

PD Dr. Martina Claus-Bachmann
Clevelandstr. 26
35394 Gießen
kuveni44@yahoo.de
<http://www.ethnomusicscape.de/mclba.htm>

Martina Claus-Bachmann

Das Fremde als Konstrukt: Musik und Science Fiction

„Heute wurde mir klar ... dass die menschliche Wirklichkeit nur eine individuelle Schöpfung des menschlichen Geistes ist. Die objektive Wirklichkeit liefert eine ungeordnete, strukturlose Vorgabe, die von den Sinnen als variables Rohmaterial weitergegeben wird, welches im Geist den spezifisch geistigen und an sich widernatürlichen oder metaphysischen Prinzipien unterworfen wird. Erst dabei entsteht, was wir für unsere Realität halten“ (Tagebuchfragment der Alien-Forscherin Sydney Pesh in Michael K. Iwoleits Roman *Rubikon* 1984, S. 116).

1. Musik und Science Fiction als Betrachtungsgegenstand

Die Thematik Musik und Science Fiction ist ein Themenkomplex mit vielfältigen Verbindungen:

- Da wären zunächst musikbezogene Beschreibungen in SF-Literatur. Douglas Adams beschreibt im Band *Das Restaurant am Ende des Universums* aus dem Zyklus *Per Anhalter durch die Galaxis* Kakrafoon, einen Planeten mit Mega-Verstärkeranlagen, die nur von einem Kontrollraumschiff gesteuert werden können, da in einem Umkreis von fünf Meilen der Sound jedes Lebewesen töten würde. Die Instrumente, tief vergraben in Betonbunkern unterhalb der Stadt und bezeichnet als Photon-Aquitarre, Bass-Detonator und Megaknall-Perkussions-Komplex, können ebenfalls nur aus dieser sicheren Entfernung zum Klingen gebracht werden (Adams 1982: 137f.).
- Ein weiterer Betrachtungsgegenstand wäre SF-Filmmusik, intra-diegetic oder extra-diegetic. Das englische Wort diegetic kann im Deutschen mit diegetisch übersetzt werden, eine Form, die der Duden allerdings als veraltet ausweist. Intra-diegetische Filmmusik ist die Musik, die innerhalb des Plots gespielt oder gehört wird, also auch von den Akteuren im Film wahrgenommen wird. Extra-diegetische Musik wären dann z.B. das Titelthema oder die Musik beim Abspann, die nur für den Filmbetrachter eine ornamentale Funktion erfüllen. Ein konkretes Beispiel für intra-

diegetische Musik wären John Williams Kompositionen für die *Modal Nodes Band* in Mos Eisleys Cantina im Filmzyklus *Star Wars*: **HB 1**. Extra-diegetische Musik wären z.B. das Zarathustra-Motiv von Richard Strauß oder der Wiener Walzer „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauß in Stanley Kubricks Film *Odyssee im Weltraum 2001*: **VB 1** bzw. Teile aus György Ligetis „Atmosphères“ und „Requiem“.

- Auch Musik in SF-TV-Serien kann diesem Themenkomplex zugeordnet werden; hier gäbe es das nostalgische Beispiel der Titelmusik zur deutschen Schwarz-Weiß-SF-Serie der 60er Jahre „Raumpatrouille Orion“ oder viele bekannte Titelmelodien späterer SF-Serien, wie Star Trek, Stargate etc.: **VB 2**.
- Ein weites Feld ist Musik mit SF-Titeln; diese ist geprägt von der Entwicklung des elektronischen Sound-Equipments im vergangenen Jahrhundert. Besonders seit den 70er Jahren bedienten sich Gruppen wie Pink Floyd (Set the Controls for the Heart of the Sun) oder Tangerine Dream (One Night in Space) der Assoziation zum Weltraum mit seinen unendlichen Weiten und sind Vorreiter für das, was heute unter Ambient-Musik zusammengefasst werden kann. Eine Variante davon wären Musik-Videos, die zu den betreffenden SF-Musikstücken gestaltet wurden: **VB 3**.
- Des Weiteren ist Musik in Computer-Spielen zu erwähnen, die sich innerhalb des SF-Genres bewegen, z.B. Darkorbit¹, Battlestar Galactica², Bioshock³ etc.
- Und last not least gibt es Musik von SF-Autoren, die ebenfalls dem Ambient-Musik-Stil folgen und im Homestudio den eigenen Stream zu ihren Themen produzieren, so der mehrfach preisgekrönte Autor Michael K. Iwoleit, der auf seiner Homepage⁴ nicht nur literarische sondern auch musikalische Kostproben anbietet: **VB 4**.

Im Zuge dieses Artikels werden aus diesem verfügbaren Pool Musikstücke vorgestellt, die es ermöglichen, zu beobachten und zu beschreiben, wie SF-Musik dazu beiträgt, das Fremde fremder Welten mit zu konstruieren bzw. im Gegenteil dazu als Anker des Vertrauten Wirksamkeit zu entfalten.

