

Die Vermessung des Sonderbaren. Gedanken zu *Lichtung* und zu Science-Fiction auf der Opernbühne

Buchhandlungen beherbergen neben Belletristik- und Sachbuchabteilungen meist ein Regal, das mit Science-Fiction und Fantasy überschrieben ist, wovon sich das eine mit einer imaginären Zukunft und das andere mit einer imaginären Vergangenheit beschäftigt. So zieren entweder Raumschiffe und Aliens oder behörnte Ritterhelme und Schwerter die Buchdeckel der sonst ähnlich gestalteten Bücher (die oft bunter sind als jene der „seriöseren“ Belletristik-Abteilung). Auch die Oper hat einen Hang zum Fantastischen. Ihre Geschichte beginnt damit, dass ein gewisser Orpheus in die Unterwelt steigt und spart auch später nicht mit Drachen, in Ballons herumfliegenden Knaben, Gralen, Königinnen der Nacht, Wolfsschluchten und anderem fantastischen Inventar.

Dass die Verbindung von Oper und Fantasy eng ist, zeigt sich schon bei den behörnten Helmen, die ja keine Erfindung der Antike waren, sondern aus Inszenierungen der Opern Richard Wagners stammen. Gerade das 19. Jahrhundert bietet eine Fülle von Fantasy-Stoffen in Opern, nicht nur Wagner, auch Heinrich Marschner, Felix Draeseke und andere haben sich mit diesem Genre beschäftigt. Insofern können Film- und Serienproduktionen wie *Der Herr der Ringe* oder *Game of Thrones* als Erben dieser Epoche verstanden werden und lehnen sich auch in ihrer musikalischen Gestaltung oft an Wagner an. Gothic-Stories mit Geistern, Wiedergängern und anderen Gestalten sind im Musiktheater ebenfalls häufige Themen.

Interessanterweise hat die andere Buchkategorie keine vergleichbare Präsenz auf den Opernbühnen. Diese Tatsache ist bedenkenswert, prägt doch gerade Opernmusik die musikalische Untermalung in Science-Fiction-Filmen ganz maßgeblich und hat – in *Star Wars* – die opernhafte Filme überhaupt inspiriert.¹ Seltsame, dystopische (oder utopische) fremde Welten sollten – so könnte man meinen – der Gestaltung durch Klänge entgegenkommen, hat doch die Musik den Ruf, das Unsagbare sagen zu können. Wie steht es also mit der Science-Fiction-Oper? Dieser Frage soll anhand von Reinhard Febels *Lichtung* im Vergleich mit den *Solaris*-Opern von Michael Obst, Dai Fujikura und Detlev Glanert nachgegangen werden.

1. Vorlagen

Stanisław Lems *Solaris* ist eine Ausnahme im Bereich der Science-Fiction-Literatur, da dieser Roman gleich dreimal vertont worden ist und so im Alleingang den Großteil der Opernliteratur in diesem Genre bildet. Dieser Roman, der von der Begegnung der Protagonisten mit Gestalten aus ihrem Unterbewusstsein oder ihren Schuldgefühlen, ausgelöst durch einen mysteriösen Ozean, handelt, hat Komponisten mehrerer Generationen inspiriert. So etwa Michael Obst, der sich 1996 als Erster damit beschäftigt hat, bis hin zu Dai Fujikura, der 2015 eine neue *Solaris*-Oper vorgelegt hat.

¹ Hier sei stellvertretend auf die Arbeiten von Frank Lehmann hingewiesen, wie sie etwa Alex Ross in seinem Artikel für den New Yorker erwähnt. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-field-guide-to-the-musical-leitmotifs-of-star-wars> (abgerufen am 18. März 2022).

Die Inspirationsgrundlage von Febels *Lichtung* – der Roman *Picknick am Wegesrand* von Arkadi und Boris Strugatzki – weist eine Gemeinsamkeit mit *Solaris* auf: beide Bücher dienen als Grundlage filmischer Adaptionen von Andrei Tarkovski.² Lem selbst stellt auch Gemeinsamkeiten in einem umfangreichen Nachwort zu *Picknick* fest und rückt das Buch in die Nähe von *Solaris*. Beide Romane bieten ähnliche Blickwinkel auf das Genre, wodurch die Frage geschärft werden kann, wie die Oper Science-Fiction thematisiert, wenn vor Allem diese Texte als Ausgangspunkt im Zentrum stehen.

