint, denn dieser erweist sich als zunehmend unzuverlässig, was auf der Basis zu Todesfällen und auf dem Planeten zum scheinbaren Verlust eines Erkundungsteams führt. Als Koenig

44 Über Zoom geführtes Interview mit Christopher Penfold, 10.06.2020.

45 Balor 2018a.

46 Vgl. die erste Episode *Breakaway*, wo Koenig so von seinem Vorgänger auf dem Kommando-Posten, Commander Gorski, bei der Ablösung ebenso angesprochen wird.

47 Zu der Assoziation von „John Koenig“ mit einem Herrschertitel („le roi Jean“) vgl. auch Fageolle 1996, 15 sowie Wood 2010, 20, der explizit schreibt: „The Commander’s last name is symbolic of his position on the base, originating from the German word ‚König‘ which means ‚King‘.“

48 Bei Balor 2018a wird der (meines Erachtens wenig zielführende) Versuch unternommen, alle Episoden der Serie auf Passagen aus der *Odyssee* Homers zurückzuführen.

auf der Suche danach auf dem Planeten landet, findet er die Mitglieder der Mannschaft wohlbehalten, aber eigentümlich apathisch und zugleich glücklich vor. Eine junge, plötzlich erscheinende Frau klärt ihn darüber auf, dass er sich auf dem Planeten Piri befindet und dass das Verhalten seines Teams auf den Einfluss des „Guardian of Piri“ zurückzuführen sei, eines den gesamten Planeten kontrollierenden Computers, der von den Bewohnern von Piri gebaut worden sei, damit sie sich ganz einem dem Genuss gewidmeten Leben hingeben können. Dieser „Guardian“, dem sie diene, habe auch das Erkundungsteam der Mondbasis in diesen Zustand versetzt: „We reached out and offered them happiness, and they accepted“,<sup>49</sup> was bedeute, dass die Zeit für sie angehalten worden sei. Koenig, dem dies unheimlich ist, da Zeitlosigkeit und andauerndes Glück seinem Verständnis nach der menschlichen Existenz zuwiderlaufen, muss nun jedoch feststellen, dass nach und nach alle um ihn herum dem Einfluss des „Guardian“ erliegen: In selbstvergessenem Enthusiasmus evakuieren sie die Basis und fliegen auf den Planeten Piri, wo sie sich einem apathischen, aber seligen Dahindämmern hingeben. Als Koenig ihnen folgt, um sie zur Raison zu rufen, kommt es zu einem Konflikt: Angestachelt von der Dienerin des „Guardian“ versuchen die Mitglieder von Alpha, Koenig zu töten. Koenig, der inzwischen realisiert hat, dass der Planet nicht nur steril ist, sondern auch keine Bewohner mehr hat, da sie wahrscheinlich unter der Herrschaft des „Guardian“ alle an Apathie gestorben sind, greift die Dienerin an, um seine Mannschaft aus dem Einfluss des „Guardian“ zu befreien – dabei erweist sich die Dienerin als ein Roboter, der bei dem Angriff beschädigt beziehungsweise zerstört wird. Mit deren Zerstörung wird offenbar auch der „Guardian“ zunächst beschädigt und dann ebenfalls zerstört – damit sind die Mitglieder von Alpha frei und angesichts einer sich auf Piri anbahnenden, wohl durch die fehlende Kontrolle des „Guardian“ verursachten Katastrophe kehren sie fluchtartig auf ihre Mondbasis zurück. Als Piri bereits wieder in weiter Entfernung hinter ihnen liegt, geben die Sensoren der Basis darüber Auskunft, dass der Planet nun wieder lebensbegünstigende Bedingungen hat – die Crew von Alpha hat einen toten Planeten offenbar dadurch wieder zum Leben erweckt, dass sie ihn aus dem unterdrückenden Griff des „Guardian“ befreit hat.

(2.) Das Motiv zu Radikalismus führender Verblendung spielt ebenso in der späteren, ebenfalls von Penfold verfassten Episode *The Last Sunset* eine Rolle:<sup>50</sup> Als der Mond sich einem erdähnlichen Planeten nähert und ein Erkundungsteam zu dem Planeten geschickt wird, heftet sich eine von dem Planeten kommende Sonde an das Schiff der Astronauten.

