

Marsattacken und Sternenstaub

Essay zum Verhältnis von Pop-Kultur, Weltall und Space-Trips
Von Ania Mauruschat

Plopp! In dem Moment, in dem das falsettartige Jodeln des Country-Sängers Slim Whitman in „Indian Love Call“, dem Lieblingsstück von Richies Grossmutter, erklingt – Plopp! Plopp! Plopp! - explodieren die riesigen Gehirne der Marsmenschen und grüner Glibber rinnt im Inneren ihrer Astronautenhelme hinab. Keine Armee, keine Atomwaffe kann in Tim Burtons *Mars Attacks!* (1996) die Armada von fliegenden Untertassen aufhalten, keine Regierung den irrwitzigen Vernichtungsfeldzug der fiesen, kleinen Invasoren stoppen. Nur Richie, ein Teenager aus Kansas, und seine Grossmutter im Rollstuhl, können die Welt retten. Ihre Waffe: Whitmans Stimme in höchster Frequenz, ein gejedelter Musicalsong aus den 20er Jahren. Mit Hilfe von Radiostationen und Lautsprecheranlagen beschallen sie den Planeten mit „Indian Love Call“ und schlagen die Ausserirdischen in die Flucht.

Ebenfalls ein Mensch im Rollstuhl, der Kriegsveteran Jake Sully, ist es, der in James Camerons *Avatar* (2009) eine Welt rettet. Im 22. Jahrhundert kommen die Aggressoren jedoch nicht mehr vom Mars sondern vom Planeten Erde: Ein Energiekonzern hat auf den erdähnlichen Polyphemus-Mond Pandora eine Kolonie errichtet, denn nur dort gibt es den begehrten Rohstoff Unobtainium. Mit Hilfe von Wissenschaftlern will die Firma Kontakt zu den Na'vi, den Ureinwohnern aufnehmen. Weil Menschen in der Atmosphäre von Pandora nicht atmen können, lassen einige Forscher ihr Bewusstsein in Avatare transferieren, die aussehen wie die 3 Meter grossen, blauen Humanoiden. Anstatt die Na'vi auszuspionieren, verliebt sich Jake Sully bei seinen Avatar-Expeditionen jedoch in die Häuptlingstochter Neytiri und ihr Volk, das in symbiotischer Harmonie mit der Natur lebt. Als die Konzernbosse durch Sully erfahren, dass die Na'vi niemals mit ihnen Geschäfte machen werden, weil Menschen nichts besitzen, was Na'vi begehren, beschliessen die Verantwortlichen einen Angriffskrieg. Sully gelingt es, alle Na'vi-Stämme hinter sich zu vereinen und sich mit Eywa, ihrer spirituellen Energiequelle, zu verbinden. Gemeinsam mit den Tieren von Pandora besiegen die Na'vi und der Avatar des gelähmten Kriegsveterans die gierigen, erbarmungslosen Menschen.

Der Edel-Trash-Parodie *Mars Attacks!*, die auf eine Sammelkarten-Serie in Kaugummipackungen von 1962 zurückgeht, und das High-Tech-Spektakel *Avatar*, der erfolgreichste Film aller Zeiten, umspannen die beiden Pole, zwischen denen sich die menschliche Fantasie seit rund 150 Jahren in popkulturellen Artefakten mit dem Weltall auseinandersetzt, wie von einem *Warp*-Antrieb immer von der Frage angetrieben: Is there anybody out there? Und falls ja: Was dann? Wann reisen sie zu uns? Und wann wir zu ihnen? Was Richies Oma und Jake Sully dabei allerdings gleichermassen vorführen: Weltraumreisen sind weniger eine Frage des Körpers und von High Technology. Sie sind vor allem eine Frage des Geistes, des Bewusstseins.