Was ist diese Gemeinsamkeit? Sowohl *Solaris* als auch *Picknick* behandeln das Thema einer Begegnung der dritten Art auf unerwartete Weise. Weder geht es um eine Invasion von Außerirdischen noch findet eine Begegnung im engeren Sinne statt, es geht vielmehr um das Fremde, das Unverfügbare einer solchen Begegnung. In seinem Nachwort zieht Lem eine Parallele zur Theologie: als optimal „erwies sich in der Theologie die Strategie, das Geheimnis Gottes zu wahren“.³ Die Wahrung des Geheimnisses kann in der Literatur nicht einfach mittels Dogma erreicht werden, sondern sie „bedarf als optimale Strategie einer präzisen Konkretisierung“.⁴ Diese geschieht durch die Beschreibung der Reaktionen auf die außerirdische Begegnung (in *Solaris* auf die Gäste und in *Picknick* auf die Seltsamkeiten, die der Protagonist Stalker und die Reisenden in der Zone antreffen). In beiden Fällen wird – und das ist zentral – die Motivation der Außerirdischen nicht erklärt, was zu Spekulationen führt. Die Erzählstrategie deutet verschiedene Antwortmöglichkeiten an, ohne eine Lösung zu bevorzugen.⁵

Gleichzeitig zeigen beide Romane eine Symbolisierung des Fremden, einen Ort, der vage bleibt: der Ozean in *Solaris* und die Zone in *Picknick*. Das Fremde erhält einen Raum, aber kein Gesicht. Einen Raum, der für jede lesende Fantasie andere Vorstellungen hervorrufen kann. Lem und die Brüder Strugatzki machen also das Geheimnis zum zentralen Handlungselement und zur treibenden Kraft ihrer Romane. Dieses Geheimnis ist das Außerirdische, es tritt nie selbst in Erscheinung, es wird nur indirekt als Beobachtung thematisiert. Nach Lem besteht die Kunst darin, dies Geheimnis zu wahren und dennoch eine greifbare, schlüssige Geschichte zu erzählen. Wir können also nun unsere Frage konkretisieren: kann solch eine Struktur im Musiktheater verwirklicht werden? Was geschieht mit dem Geheimnis, wenn Musik ins Spiel kommt?

2. *Solaris* – Science-Fiction oder Beziehungsdrama?

Lems *Solaris* regt offensichtlich die Fantasie von Komponisten an. Woran das liegt, beantwortet jede Komposition anders. Festzustellen ist, dass der Roman mehrere Ebenen verbindet. Zunächst das Szenario: der seltsame Planet, die Begegnung mit einer außerirdischen Intelligenz, die Raumstation – alles im Wesentlichen genretypische Elemente. Dann gibt es die Gäste, die die Bewohner der Raumstation

² Tarkovskis *Stalker* basiert auf *Picknick am Wegesrand*. Es mag einiges über den Roman sagen, dass er nie mit dem Originaltitel adaptiert wurde. Mir scheint dies daran zu liegen, dass die Erzählung stark hinter die Grundidee zurückfällt. So bleiben die Figuren wenig aussagekräftig, die Situation rückt in den Fokus: was ist die Zone, was war das für ein Besuch? Die Adaptionen (insbesondere jene von Tarkovski) übernehmen kaum die Handlung, wohl aber das Rätselhafte als Solches.

³ Vgl. Lem 1981, 189.

⁴ Ebd., 195.