49 Episode *Guardian of Piri* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton), 0:21:11 – 0:21:15.

50 Episode *The Last Sunset* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton).

Nach deren eiliger Rückkehr auf Alpha erweist sich die Sonde als Gerät, das atembare Luft herstellt, die – verstärkt von weiteren ankommenden Sonden – dem Mond eine Atmosphäre und Erdschwerkraft gibt. Als die daraufhin wieder abfliegenden Sonden zudem dafür sorgen, dass es auf dem Mond regnet, wird der Mannschaft erstens klar, dass sie damit nicht mehr länger nach einem erdähnlichen Planeten suchen müssen und zweitens, dass sie ihre in einem Krater liegende Basis verlassen müssen, da diese durch die starken Regenfälle in dem im Krater aufgestauten Wasser zu versinken droht. Ein Schiff wird entsandt, um eine geeignete flache Stelle für eine künftige neue Siedlung auf dem Mond zu suchen, aber es stürzt ab. Während die zum Teil verletzte Crew tagelang darauf wartet, dass sie gefunden und gerettet wird, entdeckt eines ihrer Mitglieder im Moment der höchsten Not pilzartige Gewächse, die inzwischen auf dem Mond gewachsen sind, welche sowohl Hunger als auch Durst zu stillen vermögen.<sup>51</sup> Wie sich aber schnell zeigt, bewirken die Früchte auch einen rauschhaften Zustand, in dem derjenige, der davon gegessen hat, fantastischen Tagträumereien erliegt, die ihn sich fanatisch von seiner bisherigen Vergangenheit abwenden lassen: Der solcherart Halluzinierende möchte gar nicht gefunden und gerettet werden, sondern fantasiert davon, hier eine von der Mondbasis gänzlich unabhängige, neue Kolonie zu gründen, von der aus die Menschheit irgendwann die Sterne erobern werde. Als die Mannschaft dann doch entdeckt wird, kommt es zwischen den Rettern und dem Verblendeten zum Kampf, auf dessen Höhepunkt die Sonden zurückkehren, dieses Mal, um die Atmosphäre und Schwerkraft wieder rückgängig zu machen. Wie sich zeigt, war das Ganze nur ein Ablenkungsmanöver der Bewohner des Planeten, den der Mond nun inzwischen passiert hat: Sie wollten auf keinen Fall, dass die in ihren Augen aggressiven und unbeherrschten Erdbewohner auf ihren Planeten kommen, und haben ihnen daher vorübergehend das gegeben, wonach sie suchten: Einen Ort mit erdähnlichen Bedingungen. Der Mond sinkt nach einem letzten Sonnenuntergang wieder in Finsternis.

Beide Episoden adaptieren in gewisser Weise jenen Handlungsstrang der homerischen Odyssee, bei dem Odysseus ab dem neunten Gesang im Haus des Phaiakenkönigs Alkinoos die Geschichte seiner Irrfahrten aus einer Rückschau heraus selbst erzählt: Nachdem sie Troja auf zwölf Schiffen verlassen und die thrakischen Kikonen überfallen hatten, umfuhren sie auf der Heimfahrt nach Ithaka die Südspitze der Peloponnes, wo ein starker Nordwind sie auf das offene Meer hinausblies. Sie gelangten daraufhin in das Land der Lotophagen, der

---

51 In der Dokumentation von Mallett/Pearce u. a. 2005, 0:25:29 kommentiert Penfold dieses Motiv dahingehend, dass er auch an das himmlische Manna gedacht habe, das den Israeliten auf dem Weg durch die Wüste in das gelobte Land laut Exodus 16 von Gott geschickt wird.

Lotosesser. Drei Gefährten, die Odysseus als Kundschafter zu ihnen schickt, kosten von der Frucht, die sie ihre Heimat vergessen und das Verlangen aufkommen lässt, für immer im Land der Lophagen zu bleiben. Sie müssen daraufhin mit Gewalt zurück auf die Schiffe gebracht werden,<sup>52</sup> so wie das Crewmitglied, das in *The Last Sunset* nicht gerettet werden und am Ort der Absturzstelle eine neue Kolonie gründen möchte,<sup>53</sup> oder die gesamte Besatzung von Alpha in *Guardian of Piri*. Auch dort wird die Heimat vergessen und es besteht der Wunsch, für immer auf Piri zu bleiben, in diesem Fall noch verstärkt durch den sirenenhaft agierenden weiblich erscheinenden Roboter.<sup>54</sup>

In der homerischen *Odyssee* gelangt Odysseus später mit seinen inzwischen stark dezimierten Gefährten auf die Insel Ajaia, wo sie auf die Zauberin Kirke und ihre Dienerinnen stoßen, die gemeinsam mit zahmen Löwen und Wölfen leben. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Tieren um von Kirke verzauberte Menschen. Auch die Hälfte der Gefährten des Odysseus werden von Kirke mit Hilfe eines Zaubertranks in Schweine verwandelt. Mit der Unterstützung von Hermes vermag es Odysseus, ihrem Zauber zu widerstehen und sie dazu zu zwingen, seine Gefährten wieder in Menschen zurückzuverwandeln.<sup>55</sup>

(3.) In *Space: 1999* wird dies in der von Jesse Lasky Junior und Pat Silver geschriebenen und von Penfold überarbeiteten Episode *The Full Circle* dahingehend adaptiert, dass sich die Mitglieder verschiedener Erkundungsteams, die auf einen vielversprechenden, da erdähnlichen Planeten geschickt wurden, ebenfalls in Tiere verwandelt finden – allerdings nicht in Löwen, Wölfe oder Schweine, sondern in primitive, den Affen nahestehende Steinzeitmenschen.<sup>56</sup> Und auslösendes Moment ist hier nicht eine Zauberin, sondern ein unheimlicher Nebel, der – als eine Art von Zeitverwerfung – die Menschen der Zukunft in ihre Ahnen, wilde Steinzeitwesen, verwandelt und, da sie nicht verwandelte, gefangengenommene Expeditionsteilnehmer grausam opfern wollen, so dafür sorgt, dass sie nun in Konflikt mit

52 Vgl. Hom. *Od.* 9.1–105.

53 Bei Balor (Balor 2018a, 110–115) wird die Episode *The Last Sunset* wegen des Motivs des dort dank der Sonden über Mond und durch die Basis wehenden Windes (meines Erachtens auf wenig überzeugende Weise) mit der Äolus-Episode in Buch 9 der *Odyssee* assoziiert.