Science Fiction, insbesondere Weltraum-Science-Fiction, ist vielleicht das erfolgreichste Genre der Pop-Kultur. Mit ihren unzähligen Parallelwelten ist sie aber zweifellos das unübersichtlichste: Romane, Comics, Pulp Fiction, Groschenhefte, Kinofilme, Radiosendungen, Fernsehserien, Pop-Songs und Computerspiele, die sich alle aufeinander beziehen. Weltraum-Science-Fiction ist zu einem hochkomplexen Multiversum angeschwollen, seit Jules Verne 1865 seinen Roman *De la Terre à la Lune* veröffentlichte, der erste genuine Science-Fiction-Roman überhaupt (- wenn man mythische Vorläufer wie beispielsweise das indische Epos *Ramayana* mal ausser Acht lässt). Dass der Kinopionier George Méliès 1902 Jules Vernes Roman als *Le Voyage dans la lune* verfilmte und damit den ersten Science-Fiction-Film der Geschichte drehte, den wiederum das berühmte, französische Electronic-Cosmic-Duo *Air* 2011 neuvertonte, ist im Vergleich zu anderen Referenzspielen nur ein marginaler Beleg für die unendliche Verwobenheit dieses Genres.

Zu einem Massenphänomen entwickelte sich Science Fiction massgeblich unter dem Einfluss des in die USA emigrierten Luxemburgers Hugo Gernsback (1884 – 1967). Der Radiopionier und Unternehmer Gernsback prägte den Begriff Science Fiction und begründete 1926 das Genre mit dem von ihm herausgegebenen *Amazing Stories*, dem ersten Science Fiction Magazin überhaupt. Gernsback spielte auch eine Schlüsselrolle für die Entstehung des sogenannten *Science Fiction Fandoms*: In den *Letter Columns* seiner Magazine veröffentlichte er nicht nur die Briefe seiner Leser sondern auch ihre Adressen, so dass die Fans anfangen, sich direkt zu schreiben, zu treffen und schliesslich sogar zu organisieren: Seit 1939 findet in New York die *WorldCon*, die World Science Fiction Convention, statt, von der es inzwischen unzählige Varianten auf der ganzen Welt gibt. Diese Fan-Kongresse spielten eine entscheidende Rolle für die Etablierung des Genres: Durch sie wurden sich die Fans das erste Mal ihrer selbst als sozialer Bewegung bewusst. Die legendären *Trekkies*, die Fans der Fernsehserie *Star Trek*, sind nur die bekannteste, vielleicht obsessivste Strömung dieser Subkulturen. Ohne Gernsbacks *Amazing Stories* hätten aber wohl auch grosse Science-Fiction-Schriftsteller wie Ray Bradbury, Arthur C. Clarke und Isaac Asimov, die zu erst Fans waren bevor sie Bestseller-Autoren wurden, nie zu schreiben angefangen.

Neben Jules Verne und Hugo Gernsback als der dritte „Vater“ des Science Fiction Genres gilt der Engländer H.G. Wells. Sein wohl berühmtester, mehrfach verfilmter Roman *War of the Worlds* (1898) erzählt die Geschichte der Landung von Marsbewohnern auf der Erde. Der US-amerikanische Regisseur Orson Welles inszenierte den Roman als Hörspiel mittels Live-Reportageelementen, die immer wieder eine Musiksendung unterbrechen. Am Abend vor Halloween, am 30. Oktober 1938, wurde *War of the Worlds* von dem Radiosender CBS landesweit ausgestrahlt - und verursachte eine Massenpanik. Angeblich mehr als eine Million Hörer sollen wegen der realistischen Reportagen davon überzeugt gewesen sein, dass die rote Mars-Armee wirklich in New Jersey gelandet ist. Hunderttausende flohen aus ihren Städten, getrieben von der paranoiden Angst vor etwas, das nur in der Fiktion existierte.