⁵ Erklärungen werden als Perspektiven beteiligter Personen markiert und kommen oft in Form von Diskussionen vor, bei *Solaris* zwischen Snaut und Kelvin oder bei *Picknick* durch Dr. Pillmann, der zwar die prominenteste Deutung im Buch abgibt, aber diese nur als Möglichkeit definiert.

heimsuchen, von denen Harey, die Erscheinung Kelvins, aktiver Teil der Handlung wird. Dies führt weitere Themen in die Romanhandlung ein, namentlich ein Beziehungsdrama, welches seinerseits noch mit einem Drama der Identität überwölbt ist. Schließlich ist Harey sowohl real als auch Erscheinung und reflektiert selbst über ihren Status, was die Thematik der Simulation aufwirft: was ist real – auch diese Frage ist ein Science-Fiction-Topos (man denke an den Film *Matrix*). Zusätzlich finden wir in der Interaktion der Bewohner der Raumstation viele Elemente eines Mystery- oder Detektivromans. Die Erscheinungen führen zu einer Atmosphäre des Misstrauens, was die Dialoge und Beziehungen der Personen prägt und Kelvin – aus dessen Perspektive die Geschichte erzählt wird – als Neuankömmling in die Rolle des Detektivs versetzt, um herauszufinden, was vorgeht.

Es überlagern sich mehrere Schichten, die nicht nur auf Science-Fiction-Literatur rekurren, sondern andere Genres einbeziehen. So ergeben sich für die Vertonung verschiedene Zielsetzungen. Die einfachste – für unsere Zwecke uninteressanteste – Herangehensweise finden wir bei Detlev Glanert, der den Science-Fiction Aspekt (außer als atmosphärisches Beiwerk) einfach ignoriert und sich auf die Beziehungen der Figuren konzentriert. Er fragt: „Wie reagieren wir, wenn unsere Vergangenheit, speziell die mit einer Schuld verbundene, materialisiert wieder auftaucht? Die Schemen kommen aus der Vergangenheit zurück.“⁶ Daher wird uns das Stück von Glanert nur zum Vergleich interessieren. Betrachten wir die beiden Kompositionen von Michael Obst und Dai Fujikura, so fällt ein klangliches Mittel ins Ohr, das beide Komponisten nutzen, nämlich Elektronik (die in beiden Fällen im Pariser Forschungsinstitut IRCAM realisiert wurde). Die Komposition von Michael Obst stammt aus den frühen Jahren der Live-Elektronik, während sich Dai Fujikura Mittel bedienen kann und seine Komposition als Multi-Media-Oper begreift.

2.1 *Solaris*-Vertonungen von Michael Obst (1996) und Dai Fujikura (2015)

Mit Verräumlichung durch elektronische Musik rückt die Vertonung von Obst zunächst den Science-Aspekt in den Vordergrund: neue technische Möglichkeiten werden hörbar gemacht. Dies findet in der musikalischen Form eine Entsprechung, indem mathematische Prinzipien angewendet werden, die Live-Elektronik wie auch instrumentale Teile organisieren. Es entsteht ein hoher Grad an struktureller Klarheit im ganzen Werk, auch in den geordneten Ausdrucksformen der Stimmen, die von arienartigen Gesangsgesten (Harey) über stärker rezitativisch-arienartigen Gestus (Kelvin) zum Sprechgesang (Snaut) und zum reinen Sprechen (Sartorius) reichen.

Die rationale Organisation findet eine Entsprechung in Lems lakonischer Sprache und folgt dessen Überzeugung, dass Ausdruck durch Klarheit entsteht. Wie passt dazu die Begegnung mit dem Sonderbaren? Auf den ersten Blick steht eher die Interaktion der Charaktere im Zentrum. Doch die Nutzung der Elektronik führt auf eine andere Spur. Das Mittel der Verfremdung, das der Liveelektronik zugrunde liegt, beleuchtet den Realismus neu, indem Elektronik konsequent mit dem Irrealen verbunden wird, wenn der Ozean oder die Erscheinungen thematisiert werden. Bei gewöhnlichen Dialogen zwischen den Bewohnern der Station

⁶ Interview mit Komponist Detlev Glanert. *Kein Takt der Oper ist gestrig*. In: *Kölnische Rundschau* vom 30. Oktober 2014, <https://www.rundschau-online.de/news/kultur/interview-mit--komponist-detlev-glanert-kein-takt-der-oper-ist-gestrig-269478?cb=1645274066608&> (abgerufen am 18. März 2022).