54 Zu den Parallelen zwischen *Guardian of Piri* und der Lophagen-Episode vgl. auch die Diskussionsbeiträge bei Balor 2018a, 38–51.

55 Vgl. Hom. *Od.* 10.210–405.

56 Episode *The Full Circle* (Drehbuch, Jesse Lasky Jnr. und Pat Silver, Regie: Bob Kellett). Bei Balor (Balor 2018a, 129–141) wird die Episode hingegen auf das die Begegnung von Odysseus mit dem menschenfressenden Riesenvolk der Laistrygonen bezogen, obwohl es in der *Space: 1999*-Folge tatsächlich gar nicht um Kannibalismus geht.

ihren fortentwickelt gebliebenen Gefährten geraten, die zunächst nicht ahnen, dass sich hinter den primitiven und gewalttätigen Affenmenschen tatsächlich ihre Kameradinnen und Kameraden verbergen, sondern sie für die unzivilisierten Ureinwohner des fremden Planeten halten. Nicht Hermes, sondern gewissermaßen das, wofür er steht, nämlich die List, bewirkt dann die Rückverwandlung der Crew-Mitglieder, denn als die Mannschaft von Alpha das Phänomen noch gerade rechtzeitig, ehe sie ihren eigenen Besatzungsmitgliedern tödliche Gewalt antun konnte, durchschaut und begriffen hat, zwingt man die unverständigen Wesen dazu, ein zweites Mal durch den Nebel, dieses Mal in umgekehrter Richtung, zu laufen. Wieder in fortschrittliche Menschen zurückverwandelt fragen sich die Crew-Mitglieder von Alpha jedoch, wieviel an ungezähmten Emotionen auch sie offenbar in sich tragen, welche die erlebte Verwandlung in wilde Wesen überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Episode trägt – jenseits des parallelen Motivs der Verwandlung von Menschen in Tiere – schon in ihrem Titel einen Verweis auf die *Odyssee*, denn tilgt man das „l“ aus dem Wort „Circle“, so erhält man den englischen Namen der Zauberin bei Homer, „Circe“. In der Tat arbeiteten die Drehbuchautoren von *Space: 1999* häufig mit solchen durch wenige Buchstaben erreichten Verkläuterungen: In der von Johnny Byrne geschriebenen Episode *Mission of the Darrians*<sup>57</sup> verbergen sich hinter dem Namen der titelgebenden Spezies der „Darrians“, welche andere, in ihren Augen: niedrigere, da nicht ‚gesunde‘ Lebewesen verachten, tatsächlich die „Arier“ (Englisch: „Aryans“), um so auf die faschistische Ideologie der „Darrians“ hinzuweisen.<sup>58</sup> Auf ähnliche Weise spielt der Planetenname „Progron“ in der gleichfalls von Byrne verfassten Episode *End of Eternity* auf den Begriff des Fortschritts, des „Progress“, an, den die Bewohner dadurch, dass sie unsterblich geworden sind, mit – wie die Folge zeigt – freilich bedenklichen Folgen umgesetzt haben.<sup>59</sup>

(4.) Weniger anhand des Handlungsverlaufs denn anhand der im Mittelpunkt stehenden Figur lässt sich schließlich die wiederum von Penfold verfasste Episode *Dragon's Domain* als Adaption der Polyphem-Geschichte der homerischen *Odyssee* verstehen.<sup>60</sup> Dort an die Lotophagen-Geschichte anschließend, schildert sie, wie Odysseus mit seinen Gefährten

57 Episode *Mission of the Darrians* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: Ray Austin).

58 Vgl. dazu auch Fageolle 1996, 77.

59 Episode *End of Eternity* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: Ray Austin). Zu der Anspielung auf „Progress“ vgl. Fageolle 1996, 15.

60 Episode *Dragon's Domain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton). Vgl. zu den Parallelen auch Balor 2018a, 81–97, wo (166–176) diese Episode dann aber auch auf die Circe-Ereignisse in der *Odyssee* bezogen wird.

auf eine von Kyklopen bevölkerte Insel gelangt, von denen einer, der einäugige Polyphem, Odysseus und zwölf seiner Gefährten gefangen nimmt, sechs von ihnen verspeist und nur mit einer berühmten List besiegt werden kann: Odysseus stellt sich dem Kyklopen gegenüber als „Oudeís“ vor, was zwar „Niemand“ bedeutet, aber zugleich eine Vielzahl weiterer möglicher Bedeutungsfacetten umfasst, welche das von dem Helden betriebene Verwirrspiel so erfolgreich machen.<sup>61</sup> Odysseus vermag es, den Polyphem betrunken zu machen und ihn dann gemeinsam mit seinen Gefährten mit einem glühenden Pfahl zu blenden. Als andere Kyklopen auf Polyphems Schmerzensschreie hin herbeieilen, ruft dieser ihnen zu, „Niemand“ habe ihm etwas angetan, sodass sie wieder umkehren.<sup>62</sup>