Von H.G. Wells inspiriert wurde auch der russische Schriftsteller Alexei Tolstoi, der mit seiner Novelle *Aelita* (1923) die Vorlage für den gleichnamigen, ersten sowjetischen Science-Fiction-Film schrieb. 1924 veröffentlicht, erzählt der Stummfilm des Regisseurs Jakow Protasanow unter dem Eindruck der Oktoberrevolution die Geschichte des jungen Ingenieurs Loss, der merkwürdige Radiosignale empfängt, die er als Botschaft vom Mars deutet. Loss beginnt von einer Reise zum roten Planeten zu träumen und vom Bau einer Rakete, mit der er schliesslich auch hin fliegt. Zusammen mit Prinzessin Aelita, der Tochter des Marskönigs, die sich in Loss verliebt hat, ruft der sowjetische Ingenieur eine Revolution aus und befreit die Sklaven des Marskönigs. Als sich Aelita jedoch gegen ihn stellt und zur Alleinherrscherin erklärt, stösst Loss sie eine Palasttreppe hinunter. Und erwacht aus seinem Tagtraum. Geheilt von seinen bourgeoisen Fantasien schwört sich der junge Revolutionär, nie wieder Tagträume zu haben und stattdessen die Revolution auf Erden voranzutreiben.

Mit diesen Kämpfen von Erdbewohnern gegen Marsmenschen erzählten Orson Welles und Jakow Protasanow Geschichten, die auch als metaphorische Vorboten für die realen Kriege ihrer Zeit gelesen werden können: Weniger Menschen und Marsianer standen sich Mitte des 20. Jahrhunderts schliesslich als Feindbilder gegenüber als vielmehr die politischen Systeme Kapitalismus, Sozialismus und Faschismus. Explizit thematisiert werden solche mehr oder weniger unbewussten, politischen Subtexte der Weltraum-Science-Fiction beispielsweise in der Kinokomödie *Iron Sky* (2012): Einige Nazis können 1945 auf den Mond flüchten, auf dessen dunkler Seite sie eine Kolonie errichten. 2018 kehren sie zurück, um diesmal endgültig die Erde zu erobern. Die Idee zu *Iron Sky* verdanken die Filmemacher u.a. dem Mythos von den „Reichsflugscheiben“, untertassenförmige Raumschiffe, die die Nazis konstruiert haben sollen, um nicht nur die Erde sondern auch das All zu erobern.

Der xenophobische Kampf Mensch gegen Alien, gegen „das Andere“ aus dem All schlechthin, ob in Gestalt von „echten“ Ausserirdischen oder in Form von gigantischen Ko-

meten, ist seit jeher eines der beliebtesten Motive der Weltraum-Science-Fiction. In den 50er Jahren, im Kalten Krieg war dieses Motiv besonders populär, wie beispielsweise auch Ed Woods *Plan 9 from Outer Space* (1959) belegt, der wegen seiner kultigen Trashigkeit gerne als „der schlechteste Film aller Zeiten“ bezeichnet wird. Aber auch nach dem Untergang der Sowjetunion, bei Roland Emmerichs *Independence Day* (1996) und Michael Bays *Armageddon* (1998) beispielsweise, findet sich das Motiv der Bedrohung aus dem All noch.

Eine bemerkenswerte Ausnahme in Zeiten des Kalten Krieges stellte *The Day the Earth stood still* (1951) dar, der erste US-amerikanische Science-Fiction-Film nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Darin hätte der Ausserirdische zwar allen Grund, die Menschen anzugreifen, entscheidet sich aber dafür, sie lediglich zu warnen: Wenn sie weiterhin so aggressiv und zerstörerisch sind wie bisher, und irgendwann vielleicht sogar auf die Idee kommen sollten, mit ihren Waffen, gar mit Atomwaffen, auch andere Planeten anzugreifen, werden die Ausserirdischen die Erde auslöschen. Da verstünden sie keinen Spass.