hingegen spielt nur das Ensemble – die Ausnahme bildet das Experiment, was aufschlussreich ist, da dies eine Verwandtschaft zwischen dem Fremden des Ozeans und dem Wissenschaftlich-Technischen nahegelegt, was auch der mathematischen Struktur der Komposition entsprechen würde. Der Gegensatz besteht dann nicht – wie man erwarten könnte – zwischen dem Wunderbaren (Ozean und Erscheinungen) und dem Wissenschaftlichen – sondern eher zwischen dem Menschlichen (der Psychologie der Charaktere) und dem Nicht-Menschlichen (das Außerirdische in Form des Ozeans sowie der Wissenschaft als jener menschlichen Fähigkeit, die nicht an seine Psyche gebunden ist – und die ihm vielleicht daher fremd bleibt).⁷

Besonders interessant ist diese Beziehung in der Gestaltung von Harey, die ja zwischen den Menschen und dem Außerirdischen steht, da sie einerseits menschliche Erscheinung und andererseits Produkt des Ozeans ist. Hier wird die Elektronik variabel eingesetzt, manchmal weggelassen (etwa Szene 5, 3. Akt, in der Kelvin und Harey wie Menschen interagieren), während sie auch dazu genutzt wird, die Stimme Hareys zu verfremden.⁸ Wir sehen, dass das Sonderbare, die Begegnung mit dem Außerirdischen, sich nicht dadurch manifestiert, dass außerirdische Klänge gefunden würden,⁹ sondern wir finden eine Ähnliche Strategie, wie Lem sie vorschlägt: wer das Nicht-Beschreibbare beschreiben will, tut dies durch Verschweigen.

Fast 20 Jahre trennen die Vertonung von Obst von der von Fujikura, so dass sich an den Stücken, die beide im IRCAM realisiert wurden, nicht nur unterschiedliche Perspektiven verschiedener Generationen zeigen, sondern auch die jeweils möglichen technischen Mittel. Expliziter als Obst verbindet Fujikura elektronische Klänge mit dem Sonderbaren: „We needed electronics because we are dealing with strangeness.“¹⁰ Dieses etwas naive Verständnis elektronischer Klänge als fremd und außerirdisch prägt frühe Science-Fiction-Filme (wie *Forbidden Planet*), es entspricht aber auch kompositorischen Erfahrungen. Schließlich gehört es zu den Paradoxien des Komponierens mit Elektronik, dass die – theoretisch – absolute Kontrolle der Parameter praktisch oft den Verlust der Kontrolle zur Folge hat. Die Komplexität der Operationen zwingt uns, den Computer als Partner im Kompositionsprozess zu sehen, der oft unerwartete Ergebnisse liefert und als Blackbox im Prozess etwas Fremdes repräsentiert. Auch der Raumklang, der bei Fujikura wie Obst im Zentrum steht, korrespondiert mit dieser Konnotation der elektronischen Musik insofern, als das Irreale durch das Verschleiern der Klangquelle erlebt wird, was Lautsprechern besser möglich ist als Instrumenten und in der räumlichen Anordnung noch stärker erlebt werden kann.

⁷ Es ist eine interessante Frage, inwiefern Menschen Wissenschaft nie wirklich als Eigenes annehmen, bedenkt man die Selbstverständlichkeit, mit der sichere wissenschaftliche Erkenntnisse bei Themen wie der Corona-Pandemie oder dem Klimawandel ignoriert werden können, wenn sie sich psychologisch unangenehm anfühlen.

⁸ Dies zeigt sich deutlich an den Enden des 1. und 3. Aktes.

⁹ Dies wurde in der Kritik bemängelt: „(...) da ist es schon verwunderlich, dass sich die Komponisten von Solaris-Opern, zumal wenn sie ihre eigenen Librettisten sind, immer wieder in der Handlung verzetteln, statt sich auf die Beziehung zwischen dem psychedelischen Ozean und den in ihrer Individualität gefangenen Menschen einzulassen – auf ein letztlich Ungegenständliches also, das aber ihrem musikalischen Medium doch eigentlich zugänglich sein sollte.“ (Die Deutsche Bühne, 9.3.2018, https://die-deutsche-buehne.de/kritiken/houston-wir-haben-ein-problem-0_, abgerufen am 18.3.2022). Es wird noch darauf zurückzukommen sein, ob das Ungegenständliche der Musik wirklich zugänglich ist oder ob die Musik ein ungeeignetes Medium ist, ein Geheimnis erlebbar zu machen.