In der Episode *Dragon's Domain* ist es ebenfalls ein einäugiges Monster, das die Mannschaft eines Erkundungsschiffes bis auf den Astronauten Tony Cellini dezimiert. Allerdings ereignete sich diese Katastrophe bereits im Jahr 1996, als Cellini zusammen mit anderen Astronauten von der Erde aus den neu entdeckten Planeten Ultra erkunden sollte. Dort trafen sie auf einen Raumschiffriedhof, wo sie sodann auch auf das Monster stießen, dem nur Cellini entkam (dieses Handlungselement wird in der Mitte der Folge – was extrem ungewöhnlich für die ganze, sonst eher linear erzählende Serie ist<sup>63</sup> – als Flashback erzählt, ähnlich dem Flashback, innerhalb dessen Odysseus im Haus des Phaiakenkönigs Alkinoos im neunten bis zwölften Gesang unter anderem eben auch die Geschichte des Polyphem erzählt). Nun, mehr als drei Jahre später und als Crewmitglied der durch das All treibenden Mondbasis, erwacht Cellini eines Nachts aus einem Albtraum und versucht, wie in Trance, ein Raumschiff zu stehlen, um zu dem angeblich sich nahenden Monster zu kommen und es ein für alle Mal zu besiegen. Tatsächlich zeigt sich kurz darauf, dass der Mond jenen Raumschiffriedhof passiert, in dem sich drei Jahre zuvor die schrecklichen Ereignisse zugetragen haben. In seiner Vorahnung bestätigt entführt Cellini nun erfolgreich ein Raumschiff und fliegt zu dem Raumschiffriedhof. Dort stößt er wieder auf das Monster, doch seine Versuche, es zu besiegen, schlagen fehl (wie bei den Sirenen des Odysseus hypnotisiert das Monster seine Opfer, weshalb Cellini sich zuvor mit einem Seil sichert, das verhindern soll, dass er sich dem Ungeheuer zu stark annähert, aber es durchschaut diesen Trick und zerreißt die Befestigung hinter Cellinis Rücken) und er wird getötet. Koenig, der ihm nur zu spät zu Hilfe eilen kann,

61 Vgl. dazu Currie 2016, 211.

62 Vgl. Homer *Od.* 9.106–465.

63 Dies wird von Penfold in Mallett/Pearce u. a. 2005, 1:00:59 – 1:01:21 eigens betont und könnte ein Hinweis dafür sein, dass er sich hier – dramaturgische Einbettung inklusive – un(ter)bewusst an Homers Polyphem-Episode orientiert haben könnte.

erkennt, dass möglicherweise das seine Opfer hypnotisierende riesige Auge die Schwachstelle des Monsters sein kann und zerhackt dieses mit einer Axt, worauf das Monster stirbt.

In dieser Hinsicht weist die Episode auch Parallelen zu dem nach 700 entstandenen, frühmittelalterlichen epischen Heldengedicht *Beowulf* auf, in dessen drittem Kampf mit dem Drachen eine ähnliche Struktur gegeben ist: Die Haut des Drachen kann zunächst ebenso wenig von Schwertern verletzt werden wie das Monster in der Episode durch Laser und der ursprüngliche Gegner des Drachen, *Beowulf*, wird tödlich verletzt – es ist einer seiner Verwandten und Lehensleute, *Wiglaf*, der dem Drachen den tödlichen Streich versetzt: Man sieht also, dass Drehbuchautor Christopher Penfold (seinen Angaben zufolge unbewusst)<sup>64</sup> hier den Kampf aus *Beowulf* mit dem Kampf gegen Polyphem aus der *Odyssee* und dem dortigen Sirenen-Motiv verknüpft hat.<sup>65</sup>

### „[...] to put new life into an old myth“

Helena Russell, als deren finaler Bericht sich die ganze erzählte Handlung erweist, denkt zum Schluss der Episode gemeinsam mit John Koenig darüber nach, dass, wenn die Bewohner der Mondbasis irgendwann eine neue Heimat gefunden haben werden, sie auch eine ganz neue, ihnen adäquate Mythologie benötigen werden – oder eine, welche die auf der Erde bekannte Mythologie in für sie passenden Termini umschreibt: Sie setzt Tony Cellinis Geschichte zu der Legende vom Heiligen Georg und dem Drachen in Beziehung und Koenig kommt zu dem Schluss, dass „Tony would be very happy now that we put new life into an old myth“.<sup>66</sup>

Mit dieser Überlegung wird das adaptive Prinzip, das die Drehbuchautoren von *Space: 1999* in der ersten Staffel zum Teil verfolgten – „to put new life into an old myth“ – , zugleich selbst reflektiert.<sup>67</sup> Ähnlich kann man dies, nun allerdings auf das Alte Testament bezogen,

64 Über Zoom geführtes Interview mit Christopher Penfold, 10.06.2020.