2. Die Rezeption zur Thematik

Auf die interessante und vielgestaltige Geschichte des Genres Science Fiction muss hier nicht eingegangen werden; es ist bekannt, dass der Ursprung literarischer Natur ist. Der Begriff wurde 1929 geprägt vom amerikanischen Ingenieur und Schriftsteller H. Gernsback und als Auftakt gilt Mary Shelleys Roman *Frankenstein, Or the Modern Prometheus* von 1818, zwar noch der Tradition englischer Schauerromantik

verhaftet, doch bereits das Kriterium der wissenschaftlichen Machbarkeit eines fantastischen Entwurfs thematisierend.

Als wichtigste Motive heutiger Science Fiction-Literatur gelten

- der Weltraum,
- interplanetare Konflikte,
- Katastrophen globalen Ausmaßes,
- Bedrohungen aus dem All,
- Begegnung mit Außerirdischen und
- die Schaffung künstlicher Intelligenz.

Hinzuzufügen wären neuerdings sogenannte Phänomene der erweiterten Realität (enhanced oder augmented reality), die sich ergeben aus der Beschäftigung mit virtuellen Parallelwelten und fortschreitender Technologisierung.

Die Beziehung zwischen Science Fiction und Musik beginnt mit der Verfilmung literarischer Vorlagen. Hayward unterscheidet fünf wichtige Phasen:

- 1902-1927 Stummfilme mit asynchroner Musikbegleitung,
- 1927-1945 Ausprobieren verschiedener Orchesterstile abendländisch-europäischen Zuschnitts,
- 1945-1960 Verwendung ungewöhnlich klingender Orchestrierung oder Instrumentierung, um andersartige Welten musikalisch zu vermitteln,
- 1960-1977 Weiterführung der Versuche, Andersart durch ungewöhnliche Klänge, dann vor allem auch elektronische, auszudrücken,
- 1977 bis heute orchestraler Hollywood-Stil, vermischt mit ungewöhnlichen Sound-Experimenten, stärkerer Einfluss von dem, was als Rock und Pop bezeichnet wird und von subkulturellen Musikströmungen. Hierzu gehören auch diverse Spielarten der musikbezogenen Hybridisierung.

Trotz Vielfalt und Vielseitigkeit des Themas ist die musikbezogene Literatur überschaubar. Außer Haywards Anthologie *Off The Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema* mit 12 Aufsätzen existiert eine weitere von Bartkowiak herausgegebene, *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, mit weiteren 13 Artikeln sowie eine Dissertation von Laudadio 2005 mit dem Titel *Singing Machines: Musical Intelligencies and Human Instruments in Science Fiction and Film*. Deutschsprachige Untersuchungen sind rar; einen Überblick bietet ein Aufsatz von Neuhold, *Eine Reise durch die Soundwelten der Science-Fiction-Filme*, und eine empfehlenswerte Zusammenfassung mit vielen Videobeispielen ist ein

Web-Artikel von Peer Göbel aus dem Jahr 2012: *Musik in Science-Fiction-Filmen: Der Sound der Zukunft*.⁴

3. Zur Konstruktion von Fremdheit

Re- und Dekonstruktion von musikbezogener Fremdheit ist fachlich gesehen das Erkenntnisinteresse der Musikethnologie. Die zentrale Methode der Feldforschung mit all ihren qualitativen und quantitativen Methoden bedeutet Annäherung, Beobachtung und Beschreibung und manchmal auch Aneignung kultureller Ausdrucksformen in Kulturen, in denen ein realer Aufenthalt oft das Gefühl vermittelt, auf einem fremden Planeten gelandet zu sein. Nichtsdestoweniger sind diese Kulturen und ihre Musik jedoch zeitgleich existent, historisch gewachsen in dem, was allgemein als Realität gilt. Nicht so bei Science Fiction: Hier handelt es sich ebenfalls oft um die Wahrnehmung fremder Gegebenheiten oder ganzer Kulturen, doch sind diese konstruiert, der Fantasie und der Feder eines Schriftstellers entsprungen, mentale Artefakte. Soundtracks sind Kompositionen, Notate aus der Feder eines auf Filmmusik spezialisierten Komponisten. Dieser hat es in der Hand, dem Plot bzw. seiner visuellen szenischen Ausgestaltung etwas Klangbezogenes hinzuzufügen, das Handlung oder Bild unterstützt bzw. das Gegenteil bewirkt. Aus der Filmmusikforschung ist die subliminale Wirkung der Musikbegleitung bekannt (s. die Zusammenfassung von Seher 2012). Im Gegensatz zum vordergründig wahrgenommenen Bild wirkt die Musik subtiler auf die Psyche des Zuschauers und ihr Effekt dringt kaum ins Bewusstsein, sondern vermischt sich mit Handlung und Bild zu einer sensuellen Gesamtwahrnehmung. Trotzdem oder gerade deshalb ist ihre Bedeutung nicht zu unterschätzen und erfordert flexibles Einfühlungsvermögen des Komponisten. Seine Aufgabe ist es innerhalb der Science Fiction-Vertonung das spannende Changieren zwischen Fremdheit und Vertrautheit zu verklanglichen. Viele Autoren sehen die Dominanz europäisch-abendländisch und anglo-amerikanisch geprägter Orchestermusik in SF-Filmen begründet in der Funktion, emotionale Vertrautheit für die Zuschauer herzustellen, die durch das visuell Fremde in den Filmen perturbiert, verstört werden. Die unterbewusste Wirkung von orchestraler Filmmusik erzeugt einen Anker im Vertrauten und nur sporadisch wird dem Publikum visuelle und klangliche Fremdheit synchron zugemutet. Dabei stößt