¹⁰ Vgl. Interview zur Uraufführung in Paris, 2.3.2015, AFP, <https://news.yahoo.com/opera-sci-fi-classic-solaris-creates-strange-world-170020404.html> (abgerufen am 18. März 2022).

Fujikuras Stück setzt auf Atmosphärisches. Der Klang wabert um das Publikum, Texturen sind eher flächig-räumlich statt rhetorisch, was historische Referenzen wachruft wie die Verwendung der Musik György Ligetis in *2001 – Odyssee im Weltraum* von Stanley Kubrick. Trotzdem sind die Ähnlichkeiten verblüffend, etwa die Verfremdung der Stimme beim Verschwinden Hareys, was Fujikura annähernd wie Obst realisiert. Auch die Verfremdung der Instrumente wird ähnlich eingesetzt, wobei Fujikuras Partitur weniger konsequent strukturiert erscheint und der Gesang sich in einem uncharakteristischen Belcanto am Text entlanghangelt, statt jeder Figur eine eigene stimmliche Persönlichkeit zu verleihen.

Doch fällt auf, dass, sobald die Stimmen ins Zentrum rücken und die Handlung erzählt wird, der Gesang und die musikalische Bewegung sich ganz dem inneren Erleben der Figuren widmet. So stellt Fujikura heraus, dass alle Klangzustände, so seltsam sie teils sein mögen (etwa die elektronisch verfremdeten Pizzicati am Anfang des vierten Aktes), nur psychische Innenbilder sind, die emotionale Zustände beschreiben. Das Fremde selbst, das diese Zustände auslöst, bleibt auch bei ihm verschwiegen.

Was ist jedoch der musikalische Beitrag zur Science-Fiction-Thematik, wenn vor Allem die Psychologie im Zentrum steht? Hat Glanert vielleicht in seiner Verweigerung des Science-Fiction-Genres recht und Musik kann auch im Weltall nur das darstellen, was sie auf Erden ausdrückt: seelische Zustände des Menschen und eben nicht das Fremde, Außerirdische, Seltsame?

3. *Lichtung* (2001) – Reinhard Febel

Lichtung setzt die Methode Tarkovskis fort, sich auf *Picknick am Wegesrand* zu beziehen, ohne das Buch selbst zu bearbeiten. So bleibt auch bei Febel nur die Situation der Zone als solcher aus dem Roman übrig. Im Gegensatz zu den *Solaris*-Vertonungen werden keine Texte oder Handlungsstränge übernommen, was sicher auch daran liegt, dass die literarische Qualität des Textes von Lem überzeugender ist. Doch die Situation, die in *Picknick* beschworen wird, ist radikaler: während *Solaris* das Außerirdische in menschlicher Gestalt zeigt (vom Außerirdischen in menschlicher Gestalt ist übrigens der Weg zum Menschen im außerirdischen Kostüm, wie etwa bei *Star Trek* – wo Außerirdisches völlig vermenschlicht ist – nicht mehr weit), wird in *Picknick* alles verweigert, was die Möglichkeit eröffnet, uns ein Bild des Außerirdischen zu machen.

Auch Febel erlaubt uns – fast¹¹ – keinen Blick auf die Besucher, so sie denn da waren, sie werden im Text nicht wirklich erwähnt. Auch die Tätigkeiten der drei Figuren beziehen sich nicht auf irgend etwas Konkretes. Noch weniger als in der Vorlage – dort gab es immerhin Objekte, also Reste des Besuchs – finden sich bei Febel irgendwelche Spuren. Die Musik steht auf interessante Weise außerhalb der Handlung. Dies wird von Anfang an artikuliert: wenn Musik erklingt, friert die Szene ein. Die Musik versteckt sich sozusagen in einer Falte der Zeit und wir können annehmen, dass die Figuren auf der Bühne sie nicht hören, da sie nach den musikalischen Einbrüchen einfach weitermachen, als ob keine Musik stattgefunden hätte.