65 Zu den Bezügen zu *Beowulf* vgl. auch Willey (Episode Guide, 23).

66 Episode *Dragon's Domain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton), 0:49:42 – 0:49:47.

67 Fageolle (Fageolle 1996, 79) hat in diesem Zusammenhang auf den Umstand hingewiesen, dass Michel Butor bereits 1953 die Beobachtung angestellt hat: „Il semble donc que la S. F. [Science-Fiction] représente la forme normale de mythologie de notre temps.“ Das Zitat findet sich bei Butor 1953, 36. Peter von Möllendorff (Justus-Liebig-Universität Gießen) hat gesprächsweise die interessante Frage aufgeworfen, ob sich in Penfolds Konzeption der Episode nicht eventuell auch der Ansatz der an seinem Studienort heimischen „Cambridge Ritualists“ manifestieren könne, einer Gruppe von Gelehrten, die den Ursprung bestimmter Mythen in konkreten Ritualen, d.h. also in

in der vorletzten Folge der ersten Staffel, *The Testament of Arcadia*, beobachten,<sup>68</sup> wo zwei Besatzungsmitglieder der Mondbasis den toten Planeten Arcadia, der als möglicher Ursprungsplanet der Menschheit vorgestellt wird, ähnlich wie zuvor den Planeten Piri, wiederbeleben, nun allerdings in einer Weise, die sehr viel mit den Menschen zu tun hat: Denn nicht nur bleiben die beiden auf Arcadia, sondern sie werden zudem als eine Art von „21st-century Adam and Eve“ vorgestellt,<sup>69</sup> damit eine Art von zirkulärer Zeitstruktur andeutend, bei der aus dem Paar die Ahnen der Menschheit hervorgehen könnten, die dann Arcadia, nachdem sie sich dort auf dem Höhepunkt ihrer Zivilisation in einem alles vernichtenden nuklearen Krieg verzettelt haben, verlassen und zur Erde fliehen und diese besiedeln.

Wie deutlich wird, versucht sich *Space: 1999* also an einer modernen Adaption der homerischen *Odyssee*, ohne sich zu dicht und ausschließlich an sie halten zu wollen.

### Freiheit und Selbsterhaltung

Man kann sich abschließend fragen, ob etwas aus einer solchen Adaption resultiert – und falls ja: was. Ist das Ganze nur ein mehr oder weniger beliebiger Rekurs verwertungshungrig nach geeigneten Stoffen für die Serie suchender Drehbuchautoren, die daher bewusst wie un(ter)bewusst bei der naheliegendsten Quelle – eben der *Odyssee* – fündig zu werden versuchen? Oder fügen derartige Auseinandersetzungen den sich der *Odyssee* im Laufe der Zeit angelagerten Deutungsschichten etwas hinzu?

Wie gesehen wurde, handelt *Space: 1999* ganz wesentlich auch von Themen wie der Selbsterhaltung gegenüber einer sich im so lebensfeindlichen Weltall umso aggressiver auftretenden Natur: Episoden wie *The Force of Life* und *Dragon's Domain* handeln von genau diesem existentiellen Überlebenskampf. Doch mit dem Begriff der im Kontext der homerischen *Odyssee* thematisierten „Selbsterhaltung“ sind wir natürlich bei einer

---

reell ausgeübten Akten sahen. In dem hier immer wieder zitierten Interview hat Penfold zwar die Kenntnis dieser Gruppe verneint („I don't know of that group, [...] I set out in *Dragon's Domain* to tell the story of George and the dragon“), nichtsdestotrotz vermag der Gedanke, auf den auch Ritualen innewohnenden Wiederholungscharakter der gewaltvollen Auseinandersetzung zwischen den Menschen und dem Ungeheuer in *Dragon's Domain* aufmerksam zu machen: Insgesamt treffen sie viermal aufeinander, wobei jeweils menschliche Opfer zu beklagen sind – erst im vierten Anlauf gelingt es, das Monster zu töten. Zu den „Cambridge Ritualists“ vgl. auch Calder 1991.

68 Episode *The Testament of Arcadia* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: David Tomblin).

69 So Hirsch 1980 in Interpretation der wörtlichen Aussage John Koenigs gegen Ende der Episode, dass „for us, the creation myth of the first man and woman has a new significance“. Vgl. Episode *The Testament of Arcadia* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: David Tomblin), 0:49:09 – 0:49:14.

berühmten und kritischen Interpretation des homerischen Epos, die 1944 von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im ersten Exkurs „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ ihrer *Dialektik der Aufklärung* vorgelegt wurde. Ihrer sich nicht allein an Homers *Odyssee*, sondern auch an deren neoromantisch-reaktionärer Vereinnahmung<sup>70</sup> abarbeitenden Deutung zufolge ist insbesondere mit dem sich festgebunden am Schiffsmast dem Gesang der Sirenen hingebenden, von seinen, Dank Wachsklumpen im Ohr ertaubten Gefährten geruderten Odysseus der erste Bourgeois „avant la lettre“ beschrieben: Einem bürgerlichen Großkapitalisten gleich, der andere für sich arbeiten lässt und sich daher einen schönen Abend in einem Konzert harmlos gewordener Kunst gönnen kann, lässt sich der König von Ithaka in dieser Deutung gerade nicht auf die ihn sozusagen an den eigenen Ursprung lockende Natur, verkörpert durch die tödlichen Sirenen, ein, sondern lauscht ihr nur aus sicherem Abstand, den er sich mit rationalem Kalkül geschaffen hat. Damit entfremdet sich für Horkheimer und Adorno die Natur vom Menschen aufgrund von dessen Rationalität, seinem ‚instrumentellen Geist‘,<sup>71</sup> in gleich doppelter Weise: Die als verlockende Lust begegnende und den Menschen zu sich rufende Natur wird zu einem bloßen, ungefährlichen Kunstgenuss reduziert, da ihre Verlockung nicht mehr mit dem Preis von Auflösung und Untergang einhergeht, und selbst dieser verharmloste Kunstgenuss spaltet dann noch die menschliche Gemeinschaft, indem er von der Handarbeit vieler getrennt wird, denn den ihren Herren rudernden „Gefährten“ des Odysseus bleibt dieser Genuss verwehrt.