Eine besondere Rolle im Kalten Krieg kommt auch der Serie *Star Trek* zu, die 1966 das erste Mal ins Fernsehen kam und seitdem – ob als TV-Serie oder Kinofilm - nicht mehr von den Bildschirmen dieser Welt verschwunden ist: *Star Trek* spielt nicht mehr auf der Erde sondern in einer fernen, utopischen Zukunft ohne Armut, Krieg und Rassismus auf der Raumfähre *Enterprise* der intergalaktischen Sternenflotte der *United Federation of Planets*. In der Zukunft von *Star Trek* sind nicht nur die Erdenbewohner aller Nationalitäten und Ethnien zu einer globalen Einheit verschmolzen sondern leben auch friedlich zusammen mit Bewohnern anderer Planeten wie mit dem spitzohrigen Vulkanier Mr. Spock und dem blauhäutigen Boli-ner Chell.

So erfolgreich *Star Trek*-Erfinder Gene Roddenberry bei der Durchsetzung seiner völkerverständigenden Vision war, auf so grosse Widerstände stiess er mit seinem anderen Anliegen: Der Gleichberechtigung der Geschlechter. So war in der Pilotfolge „The Cage“ der erste Offizier des Raumschiffes beispielsweise eine Frau, dargestellt von der Schauspielerin Majel Barrett, die zusammen mit dem Kapitän das Schicksal der Besatzung lenkt. Bei der Vorabvorführung erhoben die Verantwortlichen von *NBC Networks* jedoch Einspruch: Die Zuschauer seinen noch nicht bereit, eine Frau in so einer herausgehobenen Position zu akzeptieren. So wurde ein zweiter Pilot gedreht, ohne Offizierin, aber immerhin mit Lieutenant Uhura als schwarzer Quotenfrau auf der Kommando-Brücke. Die ursprünglich als Offizierin vorgesehene Majel Barrett tauchte dafür in der *Enterprise*-Crew in einer anderen Rolle wieder auf: als Krankenschwester.

Bis die Frauenemanzipation der 60er Jahre auch im Weltall ankam, dauerte es noch fast 15 weitere Erdenjahre: Sigourney Weaver als Warrant Officer Ellen Ripley in Ridley Scotts *Alien* (1979) war die erste weibliche Hauptrolle eines Weltraum-Science-Fiction-Films – und setzte Massstäbe. Auf dem Spaceshuttle *Nostramo*, im Gegensatz zu sterilen *Enterprise* das reinste Drecksloch, ist Ripley die einzige Überlebende der Besatzung: Dank ihrer Intelligenz kann die Offizierin das Alien-Monstern besiegen. Die Filmkritikerin Doris Kuhn nannte Sigourney Weavers Ellen Ripley, wohl nicht ganz unironisch, „die einzig ernst zu nehmende Frau im All“. Den Durchbruch, den Sigourney Weaver mit ihrer Darstellung dieser Rolle sowohl für Frauenfiguren im Science-Fiction-Genre erzielte als auch für das Science-Fiction-Genre in der öffentlichen Wahrnehmung insgesamt, wird immer wieder hervorgehoben und auch von James Cameron in *Avatar* gewürdigt: Die Biologin Dr. Grace Augustin, die im Gegensatz zu ihren männlichen Kontrahenten als einzige ein Bewusstsein für die spirituelle Dimension von Pandora zu haben scheint und bei der Verteidigung der Na’vi-Zivilisation gegen die Angriffe des Energiekonzerns würdevoll stirbt, besetzte Cameron mit Sigourney Weaver.

Ob xenophobische Feindbilder – politische, ethnische oder intergalaktische - oder sexistische Geschlechterrollen: Im Science-Fiction-Kosmos wurde und wird hart um ihre Überwindung gerungen. Aber archetypische Bilder sitzen nun mal tief im menschlichen Bewusstsein, ganz zu schweigen vom Unbewussten. Wer für Archetypen ein Sensorium hat,

kann entsprechend schnell Steven Spielbergs *E.T.* (1982) und sogar James Camerons Jake Sully als Jesusartige Messias-Figuren dechiffrieren. Zugleich gibt sich beispielsweise Cameron in *Avatar* aber auch alle erdenkliche Mühe, das monotheistisch-patriarchalische Erbe der westlichen Welt in die spirituell-matriarchalische Naturreligion der Na'vi zu transformieren.