Während also die Musik bei den *Solaris*-Vertonungen als Teil der Erzählebene fungiert, als emotional-atmosphärische Verstärkung der Geschichte, bleibt sie bei *Lichtung* außerhalb der Handlung. Dies gilt auch

¹¹ Es taucht eine menschenförmige Gestalt auf, wobei offenbleibt, ob dies ein Besucher ist.

dort, wo die Musik zunächst auf die Szene zu antworten scheint (so gibt es tickende Geräusche, oder die Nutzung von Sprache aus der Szene), weil diese klanglichen Elemente, stets einem eigenen Prozess unterworfen werden, der dann gewissermaßen autonom abläuft und von den handelnden Personen nicht bemerkt wird (so wandern die tickenden Geräusche immer weiter in die Tiefe und die Sprache wird elektronisch verformt und wandelt sich von einer Erwachsenen- zu einer Kinderstimme). Wenn also Elemente aus der Szene aufgenommen werden, so entwickeln sie sich in der Musik eigenständig weiter und die Figuren bemerken gar nicht, was sie gerade ausgelöst haben.

Dazu passt, dass auch das Außerirdische eben gerade nicht vorkommt. Dies wird strukturell sehr deutlich gemacht: die drei Figuren sind Schauspieler, keine Sänger, sie reagieren in keiner Weise auf die erklingende Musik. Wir haben es also mit explizit nicht-diegetischer Musik zu tun, was in der Oper ein originelles Konzept ist. Die Zuschauerperspektive rückt in den Blick: in Febels Stück wird deutlich gemacht, dass wir mehr sehen und hören, als Charaktere auf der Bühne, was der Komponist vor Allem dazu nutzt, surreale Effekte zu erzeugen. Dafür werden auch hier elektroakustische Mittel eingesetzt, die meist mit dem Verschleiern der Klangquelle spielen. Stimmen werden verwandelt oder beschleunigt, mal spielen die Instrumente live, mal sind sie über die Zuspiegelung zu hören. Wir sehen und hören eine Welt, in der wir Augen und Ohren nicht mehr trauen sollten.

Das geschieht noch in anderer Weise: die Musik nämlich verzerrt die Zeit. Dies prägt musikalische Strukturen von Anfang an – so spielen Pulse, die beschleunigt oder verlangsamt werden, eine zentrale Rolle (siehe Abbildung 1) – auch die vorher erwähnten Verformungen der Pulse oder der Stimmen sind ja temporale Prozesse der Verlangsamung und Beschleunigung. Die Musik bleibt so in ihrem eigentlichen Hoheitsgebiet, ist sie doch – um mit Hans Heinrich Eggebrecht zu sprechen – ins Werk gesetzte Zeit, bzw. Musik erzählt Zeit.¹² Allerdings wird die Zeit, von der die Musik erzählt, nur dem Publikum deutlich, die Figuren auf der Bühne erleben davon nichts, sie erstarren einfach. Auch die Beschleunigungen, die durch die Stimmbearbeitung in der Elektronik stattfinden, haben auf der Bühne keine Wirkung. Somit kommentiert die Musik hier die Bühne nicht, sondern findet auf einer zusätzlichen Ebene statt, außerhalb des Bühnenraums, aber in Form einer unsichtbaren Rahmung desselben.

¹² vgl. Czolbe/Krepplein 2019, abrufbar via <http://www.act.uni-bayreuth.de> (abgerufen am 19. Februar 2021).

MUSIK 5 / Freeze 4 (J. Luca 76) - 73 -

... wieder ("freeze"), A mit angesetzter Flasche. Nur die Menschiformen bewegen sich weiter während der ganzen Musik - Sie zeigt mit...

... ausgestrecktem Arm und Zeigefinger zum Himmel, deutet auf verschiedene Sterne, die aber alle in einer bestimmten Richtung des Nachthimmels...

120

74a

Abbildung 1: *Lichtung*, Anfang von Musik 5, Freeze 4 – wir sehen hier verschiedene Ebenen in den Grundpulslen: Quintolen in den Klarinetten, Duolen in den Trompeten, sowie die temporalen Verzerrungen in der Beschleunigung von Quintolen zu Sextolen in den Klarinetten, sowie auf Quintolen in den Trompeten auf Seite 74.