Damit ist dann auch das Dilemma umrissen, das Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik* erörtern: Einerseits will sich die Rationalität des Menschen gegen eine übermächtige Natur, gegen die „Natur als allgemeine Macht“<sup>72</sup> durch Abstandnahme behaupten, andererseits aber bleibt sie dieser Macht doch zugleich untrennbar verbunden: Da Natur in jeder Form, vor allem als „rein natürliche Existenz, animalische und vegetative“ für die Zivilisation bedrohlich ist, erweist sich Aufklärung folglich als „radikal gewordene, mythische Angst“.<sup>73</sup> Zugleich aber bleibt die Natur verlockend und eben jenes Verlorene, das mit der Herrschaft der Rationalität, deren einziger Zweck Selbsterhaltung ist, ausgesperrt wurde: In der Aussperrung lebt der Verlust, und mit ihm die Verlockung. Der Verlockung zu folgen hieße jedoch, mit dem Prinzip der Selbsterhaltung zu brechen: „Der Listige überlebt nur um den Preis seines eigenen

70 Vgl. zu dieser, insbesondere Philologen, Philosophen und Schriftstellern wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Ludwig Klages und Rudolf Borchardt betreffende Auseinandersetzung: Martella 2012.

71 Horkheimer/Adorno 1987, 81.

72 Horkheimer/Adorno 1987, 39.

73 Horkheimer/Adorno 1987, 38.

Traums, den er abdingt, indem er wie die Gewalten draußen sich selbst entzaubert. Er eben kann nie das Ganze haben, er muss immer warten können, Geduld haben, verzichten, er darf nicht vom Lotos essen (...).“<sup>74</sup>

Es soll hier keinesfalls so getan werden, als hätten sich die Drehbuchautoren von *Space: 1999* intensiv mit der „Kritischen Theorie“ und deren Deutung der *Odyssee* auseinandergesetzt und in einzelnen Episodendrehbüchern eine Antwort darauf geben wollen.<sup>75</sup> Aber vielleicht hat man es hier ja mit einem der in den Künsten wie der Populärkultur gar nicht so seltenen Fälle zu tun, in denen „the work smarter than its author“ ist. Denn liest man die hier kurz angerissenen Episoden mit den Vorzeichen der Interpretation Horkheimers und Adornos, so lassen sie sich auf erhellende Weise dazu in Beziehung setzen, da sie in gewisser Weise auch vor Augen führen, was passiert, wenn der Mensch dem Ruf der Natur auf Kosten der Selbsterhaltung folgt: So zeigt *The Full Circle*, dass selbst der technologisch fortgeschrittene Mensch noch die Anlagen in sich trägt, um wieder zu einem Naturwesen zu retardieren – zugleich wird so aber auch deutlich, dass der Mensch so das just ihm eigene Menschliche verliert.

*The Last Sunset* und *The Guardian of Piri* wiederum kleiden die Verlockungen, die von Selbstvergessenheit und purem Genuss ausgehen, in die Form von Paradiesen, die sich in der Folge aber dann gerade eben nicht als natürlich, sondern als vielmehr künstlich und letzten Endes sogar tödlich erweisen: Die von den Sonden erzeugten künstlichen Erdbedingungen auf dem Mond wären mit dem Weiterflug des Mondes an der Sonne des die Sonde schickenden Planeten bald wieder erloschen und die neuen Siedler wären, getäuscht, in ihrer außerhalb der schützenden Mondbasis gelegenen Kolonie, erfroren. Ebenso hätte der scheinbar so selige Zustand auf Piri zum Tod der auf den Planeten evakuierten und dort in apathischem Glücksrausch vor sich hinvegetierenden Mannschaft geführt.

Indem die Protagonistinnen und Protagonisten der Serie in den besprochenen Folgen ihre Rationalität bewahren beziehungsweise wiedergewinnen, erhalten sie sich ihre Freiheit, denn sie bleiben so stets in der Lage, das ihnen Gebotene zu prüfen und sich gegebenenfalls dafür oder dagegen zu entscheiden. In den Fällen der hier besprochenen Episoden wird eben diese Freiheit immer wieder bedroht, indem die Besatzung der Mondbasis mit den hypnotischen Verlockungen künstlicher Sirenen oder vorschneller Wunscherfüllungen konfrontiert werden – insofern sind sie ebenso wenig verfallen wie Odysseus, von dem schon

<sup>74</sup> Horkheimer/Adorno 1987, 81.

<sup>75</sup> Zu einem – freilich in eine ganz andere Richtung weisenden – Versuch, die „Kritische Theorie“ auf *Space: 1999* anzuwenden vgl. Balor 2016.