Besonders intensiv mit menschlichen Mythen experimentiert hat auch George Lucas in seinem Heldenepos *Star Wars*, dessen erster Film 1977 in die Kinos kam. Mit seinem gigantischen, sogenannten *EU*, Expanded Universe, aus Spin-Off- und Merchandisingprodukten, ist *Star Wars* heute eines der – nicht nur bei kleinen Jungs! - erfolgreichsten Phänomene der Popkultur überhaupt. Im Wesentlichen geht es in diesem Epos um nichts Geringeres als den ewigen Kampf von Gut und Böse. Bei Lucas durchdringen sie sich immer wieder gegenseitig und ergeben zusammen „die Macht“, „the Force“. Kontrolliert wird diese fiktive Kraft, die übermenschliche Fähigkeiten verleiht, von den Jedi-Rittern. Sie folgen einem Kodex, der ihnen dabei helfen soll, im Einklang mit der Macht zu leben und nicht auf ihre dunkle Seite abzurutschen. Dieses Glaubenssystem der Jedi, das auch als „Jediismus“ bezeichnet wird, ist ein Remix grosser Weltreligionen wie des Christentums, des Buddhismus, Hinduismus und Taoismus, und wir auch von ersten Ur-Jedi-Gemeinden in der wirklichen Welt befolgt: So kam es beispielsweise 2001 bei Volkszählungen im englischsprachigen Raum zum sogenannten „Jediism Census Phenomenon“. Aus Protest gegen die Kategorie „Religion“ auf dem Fragebogen gaben allein in Australien über 70 000 Bürger als Religionszugehörigkeit „Jedi“ an, was dazu führte, dass „Jediism“ Down Under als offizielle Religion anerkannt wurde. Expertenmeinungen nach dürfte es sich bei rund 65 000 der australischen Jedi-Anhänger allerdings nur um Protest-Jedis und harmlose *Star Wars*-Fans gehandelt haben. Lediglich rund 5 000 Australier könnten als überzeugte Jedi bezeichnet werden.

Der wohl bedeutsamsten Meilenstein in der Geschichte des Weltraum-Science-Fiction-Films, der auch heute noch wie ein Monolith aus ihr hervorragt und mit Homers *Odyssee* ebenfalls auf eine mythologische Metapher zurückgriff, ist Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968). Sowohl auf visueller als auch auf akustischer Ebene eröffnete *2001* einen bis anhin kaum vorstellbaren, mentalen Raum: Bereits in der nahen Zukunft um 2001 haben die Menschen das Weltall kolonialisiert und reisen von Planet zu Planet. Als Astronauten auf einer Mondbasis einen schwarzen Monolith entdecken, der sonderbare Funksignale zum Jupiter sendet, wird eine geheime Mission zum grössten Planeten des Sonnensystems gestartet. Gemeinsam mit vier weiteren Astronauten und dem Supercomputer HAL 9000 wird Dave Bowman mit dem Raumschiff *Discovery One* zum Jupiter geschickt. Nur HAL weiss von der wahren Mission: Sie sollen herausfinden, was es mit den Funksignalen auf sich hat. Unterwegs beginnt HAL ein unberechenbares Eigenleben zu entwickeln, versucht das Raumschiff zu kapern und tötet vier der Astronauten. Bowman kann HAL jedoch besiegen, erfährt über eine Videobotschaft die wahre Mission und erreicht als einziger Mensch den fernen Planeten. Was der Astronaut dort erlebt, lässt sich kaum in Worte fassen: Eine Explosion an kosmischen Farben und sphärischen Klängen, audiovisuelle Energiefelder von unbeschreiblicher Schönheit. Letztlich erlebt Bowman sogar seine eigene Transformation in das sogenannte „Starchild“, eine Art Embryo, das in einer durchsichtigen Fruchtblase durch das All schwebt und friedlich auf sein Alter Ego, die Kugel Erde blickt.