man bei der Beobachtung von SF-Filmmusik auf zwei Varianten, sich des sonisch Fremden, Unvertrauten zu bedienen: Einmal wird auf Elemente ethnisch vorhandener, fremdkultureller Musik zurückgegriffen, zum anderen auf neue unvertraute Klänge, wie sie vor allem der Synthesizer, Sound-Interfaces und weiteres elektronisches Sound-Equipment bieten können. Durch Aufnahme- und Sample-Technik besteht auch die Möglichkeit einer Vermischung von beidem. Der Betrachtungswinkel ist eurozentrisch, d.h. von anglo-amerikanisch-abendländisch-europäischen Hörgewohnheiten bildungsbürgerlicher Eliten ausgehend, für die großorchestrale Musik mit ihren bekannten Instrumentalklängen die höchste Vertrautheitsstufe bildet, während das meiste außerhalb der sogenannten klassischen Musik, mit der Ausnahme von Jazz, als unvertraut eingestuft wird. Ob diese Einschätzung noch für jüngere Generationen von Filmzuschauern oder Musikhörern tragfähig ist, mag dahingestellt sein, haben sich doch hier durch globalisierte Medienentwicklung, Mobilität und Sozialisation die Grenzen des Fremden und Vertrauten im Individuum verschoben hin zu eher hybridisierten und transkulturierten musikbezogenen Identitätskonstruktionen und Hörgewohnheiten. Nichtsdestoweniger ist ein hoher Anteil der Filmmusikkompositionen großorchestral. Als Indiz für eine modernisierende Reaktion aus der SF-Filmszene mag die Vertonung des 2013 in die deutschen Kinos gelangten Films *Gravity* von Alfonso Cuarón und seinem Komponisten Steven Price gelten, der mit drei Oscars für Tonmix, Tonschnitt und Soundtrack von insgesamt sieben ausgezeichnet wurde und dessen Soundtrack quasi als Kompromiss auf orchestral-experimentelle bzw. elektronische Klänge baut⁵.

Im Folgenden sollen konkrete Musikbeispiele Spielarten des Fremden und Vertrauten innerhalb von SF-Musik verdeutlichen.

4. Spielarten des Vertrauen und Fremden in SF-Musik

4.1 Ethnisch-fremdkulturelle Elemente

Die erfundenen SF-Kulturen lassen sich ebenso dekonstruieren wie ihre realen Pendants. Auch hier bestehen kulturelle Formanten aus visuellen, textuellen, sonischen, kinetischen und performativen Ausdrucksformen. Im Film lassen sich alle

Formanten beobachten und naturgemäß steht im Vordergrund filmischer SF-Wahrnehmung das Visuelle, leicht erkennbar an Körpergestalt und –eigenheiten, Kleidung, Baustil, Kunst und Gebrauchsgegenständen, auch Musikinstrumenten. Ein Beispiel hierfür wären die Bith aus dem Star-Wars-Zyklus:

4.1.1 Star Wars und die Mos Eisley Cantina-Band

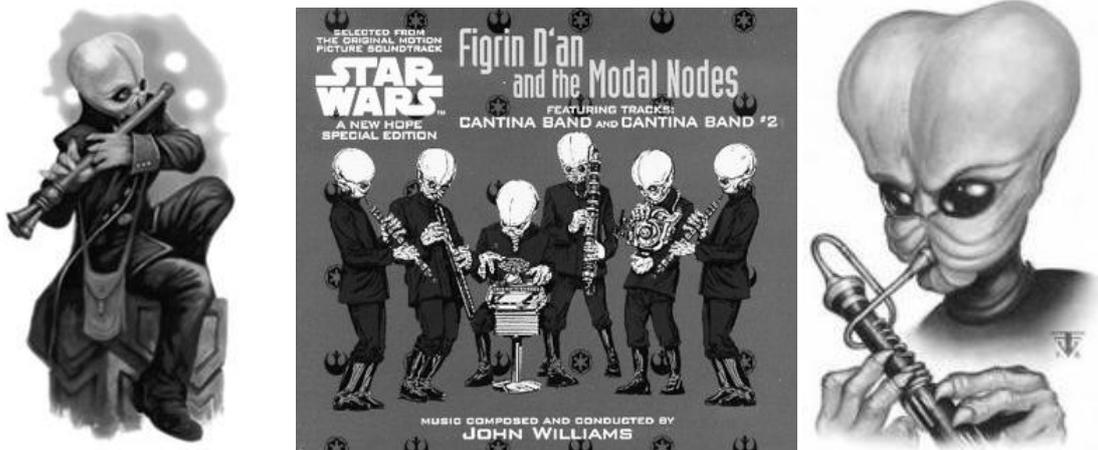


Abb. 1: Die Bith sind eine friedliebende, hochentwickelte Spezies vom Planeten Clak'dor VII. Sie pflegen einen zivilisierten, hochtechnologierten Lebensstil und sind in der gesamten Galaxie anzutreffen in allen Gesellschaftsschichten, meist jedoch als Ingenieure, Wissenschaftler, Intellektuelle, Berater und Musiker.⁷

Im Star-Wars-Wikia wird die Kultur der Bith ausführlich textuell dargestellt⁷. Im Kontext dieses Artikels ist vor allem das Sonische von Bedeutung. Wie wird neben dem Augenschein der Musikinstrumente die sonische Fremdheit der Bith im Einklang mit ihrer visuellen Fremdheit konstruiert, wenn sie als Band *The Modal Nodes* in *Mos Eisleys Cantina* auftreten? John Williams Stück *Cantina Band #2* gibt darauf eine Antwort. **HB 2**. Nach Mulliken soll die Vorstellung des Komponisten Williams gewesen sein, dass einige zukünftige Wesen eine Aufnahme einer Benny Goodman Swing Band finden und sie dann mit ihrem Instrumentarium umsetzen (Mulliken 2010:91). Der Autor konstatiert weiter, dass das fünfteilige Rondo mit einer weitgehend bläserischen Verklanglichung wenig Fremdheit ausstrahle und lediglich ein musikbezogener Parameter eine Verbindung zum Unvertrauten bilden würde, nämlich die Klangfarbe. Während der ARP Synthesizer und die Bläsersounds noch vertraut klingen für abendländisch-europäische Hörgewohnheiten, sei es vor allem die

Steeldrum, die, verwurzelt in einer eher unvertrauten, karibischen Musikkultur, ein Element der Andersart in den klangfarblichen Ausdruck des Musikstücks bringen würde.

4.1.2 Die Titelmusik zur Fernsehserie *Earth Final Conflict*

Ein ähnliches Beispiel ist die Titelmusik von Micky Erbe zur amerikanisch-kanadischen Fernsehserie *Earth Final Conflict* des Star Trek-Autors Gene Roddenberry, in der es um den Machtkampf mit einer außerirdischen Spezies um die Vorherrschaft auf der Erde geht. Ähnlich wie beim Star Wars-Stück Cantina Band erhält die Titelmusik nach einer längeren konventionell-orchestralen Einleitung einen exotischen, in diesem Fall chinesischen Touch durch den Einsatz des inzwischen zum chinesischen Repräsentativ-Instrument aufgestiegenen Chordophons Erhu: **HB 3**.



Abb. 2: Da'an und Ronald Sandoval, Protagonisten und Gegenspieler in der TV-Serie *Earth Final Conflict* und die Spielhaltung der Erhu

4.1.3 *Timecrash* aus *Das fünfte Element*

Eine andere ethnisch zuzuordnende Klangfarbe ertönt im Song *Timecrash* aus dem Film *Das fünfte Element* (1997) des französischen Regisseurs Luc Besson mit dem Soundtrack von Eric Serra. Es ist der Sound einer Zurna, eines türkischen Doppelrohrblattinstruments, das auch in anderen nahöstlichen Kulturen (Iran, Afghanistan, Algerien usw.) mit unterschiedlichen Bezeichnungen vorkommt: **HB4**. An einer späteren Stelle des Filmscores, in einer Szene, in der die Protagonistin LeeLo im

Taxi ihres Beschützers Korben Dallas Verfolgungsattacken ausgesetzt ist, erklingt der Song *Alech Taadi* des algerischen Rai-Sängers *Cheb Khaled*.

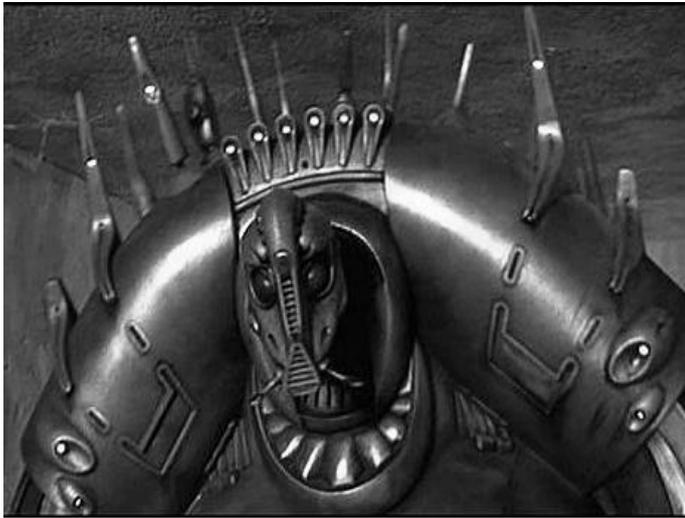


Abb. 3: Die Mondoshawan sind im Film *Das fünfte Element* eine weise hochzivilisierte Spezies, die in einem alten ägyptischen Tempel der Menschheit fünf Elemente zum Bekämpfen des Bösen überlassen haben; als dieses Geheimnis bedroht ist, erklingt der Zurna-Sound.