Günter Figal in kritischer Gegenantwort auf die Interpretation Horkheimers und Adornos 2008 schreibt, dass er frei sei:

Frei ist er – in scheinbarer Paradoxie – allein durch seine Fesseln, dadurch also, daß ihm das Handeln versagt ist und er nichts tun kann als zuhören – zuhören und prüfen, wie es sich mit dem Gesang der Sirenen verhält. Odysseus ist kein Konzertbesucher, sondern ein freier Betrachter. Zumindest für den Augenblick der Vorbeifahrt an der Sireneninsel hat er die Möglichkeit eines ungewöhnlichen Abstands: [...] Das Übermächtige soll man anhören und anschauen; man soll nicht glauben, es handelnd bewältigen zu können. Aber man soll es prüfen – mit dem eigenen Ohr und dem eigenen freien Blick.<sup>76</sup>

In der Handlungskonstellation, die in *Space: 1999* entworfen wird, gehen die Figuren hier zuweilen sogar über Odysseus hinaus, wenn sie gelegentlich dennoch den Versuch unternehmen, das Übermächtige handelnd zu bewältigen. Allerdings wissen sie offenbar auch, wie die drei Episoden der Serie *Space Brain*, *Black Sun* und *Collision Course*<sup>77</sup> zeigen, sich im gegebenen Moment zu fügen: Alle drei Folgen handeln von Phänomenen, die sich nicht nur als übermächtig erweisen, sondern angesichts derer die Crew zudem begreift, dass ihre gegen drohende Zerstörung ergriffenen Schutzmaßnahmen vielleicht bedeutungslos beziehungsweise vielleicht sogar kontraproduktiv sein könnten, weshalb sie sich letztenEndes vertrauensvoll in ein Schicksal begeben, von dem angedeutet wird, dass es (auch im Sinne der zuvor thematisierten Technologieskepsis) ihre Rationalität übersteigt.<sup>78</sup>

Die Serie hält also – gerade mittels ihres Rekurses auf die *Odyssee* – eine feine Balance zwischen der durch Rationalität erreichten beziehungsweise bewahrten Freiheit auf der einen und der Eingebundenheit in übergreifendere Natur-Zusammenhänge auf der anderen Seite.

76 Figal 2008, 60.

77 Episoden *Space Brain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichtin), *Black Sun* (Drehbuch David Weir und Christopher Penfold, Regie: Lee H. Katzin), *Collision Course* (Drehbuch: Anthony Terpiloff, Regie: Ray Austin).

78 In allen drei Episoden geht es darum, dass sich der Mond auf Kollisionskurs – im Fall von *Space Brain* mit einem gigantischen Wesen, bei *Black Sun* mit einer „Schwarzen Sonne“ bzw. einem „Schwarzen Loch“ und bei *Collision Course* mit einem Planeten – befindet und jedes Mal die Frage entschieden werden muss, ob und wie der Zusammenstoß verhindert werden soll. In allen drei Fällen entscheidet man sich, allen rationalen Bedenken zum Trotz, letzten Endes gegen diese Möglichkeit und trifft damit jeweils die richtige Entscheidung.

## Filmographie

### Space: 1999-Episoden

Episode *Dragon's Domain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton): Gerry Anderson's *Space: 1999, Series One, Disc 6, DVD, Network 2005.*

Episode *Guardian of Piri* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton): Gerry Anderson's *Space: 1999, Series One, Disc 2, DVD, Network 2005.*

Episode *The Testament of Arcadia* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: David Tomblin): Gerry Anderson's *Space: 1999, Series One, Disc 6, DVD, Network 2005.*

### Dokumentarfilme

Carrazé 2002 = Carrazé, Alain (2002): *Cosmos 1999. Making of.* Frankreich: TF1.

Mallett/Pearce u. a. 1996 = Tim Mallett / Glenn Pearce (beide Regie)/Chris Bentley / Dave Williams (Autoren) (1996): *Space: 1999 Documentary*, UK: Kindred/Fanderson.

Mallett/Pearce u. a. 2005 = Tim Mallett/Glenn Pearce (beide Regie)/Chris Bentley/Dave Williams (Autoren) (2005): *Space: 1999. „These Episodes“ Featurette*, UK: Kindred Fanderson.

## Bibliographie

### Quellen

Bedetheque (2020): <https://www.bedetheque.com/BD-Space-1999-magazine-Charlton-Comics-1975-Tome-2-Issue-2-398134.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Danhauser, Curt: „Guide to the Gold Key Star Trek Comics“, <http://curtdanhauser.com/St59.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Heilemann, Michael: „Kitbashed. The Origins of Star Wars“, <https://kitbashed.com/blog/a-complete-history-of-the-millennium-falcon> (Zugriff: 18.08.2021).

Homer (2007): *Odyssee*. Übers. und kommentiert von Kurt Steinmann. München: Random.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, in: Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Hrsg. von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer, 11–290.

Martinez, Mark: „Star Trek Comics Checklist“, <https://www.startrekcomics.info/goldkey.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Morbius19: <https://www.flickr.com/photos/morbius19/11535857145/> (Zugriff: 18.08.2021).