Zusammen mit den Fernsehbildern von der Landung der *Apollo 11* auf dem Mond 1969, die Neil Armstrongs „grossen Schritt für die Menschheit“ dokumentierten, und dem Foto, das Astronauten 1972 von der *Apollo 17* aus von der hellerleuchteten Erde machten und das als *Blue Marble* weltberühmt wurde, läutete Kubrick mit seinem Meisterwerk ein kosmisches Jahrzehnt ein: *2001* und *Blue Marble* wurden in den 70er Jahren zu Ikonen der Umwelt- und Hippie-Bewegung. Vor allem auch Musiker liessen sich durch sie dazu inspirieren, den Soundtrack für ein bewusstseinsweiterndes Zeitalter zu schreiben. So erklärte David Bowie beispielsweise, dass er Kubricks *2001* die Idee zu seinem ersten Hit *Space Oddity* (1969) verdankt: Wie Kubricks Dave Bowman kappt auch Bowies fiktiver Astronaut Major Tom die

Verbindung zu Erde. Fortan schwebt er für immer alleine mit seiner „Tin can“ durch das All. In *Major Tom (völlig losgelöst)*, seiner Hommage an Bowies Hit, singt der deutsche NDW-Sänger Peter Schilling 1982 noch expliziter von den „Egoisten“ auf Erden, die der Astronaut hinter sich lässt, um dem Licht zu folgen, das ihn durch das Weltall führt.

Trotz des sensationellen Erfolges von *Space Oddity* schien es lange so, als ob der Song von Major Tom ein One-Hit-Wonder bleiben würde. Doch dann hatte Bowie einen genialen Einfall: *Ziggy Stardust*, sein ausserirdisches Alter Ego. 1972 erschien das Konzeptalbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Darin erzählt Bowie die Geschichte des Aliens Ziggy, der als Rockstar getarnt fünf Jahre vor ihrem endgültigen Untergang die Erde besucht und vor allem den Jugendlichen mit seiner Musik Hoffnung bringt. Mit seinem schrillen Make-Up und Outfit begründete *Ziggy Stardust* die Ära des Glam Rock und mit seinem promiskuitiven Verhalten auf der Bühne wurde er wegweisend für ein unverkrampfteres Verhältnis zu Homo- und Bisexualität. Als *Ziggy Stardust* tourte David Bowie durch das Vereinigte Königreich, Nordamerika und Japan und wurde so über den Umweg durch das All zum Weltstar: Tage lang belagerten jugendliche Fans hysterisch das Haus, in dem Ziggy und die *Spiders* lebten. Nach einem Jahr war der ganze Spuk jedoch vorbei: 1973, am Ende der Tour in London, erkläre Ziggy völlig unerwartet - noch nicht einmal die *Spiders*, seine Bandmitglieder, wussten davon - dass er mit dem letzten Ton des Konzerts wieder von der Erde verschwinden würde. Fortan setzte David Bowie seine Karriere wieder als David Bowie fort. Die Spuren jedoch, die *Ziggy Stardust* im Popbusiness hinterlassen hat, sind kaum zu überblicken und können bis heute, bis Lady Gaga, nachverfolgt werden.

Nun gaben dafür andere Briten den kosmischen Ton vor: Pink Floyd veröffentlichten 1973 *The Dark Side of the Moon*, ebenfalls ein Konzeptalbum, das wie *Ziggy Stardust* als eines der wichtigsten der Musikgeschichte gilt. Zwar beziehen sich Titel und Inhalt des Albums nicht explizit auf das All und den realen Mond sondern auf die Abgründe der menschlichen Seele, gemäss eines Aphorismus des US-amerikanischen Schriftstellers Mark Twain, der einmal gesagt haben soll: „Every one is a moon, and has a dark side which he never shows to anybody.“ Auf musikalischer Ebene brachen Pink Floyd dennoch in einen anderen Kosmos, in andere Wahrnehmungsräume vor: Sie setzten erstmals massiv den Synthesizer ein.