4.1.4 *Tales of the Future* aus *Blade Runner*

Im postmodernen SF-Spektakel *Blade Runner* von Ridley Scott mit dem Soundtrack des griechischen Ambient-Komponisten Vangelis gibt es einen Song, der speziell als Indikator von Spannung und Fremdheit eingesetzt wird. Er heißt *Tales of the Future* und wird gesungen vom griechisch-französischen Sänger Demis Roussos in der ihm eigenen markanten hohen Stimmlage. Sowohl die musikbezogenen Floskeln als auch die Worte wecken Assoziationen zum Arabischen mit ägyptischem Akzent, wobei wohl die Kindheit Roussos in Ägypten eine Rolle spielt, stellen sich jedoch bei genauerer Betrachtung als reine Lautfolgen ohne Sinn heraus. Der Song erklingt immer wieder kürzer oder länger während des Films, markiert aber besonders eine Szene, in der der Replikantenjäger Deckard die Spur der Replikantin Zhora aufnimmt, die als Schlangentänzerin arbeitet: **HB 5**.



Abb. 4: Der Replikantenjäger Deckard sucht die Spur der Replikantin Zhora mithilfe der Schuppe einer künstlich hergestellten Schlange; natürliche Tiere sind bereits weitgehend ausgestorben.

Hier strahlt besonders das Vokaltimbre Fremdheit aus, unterstützt durch die unidentifizierbaren Worte, den Vortragsstil und die orientalischen Motivfloskeln. Blade Runner ist sowohl visuell als auch sonisch ein markantes Beispiel für kulturellen Synkretismus, bei dem sich kulturelle Schichten vertikal übereinanderlagern und sich durchweben bis hin zur Transkulturalität, in der die Herkunftskultur nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist und eine neue eigene Qualität entsteht. Im Gegensatz dazu sind die drei anderen Beispiele als kompartmentalistisch zu bezeichnen, was bedeutet, dass musikbezogene Pattern als klar abgrenzbare kulturelle Grenzmarken beobachtbar sind, die meist auf einer horizontalen Zeitachse nacheinander erklingen.

Auffällig ist, dass ethnisch zuzuordnende, fremdkulturelle Musikpattern oder Parameter nicht allein verwendet werden, um Fremdheit in SF-Filmmusik zu markieren, sondern immer im Zusammenhang und in Kombination mit orchestralen Klängen und in der Stilistik europäischer Romantik bis hin zum Expressionismus, so dass ein Rest an abendländischer Vertrautheit bleibt, ganz abgesehen davon, dass ethnisch-fremdkulturelle Pattern bei vielen Zuschauern und -hörern ihren Fremdheitsstaus bereits verloren haben bzw. inzwischen dazu neigen, relativ rasch in das Repertoire der Vertrautheit einzugehen.

4.2 Elektronisch-experimentelle Fremdheit

Eine andere, vielleicht radikalere Form der Fremdheit, mit der SF-Komponisten arbeiten, ist die der elektronisch-experimentellen Klangtexturen und Soundscapes.

4.2.1 Der Soundtrack zu *Forbidden Planet*

Im Jahr 1956 darf man allgemein damit rechnen, dass Zuschauer und –hörer von SF-Filmen experimentelle elektronische Klänge als unvertraut wahrnahmen. Deshalb gilt die Vertonung des Films *Forbidden Planet* aus diesem Jahr zu Recht als Meilenstein der SF-Filmmusik und der elektronischen Musik. Wider alle orchestralen Konventionen schuf das Komponisten-Duo Bebe und Louis Barron einen kompletten Soundtrack aus elektro-akustischen Klängen unter Benutzung des meist selbstgebauten elektronischen Musikinstrumentariums und mit Soundgeneratoren und –interfaces ähnlich dem Theremin. Hinzu kamen Aufnahmetechniken auf Tonband und die Manipulation der Aufnahmen, wie Änderung des Tempos, Rückwärts-Schleifen, Effektbeimischung usw. Unter anderem kreierten sie ein Musikbeispiel, *Ancient Krell Music*, für die auf dem Planeten indigen existierende Spezies der Krell, einer intelligenten Lebensform, deren Artefakte auf dem gesamten Planeten präsent sind: **HB 6**.