- Pearsall, Rob (2013): „Super-Team-Families ... the lost issues“ [10. November 2013]: „Space 1999 and Star Trek“, <https://braveandboldlost.blogspot.com/2013/11/space-1999-and-star-trek.html#links> (Zugriff: 18.08.2021).
- Rogue Moon Productions: <http://roguemoonproductions.com/styled/> (Zugriff: 18.08.2021).
- Ronson, Jon (2004): „Citizen Kubrick“, in: *The Guardian*, 27. März 2004, <https://www.theguardian.com/film/2004/mar/27/features.weekend> (Zugriff: 19.03.2021).
- Wikipedia, Eintrag „2001: A Space Odyssey“: [https://en.wikipedia.org/wiki/2001:\\_A\\_Space\\_Odyssey\\_\(film\)#Critical\\_response](https://en.wikipedia.org/wiki/2001:_A_Space_Odyssey_(film)#Critical_response) (Zugriff: 18.08.2021).
- Wikipedia, Eintrag „Super-Team Family“: [https://en.wikipedia.org/wiki/Super-Team\\_Family](https://en.wikipedia.org/wiki/Super-Team_Family) (Zugriff: 18.08.2021).
- Willey, Martin: „The Catacombs, Cast and Crew Guide“, *Episode Guide 23*, <https://catacombs.space1999.net/main/epguide/t23dd.html> (Zugriff: 18.08.2021).
- Willey, Martin: „The Catacombs, Episode Guide“, *Episode Guide 17*, <https://catacombs.space1999.net/main/epguide/t17wg.html> (Zugriff: 18.08.2021).

### **Unpublizierte Quelle**

Am 10. Juni 2020 mit Christopher Penfold per Zoom geführtes Interview (Dauer: 56 Min.).

### **Forschungsliteratur**

- Balor, John K. (Hrsg.) (2016): *Space: 1999 and Space 1999 and Critical Theory. Selected Discussions from Alpha Online*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Balor, John K. (Hrsg.) (2018a): *The Epic Structure of Space: 1999. Commentary and Analysis by Online Alpha*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Balor, John K. (Hrsg.) (2018b): *1999: A Space Odyssey. A Discussion of Epic Adventure and Exploration. Online Alpha looks at Space: 1999 through the Lens of Stanley Kubrick's Masterpiece*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Butor, Michel (1953): „La crise de croissance de la Science-Fiction“, in: *Les Cahiers du Sud*, Nr. 317 [Januar 1953], 31–39.
- Calder III, William M. (Hrsg.) (1991): *The Cambridge Ritualists Reconsidered: Proceedings of the First Oldfather Conference, Held on the Campus of the University of Illinois at Urbana-Champaign, April 27–30, 1989*. Atlanta, GA: Scholars Press.
- Currie, Bruno (2016): *Homer's Allusive Art*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press.

- Fageolle, Pierre (1996): *Cosmos: 1999. L'épopée de la blancheur*. Pézilla-la-Rivière: DLM Éditions.
- Ferri, Anthony J. (2007): *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Figal, Günter (2008): „Odysseus als Bürger. Horkheimer und Adorno lesen die Odyssee als Dialektik der Aufklärung“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2 [Sommer: „Letzte Worte“], 50–61.
- Fischer, Ralf Michael (2009): *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann.
- Frinzi, Joe R. (2017): *Kubrick's Monolith. The Art and Mystery of 2001: A Space Odyssey*. Jefferson, NC/London: McFarland & Company, Inc.
- Heald, Tim (1975): *The Making of Space: 1999*. New York: Ballantine Books.
- Hirsch, David (1980): „The Mysterious Unknown Force“, Teil II, in: *Starlog*, Nr. 35 [Juni 1980], 31.
- Keazor, Henry (2012): „A Stumble in the Dark: Contextualizing Gerry and Sylvia Anderson's Space: 1999“, in: Geppert, Alexander (Hrsg.): *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*. Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan, 189–207 [Neuaufgabe: London: Palgrave Macmillan, 2018, 209–228].
- Liardet, Didier (2014): *Cosmos 1999. Le fabulaire de l'espace*. Draguignan: Éditions Yris.
- Martella, Vincenzo (2012): *Dialectics of Cultural Criticism Adorno's Confrontation with Rudolf Borchardt and Ludwig Klages in the Odyssey chapter of Dialektik der Aufklärung*. Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, Dottorato di Ricerca in Letterature Euroamericane Ciclo XXIII, Diss., <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/26688#.YZ6LJLoxLEY> (Zugriff: 19.03.2021).
- Muir, John Kenneth (1997): *Exploring Space: 1999 – An Episode Guide and Complete History*. Jefferson, NC/London: MacFarland & Company Inc.
- Ogland, Petter (Hrsg.) (2014): *Space: 1999. Episode by Episode. Commentary and Analysis by Online Alpha*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Peiler, Nils Daniel (2022): *To infinity and beyond. Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rankine, John (1975): *Moon Odyssey*. London: Futura Publications.
- Richardson, Michael (2005): „Back to the Future...“, in: *Gerry's Andersons „Space: 1999“. Production Notes: Series One*. London: Granada Ventures, 3–25.
- Rinzler, Jonathan W. (2008): *The Making of Star Wars*. London: Del Rey.
- Saltzman, Marc (1975): „Star Trek vs. Space: 1999: Space Race“, in: *Smash*, 27–29.
- Williams, Dyfri / Ogden, Jack (1994): *Greek Gold. Jewellery of the Classical World*. London: British Museum Press.
- Wood, Robert E. (2010): *Destination Moonbase Alpha. The Unofficial and Unauthorised Guide to Space: 1999*. Denbighshire: Telos.

## **Abbildungsnachweise**

Abb. 1–8c: Aus dem Archiv des Verfassers.