Bereits 1919 hatte der russische Physiker und Erfinder Leon Theremin mit seinem Aetherophone, das später als Theremin berühmt wurde, das erste elektroakustische Instrument konstruiert, das ohne Berührung, allein mit Bewegungen des menschlichen Körpers im elektromagnetischen Feld des Instrumentes gespielt wird. Sein sphärischer Klang und seine unheimliche Spielweise führten dazu, dass das Theremin zu einem der markantesten akustischen Science-Fiction-Merkmale im Kino wurde. Jenseits der Filme konnte das Theremin allein das Genre der elektronischen Musik jedoch nicht zu einem Massenphänomen machen. Dafür benötigte es v.a. die Unterstützung des Synthesizers mit seinen fremdartigen Klängen.

Definitiv zu einem Massenphänomen wurde Synthie-Pop spätestens durch den Franzosen Jean Michel Jarre: 1976 gelang Jarre der Durchbruch mit *Oxygène*, einem elektronischen Instrumentalalbum, das sich weltweit ca. 12 Millionen Mal verkaufte. Der Track *Oxygène (Part IV)* avancierte umgehend zur Hymne der New Age Bewegung - und ist noch heute mindestens in jeder zweiten Dokumentation über Weltraumphänomene zu hören. Seit *Oxygène* gibt Jarre auch spektakuläre Open-Air-Konzerte auf der ganzen Welt, oft vor mehr als einer Million Menschen. So spielte Jarre 1986 beispielsweise auch anlässlich des 150. Geburtstages der texanischen Hauptstadt und des 25jährigen Jubiläums des Lyndon B. Johnson Space Centers in Houston. Über 1,3 Millionen Menschen sahen und lauschten diesem Laser-Light-Electro-Sound-Spektakel. Die Show *Rendez-vous Houston* war aber zugleich auch eine Art Requiem: Jean Michel Jarre widmete es den Astronauten des Space Shuttles *Challenger*, das am 28. Januar 1986, wenige Sekunden nach seinem Start, explodiert war.

Dass Space-Trips ohne Raumschiffe - und ohne Drogen - möglich sind, davon berichteten insbesondere Musiker immer wieder, zum Teil auf noch radikalere Weise als David

Bowie alias *Ziggy Stardust*. So war der schwarze, US-amerikanische Avantgarde- und Experimental-Jazz-Musiker Sun Ra (1914 – 1993), Pionier des Afrofuturismus, der sich nach dem ägyptischen Sonnengott Ra benannte, beispielsweise überzeugt: Ausserirdische hätten ihn eines Tages durch ein grosses Licht zum Planeten Saturn teleportiert. Dort kommunizierten sie über Antennen mit ihm, teilten ihm mit, dass die Welt im Chaos versinken würde und er über seine Musik die Menschen retten solle. Wann und wo genau dieses Erleuchtungserlebnis sich ereignete, ist allerdings aufgrund widersprüchlicher Angaben in Sun Ras Biographie schwer zu rekonstruieren. Fest steht nur, dass er in seinem Pass als Geburtsort „Saturn“ eingetragen liess und fortan mit dem *Sun Ra Outer Space Arkestra*, in exzentrischen Kostümen wie besessen fast nichts anderes mehr tat als ununterbrochen wilden, bacchantischen, spirituellen Alien-Jazz-Funk-Rock zu machen. Sein Biograph John Szwed berichtet, dass Sun Ra eines Tages wegen eines Schlaganfalls ins Krankenhaus kam und an einen jungen Kardiologen geriet. Dieser rief seinen Kollegen, einen Neurologen, und berichtete ihm irritiert, dass der Patient behauptete, Sun Ra zu heissen und vom Saturn zu kommen. Der Neurologe sah sich den Patienten an und stellte lakonisch fest: „Das ist Sun Ra. Und natürlich kommt er vom Saturn.“ Ein anderer musikalischer Weltraumreisender war Karlheinz Stockhausen, einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, der als Leiter des *Studios für elektronische Musik* des WDR in Köln auch oft als „Vater des Techno“ bezeichnet wird. Ursprünglich tief im rheinischen Katholizismus verwurzelt, wagte Stockhausen sich über den Umweg des Hinduismus immer weiter hinaus in den Weltraum, bis er schliesslich erklärte, er komme vom Sternensystem Sirius, dem hellsten Stern am Nachthimmel. So bekannte Stockhausen beispielsweise 1998 in einem Interview: „Ich bin auf Sirius ausgebildet worden und will dort auch wieder hin, obwohl ich derzeit noch in Kürten bei Köln wohne.“