Abb. 5: Bebe und Louis Barron, die Schöpfer des Soundtracks zu *Forbidden Planet*, als frühe elektronische Sound-Designer in ihrem weitgehend selbst hergestellten Studio.⁸

Nach Rebecca Leydon⁹ gab den Anstoß zu diesem außergewöhnlichen Soundtrack das zeitgleich und international beginnende Experimentieren mit elektronischen Klängen in Nordamerika, Europa und Japan, z.B. verbunden mit Namen wie Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert oder John Cage. Die Autorin weist darauf hin, dass zu jener Zeit sowohl der Atonalität¹⁰ im Bereich orchesterlicher Instrumentierung als auch den elektronischen Sounds, z. B. dem Sound des Theremin, die Bedeutung von Fremdheit zugewiesen wurde und beide sehr sparsam und meist zur Verstärkung eines negativ-bedrohlichen Aspekts eingesetzt wurden.

Diese Feststellung deutet darauf hin, dass Fremdheiten zeittypische Zuschreibungen sein können, deren Signifikanz jederzeit aufzubrechen ist. Diese Zuschreibungen oder Signifikate können kollektiv oder individuell in ihrer Aussagekraft verstanden, dekodiert werden, je nach Bildungsgrad der Gruppe oder des Einzelnen, wobei Bildung hier umfangreiche Sensitivität für interdependente kulturelle Zeichen- und Zuschreibungssysteme bedeuten würde.

4.2.2 Der Soundtrack zu Solaris

Cliff Martinez Soundtrack zu Steven Soderberghs Film *Solaris* (2002), basierend auf dem gleichnamigen Roman von Stanislaw Lem, gilt als weitere Variante im Hinblick auf den Einsatz von Musik als Fremdheitsindikator. Martinez folgt hier dem als einer der Väter des Ambient-Stils geltenden Komponisten Brian Eno mit seinen subtilen futuristischen Soundscapes: HB 7 (Will she come back?). Anders als in *Blade Runner* erfolgt die Replikation menschlicher Wesen in *Solaris* nicht durch menschliche Technologiebasterei, sondern durch eine außerirdische Intelligenz, die sich dem menschlichen Zugriff entzieht. Diese unfassbare Fremdheit wird sonisch durch eine Mischung aus funktionalen technologischen Sounds, wie dem weißen Rauschen oder dem permanenten Hintergrundsummen der Forschungsstation, und minimalistischen Soundsequenzen im Stile von Philip Glass begleitet. Matthias Konzett sieht in der Vertonung eine Abkehr von sonischer Emotionalisierung der Hauptcharaktere. Für ihn bewegt sich der Soundtrack von *Solaris* „beyond the repertoire of human emotional response“ (Konzett 2004:111). Der Autor sieht in der Soundgestaltung sogar einen Verfremdungseffekt im Sinne von Brechts Epischem Theater: Sound als Instrument der Distanzgewinnung und Hilfe, um den Zuschauer und -hörer in eine kritische Beobachterposition zu versetzen und ihn dort zu halten. Ferner würde der Ambient-Soundtrack Ambivalenz ausstrahlen, was innerhalb der Filmhandlung ein wichtiges Element darstelle; es sei unklar für den Zuschauer,

welche Soundanteile intra-diegetisch und welche extra-diegetisch seien. Die sterilen Hintergrundgeräusche innerhalb der elektronisierten Raumstation, Signifikanten für den Wissenschaftscharakter der Mission, stünden unspezifisch-geheimnisvollen Sounds gegenüber, charakteristisch für die Dissoziation der Wissenschaftler mit ihrem Untersuchungsgegenstand und -auftrag und auch für das Mysterium der extraterrestrischen Intelligenz, von der der Planet Solaris und die Filmhandlung geprägt seien. Im Sinne des Urhebers der Handlung, Stanislaw Lem, würde dadurch auch die Gesamtaussage von Roman und Filmhandlung akzentuiert, dass der Mensch trotz enthusiastischer, wissenschaftlich verbrämter Anstrengungen seinem Narzissmus ausgeliefert sei, unfähig, sich auf das ganz andere einzulassen oder wie es Gibarian, einer der drei entsandten Wissenschaftler, der durch Selbstmord die Dissoziation für sich aufhebt, formuliert: „We don't want other worlds. We want mirrors“ (Konzett 2004:112).