Febel findet also eine neue Perspektive auf die Frage des Verschweigens, der wir, Lem folgend, nachgegangen sind. Es gibt ein gestaffeltes Verschweigen: den Figuren auf der Bühne wird in einer für das Publikum transparenten Weise verschwiegen, was um sie herum geschieht. Wobei wir als Publikum auch nicht erkennen können, was dies ist, aber durch die Musik ist etwas präsent – was vermuten lässt, dass auch wir als Zuschauer auf einer weiteren Ebene in der gleichen Situation sein könnten, wie die Figuren auf der Bühne. Febel macht also das Verschweigen selbst beobachtbar, so dass das Sonderbare eine Form bekommt, die über eine Beobachtung zweiter Ordnung funktioniert.

Präsenz und Rätsel

Sowohl Lem als auch die Brüder Stugratzki erzählen Begegnungen mit Außerirdischen, in denen sie das Geheimnis der fremden Spezies wahrnehmen. Musikalische Annäherungen an dieses Thema stehen, wie sich bei den *Solaris*-Opern gezeigt hat, vor einem Problem: die Musik verschweigt nicht, sie verkörpert. Musik ist Präsenz, während die literarischen Vorlagen im Gegenteil gerade das Abwesende zeigen. Klänge aber können nicht auf Abwesendes verweisen, sie verweisen auf sich selbst, auf ihr Da-Sein. So zentrieren sich die Vertonungen von *Solaris* auf die psychologischen Aspekte der Vorlage, die Beziehungen, Ängste und

Emotionen der Figuren, die in der Musik ausgedrückt werden können. Allerdings wird dadurch das Science-Fiction-Setting zur Dekoration.

Wir müssen also differenzieren: vielleicht ist es wahr, dass Musik das Unsagbare sagen kann, doch in dem Maße, indem sie das vermag, hört es auf, unsagbar zu sein. Musik kann nämlich Zustände verkörpern, die sich einer verbalen Beschreibung entziehen. Doch eines kann sie deshalb eben nicht: Geheimnisse wahren. Febel nähert sich diesem Problem aus einer anderen Perspektive, in der die Präsenz der Musik zur Vermittlerin des Sonderbaren wird, was durch den Kunstgriff geschieht, dass die Musik außerhalb der Bühnenhandlung passiert, sie kommuniziert nur mit dem Zuschauer als Beobachter und offenbart sich den Figuren nicht. So ermöglicht sie uns, zu erleben, was den Figuren verborgen ist – sie verkörpert das Verborgene selbst, die Welt hinter der Welt, die unsichere Realität: die Präsenz des Sonderbaren.

Literatur

Brandenburg, Detlef, „Houston, wir haben ein Problem“, in *Die Deutsche Bühne*, 9.3.2018, <https://die-deutsche-buehne.de/kritiken/houston-wir-haben-ein-problem-0> (abgerufen am 18.3.2022).

Czolbe, Fabian und Kreppein, Ulrich: *Erzählte Zeit – Zeiterfahrung als Narrativ im Musiktheater Heute*, in: *ACT – Zeitschrift für Musik und Performance: Beharrungs- und Bewegungskräfte: Musiktheater im institutionellen Wandel zwischen Musealisierung und neuen Formaten*, hrsg. von Ulrike Hartung und Anno Mungen, Heft 9, 2019, abrufbar via <http://www.act.uni-bayreuth.de> (abgerufen am 19. Februar 2021).

Ferey, Marie-Pierre, „Opera of sci-fi classic ‚Solaris‘ creates strange world“, 2.3.2015 AFP, <https://news.yahoo.com/opera-sci-fi-classic-solaris-creates-strange-world-170020404.html> (abgerufen am 18. März 2022).

Lem, Stanisław, Nachwort, in: Strugatzki, Boris und Arkadi, *Picknick am Wegesrand*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 189–215.

Ross, Alex, „A Field Guide to the Musical Leitmotifs of ‚Star Wars‘“, *New Yorker*, 3.1.2018, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-field-guide-to-the-musical-leitmotifs-of-star-wars> (abgerufen am 18. März 2022).

o.V., *Interview mit Komponist Detlev Glanert. Kein Takt der Oper ist gestrig*. In: *Kölnische Rundschau* vom 30. Oktober 2014, <https://www.rundschau-online.de/news/kultur/interview-mit---komponist-detlev-glanert-kein-takt-der-oper-ist-gestrig-269478?cb=1645274066608&> (abgerufen am 18. März 2022).