Sun Ra und Karlheinz Stockhausen: Auf den ersten Blick scheinen beide Fälle wie prädestiniert für die Ermittlungen der FBI-Agenten Dana Scully und Fox Mulder aus der Mystery-Fernsehserie *The X Files* (1993 – 2002). Dabei ist es gar nicht so verwunderlich, dass Musiker eine besondere Nähe zum Übersinnlichen behaupten: Seit den frühesten Mythen der Menschheit, ob bei den Griechen, Ägyptern, Azteken oder Veden, gilt nicht das Wort sondern der Ton, der Klang, die Musik als Beginn der Welt, als Schlüssel zu neuen Bewusstseinsräumen. Wie Musik, wie Gesang klingt denn auch die Stimme des deutschen Astronauten Reinhard Furrer, als er bei seiner *Challenger*-Mission 1985 auf die Erde hinabblickt und in ein Aufnahmegerät diktiert, was er sieht. Das bayerische Pop-Künstler-Duo Ammer & Console haben Furrers Stimmmaterial kongenial in ihrem Hörspiel *Spaceman 85* (2005) vertont. Und der US-amerikanische Elektromusiker John Boswell veröffentlicht seit 2009 im Internet immer wieder Tracks seiner *Symphony of Science*: Mit elektronischer Musik geremixte Vorträge von den kosmologischen Propheten des 20. und 21. Jahrhunderts, von Astrophysikern wie Carl Sagan, Neil deGrasse Tyson und Stephen Hawking. Der Brite Hawking ist dabei nicht nur der Wissenschaftler mit den meisten Gastauftritten in Weltraum-Science-Fiction – von *Star Trek* bis *Futurama*, selbst auf einer Pink Floyd Platte ist seine von einem Sprachcomputer vermittelte Stimme zu hören. Hawking zählt auch zu den wenigen Menschen, die sich wohl am weitesten in das Weltall vorgewagt haben. Obwohl er fast komplett gelähmt ist. Die Erkenntnis, oder vielleicht besser gesagt „das Credo“, das dabei letztlich alle Astro-Forscher teilen, lässt sich wohl am besten mit einem Satz auf den Punkt bringen, den Joni Mitchell durch ihre Hippie-Hymne *Woodstock* (1969) populär machte: *We are stardust*.

Sie mag oft noch so kitschig, banal oder „trashig“ erscheinen: Weltraum-Science-Fiction ist die wissenschaftlich fundierte Mythologie des technischen Zeitalters. Weniger die Religion als vielmehr die Popkultur ist es, die seit Jule Vernes *De la Terre à la lune* die Bilder, Geschichten und Klänge liefert, die die Menschen in ihrer unstillbaren Sehnsucht nach Erlösung brauchen, um es in der unendlichen Weite, der abgrundtiefen Schwärze und absoluten Stille des Weltalls auszuhalten, im Angesicht von Nichts und Ewigkeit. Und der dunklen

Seite von sich selbst. Dank Satiren wie *Mars Attacks!* haben sie dabei aber zum Glück nie verlernt, über sich selbst auch zu lachen.