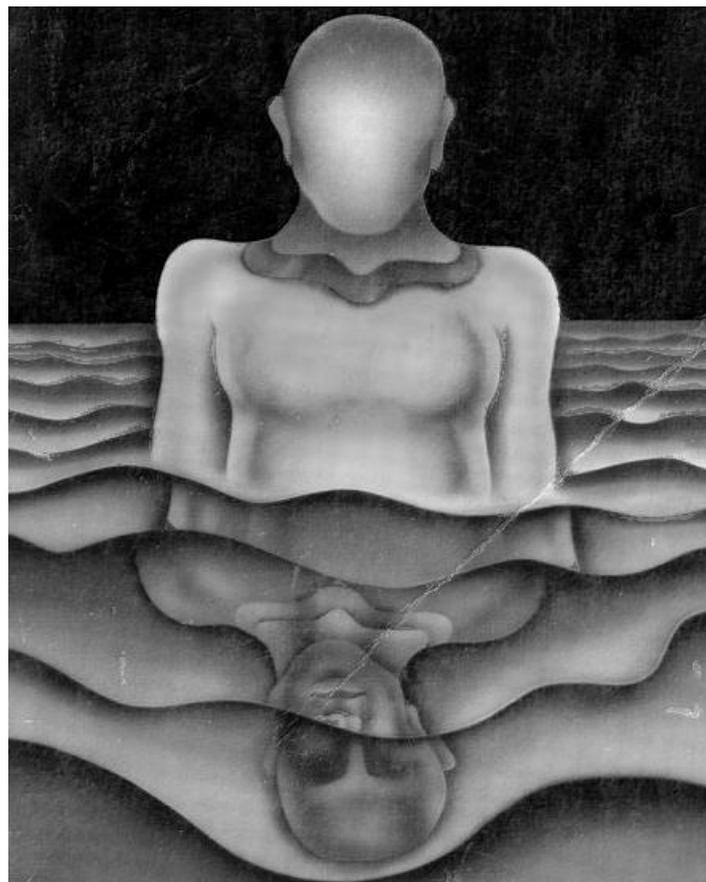


Abb. 6: Schwedische Buchcovergrafik zu Stanislaw Lems Roman Solaris, die den narzisstischen Aspekt hervorhebt.⁸

5. Zusammenfassung

Die Begrifflichkeiten der Hybridisierung und damit der Einbettung, Ablehnung oder Vermischung von Andersart oder Unvertrautem im mikrostrukturellen Sinne verdeutlicht folgende Tabelle:

Vertrautheits- und Fremdheitsgrade von Musik in SF-Filmen gesehen aus einer abendländisch-europäisch-anglo-amerikanischer Perspektive, zentriert in klassisch-orchesterlicher diatonischer Musik		
vertraut	hybrid	unvertraut
Orchestermusik europäisch-abendländischen Zuschnitts Beispiel: Odyssee im Weltraum 2001 von 1968/Strauss, R.: Also sprach Zarathustra; Strauß, J.: Donauwalzer; Ligeti, G.: Requiem und Atmosphères	Unterschiedliche Hybridisierungsgrade wie:	Elektronische Musik Beispiele: The Forbidden Planet 1956/Ancient Krell Music Solaris 2002/Will She Come Back?
	Kompartimentalisation Beispiele: Star Wars 1977/Cantina Band #2 Earth Final Conflict 1997/Titel The Fifth Element 1997/Timecrash	
	Synkretismus bis Transkulturalität Beispiel: Blade Runner 1982/Tales of the Future	

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Musik in SF-Filmen makrostrukturell unterschiedliche Bedeutungszuweisungen im Hinblick auf die subliminale Wahrnehmung von Fremdheit erhält. Mikrostrukturell werden musikbezogene Parameter, wie Klangfarbe, Melodiefloskeln, Vokaltimbre als Signifikanten für Fremdheit benutzt. Der Betrachtungswinkel ist eurozentrisch, d.h. von anglo-amerikanisch-abendländisch-europäischen Hörgewohnheiten bildungsbürgerlicher Eliten ausgehend, zu deren Selbstverständlichkeiten es gehört oder zumindest eine Zeitlang gehörte, den klassisch-romantischen Orchestersound, von dem die Hollywood-Filmmusik nicht nur im Bereich der SF-Filme weitgehend geprägt ist, als Vertrautheitssignifikant zu verstehen.

Sieht man Musik als spezifisch geistiges Substrat an, geprägt von metaphysischen Prinzipien, dann wird im Sinne des einleitenden Romanzitats von Michael K. Iwoleit klar, dass die Bedeutungszuweisungen dem individuellen kreativen Prozess des Komponisten unterliegen. Ebenso individuell verläuft die Dekodierung dieser Signifikate durch den Zuhörer bzw. –schauer. Was gestern oder heute zum Repertoire des Fremden erklärt wurde oder wird, kann sehr bald ins Repertoire der

Vertrautheit übergehen. Fremdheiten sind Konstrukte und können dekonstruiert werden - es gibt nichts absolut Fremdes in von Menschen gemachter Musik.

Bemerkungen:

¹ <http://www.darkorbit.de/41?aid=40&aip=17321968968>

² <http://de.battlestar-galactica.bigpoint.com/16b?aid=40&aip=39306230732>

³ <http://www.bioshock2game.com/en/>

⁴ <http://iwoleit.wordpress.com/>

⁵ <http://www.giga.de/extra/technik-der-zukunft/artikel/musik-in-science-fiction-filmen-der-sound-der-zukunft/>

⁶ <http://www.filmmusicmag.com/?p=11881>

⁷ <http://starwars.wikia.com/wiki/Bith>

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=8y4crGU7dkg>

⁹ Leydon 2004:61-76.

¹⁰ Als atonal gilt beispielsweise die von Arnold Schönberg entwickelte Zwölftonmusik, die das jahrhundertealte diatonische System innerhalb der europäisch-abendländischen Musik mit siebentönigen Tonleitern und anderen Gesetzmäßigkeiten außer Kraft setzt.

Literatur:

Primärliteratur:

Adams, Douglas: *Das Restaurant am Ende des Universums*. Rogner & Bernhard, München 1982.

Anderson/Moesta/McQuarrie: *Star Wars. The Mos Eisley Cantina Pop-Up-Book*. Canada 1995.

Sekundärliteratur:

Bartkowiak, Mathew J. (Hg.): *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*. McFarland & Company Jefferson North Carolina 2010.

Hayward, Philip (Hg.): *Off The Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*. Indiana University Press Bloomington 2004.

Konzett, Matthias: "Sci-Fi Film and Sounds of the Future". In: *Off The Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*. Indiana University Press Bloomington 2004:100-115.

Mulliken, Seth: „Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction and Otherness“. In: Bartkowiak, Mathew J. (Hg.): *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*. McFarland & Company Jefferson North Carolina 2010:88-99.

Neuhold, Uwe: „Eine Reise durch die Soundwelten der Science-Fiction-Filme“. In: Mamczak/Pirling/Jeschke: *Das Science Fiction Jahr 2011*. E-Book Ausgabe PeP E-Book Traunstein 2012:o.A. bzw. als Printversion: Heyne München 2011: 581-670.

Laudadio, Nicholas Christian: *Singing Machines: Musical Intelligencies and Human Instruments in Science Fiction and Film*. State University of New York at Buffalo, 2005.

Leydon, Rebecca: “Forbidden Planet. Effects and Affects in the Electro Avant-garde“. In: Hayward, Philip (Hg.): *Off The Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*. Indiana University Press Bloomington 2004:61-76.

Claus-Bachmann, Martina: „SpacEmotion oder Einladung in fremde Welten“. In: *Musik & Bildung* 3/99, Schott Musik International:58-60

Evans, Mark: „Straining the future: Battlefield Earth, Space Jazz and the sounds of Scientology“. In: *Science Fiction Film and Television*, 2010, Vol.3(2):201-216.

Seher, Thomas: *Filmmusik - Analyse ihrer Funktionen*. Bachelor + Master Publishing Hamburg 2012.

Artikel in Online-Magazinen:

<http://www.giga.de/extra/technik-der-zukunft/artikel/musik-in-science-fiction-filmen-der-sound-der-zukunft/> (Peer Göbel 2012).

Webpages mit allgemeinen Informationen

Nieswand, Boris: *Zwischen Annäherung und Exotisierung. Die Ethnologie und ihre Herausforderung durch das Fremde*. Vortragsmanuskript Halle/Saale 2006:

http://www.eth.mpg.de/cms/en/people/d/nieswand/pdf/ethnologie_herausforderung.pdf .

Waldenfels, Bernhard: *Topographie Des Fremden. Studien Zur Phänomenologie Des Fremden I*. Frankfurt/M. 1997:16-65 -

http://www.merzbach.de/VoortrekkingUtopia/Datos/texto/Waldenfels_Topographie.pdf .

Webadressen, die zu den Hör- und Videobeispielen führen:

1. *Modal Nodes Band* in Mos Eisleys Cantina im Filmzyklus *Star Wars*: [HB 1](#)
2. Zarathustra-Motiv von Richard Strauß oder der Wiener Walzer „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauß in Stanley Kubricks Film *Odyssee im Weltraum 2001*: [VB 1](#)
3. Raumpatrouille Orion: [VB 2](#)
4. Pink Floyd (Set the Controls for the Heart of the Sun) oder Tangerine Dream (One Night in Space): [VB 3](#)
5. Michael K. Iwoleit: Ambient Etude 4 mit einer Visualisierung der virtuellen Künstlerin Asmita Duranjaya: [VB 4](#).
6. John Williams Stück *Cantina Band #2* gibt darauf eine Antwort. [HB 2](#)
7. Titelmusik von Micky Erbe zur amerikanisch-kanadischen Fernsehserie *Earth Final Conflict* des Star Trek-Autors Gene Roddenberry: [HB 3](#).
8. *Timecrash* aus dem Film *Das fünfte Element* (1997) des französischen Regisseurs Luc Besson mit dem Soundtrack von Eric Serra: [HB4](#).
9. *Blade Runner* von Ridley Scott mit dem Soundtrack des griechischen Ambient-Komponisten Vangelis - *Tales of the Future*: [HB 5](#).
10. *Forbidden Planet* - Bebe und Louis Barron - Ancient Krell Music: [HB 6](#)
11. Cliff Martinez Soundtrack zu Steven Soderberghs Film *Solaris* – Will She Come Back?: [HB 7](#)