

FRANK KELLETER

David Bowie

Everyone you love is gonna die
But, darling, so is everything, don't cry
The stars will blink out one by one in time
And everyone you love is gonna die
Noah Cyrus, »The End of Everything« (2020)

V-E-R-Y W-R-O-N-G :

Schwarzer Stern Bowie und das Ende von Allem

Am Anfang, wenn es denn einen Anfang gibt, war der Stern bei Bowie eine Figur der Ferne. Unerreichbar und trotzdem gut sichtbar, wenn auch nicht immer. Wer Sterne mit bloßem Auge sehen möchte, muss auf die Nacht warten. Reist der Astronaut also ins Dunkle oder ins Helle? »The stars look very different today«, singt Bowie 1969 in »Space Oddity«, dem Hit seines zweiten Albums, *David Bowie*, das noch einmal von vorn anfängt, nachdem das gleichnamige Vorgängeralbum von 1967 kaum Beachtung fand. »Space Oddity« wagt den Neubeginn – den ersten von vielen in Bowies Karriere – mit einer Geschichte vom Verschwinden. Major Tom, der Sternenreisende, ist selbst ein Popstar (»the papers want to know whose shirt you wear«), aber einer, der eigentlich nur weg möchte, ganz weit weg von jeder Bodenkontrolle. Das gelingt immerhin für die Dauer eines Popsongs, in drei Minuten fantastischer Entrückung. Damit gelingt es aber eben doch nicht, weil danach immer noch kein Ende in Sicht ist. Es geht einfach weiter mit den Liedern, den Höhenflügen, den Abgängen und den Comebacks.¹

1969 findet die Raumfahrt auf allen Bildschirmen statt. Am 21. Juli des Jahres, zehn Tage nach Erscheinen von »Space Oddity«, tänzeln zum ersten Mal echte Menschen auf einem echten Mond herum. Die NASA verkauft die grobkörnigen Fernsehaufnahmen als Triumph technokapitalistischen Leistungswillens. Ganz anders Bowies Bild eines einsam ins Nichts davonschwebenden Astronauten. Titel und Szenario von »Space Oddity« sind natürlich aus Stanley Kubricks Film 2001: A SPACE ODYSSEY (USA) geklaut, der kurz zuvor, im April 1968, in

1 Mehr dazu siehe in Frank Kelleter, *David Bowie. 100 Seiten*, Stuttgart: Reclam 2016.

die Kinos kam. Da gab es schon seit zwei Jahren Fotografien, die die Erdkugel aus dem Weltall zeigten, aber der Blick von Major Tom geht 1969 in die entgegengesetzte Richtung – weit hinaus ins Menschenleere. Eben noch erinnert ihn »Ground Control« an seine Proteintabletten, dann geschieht das Wunderbare: Bowies Astronaut, »stepping through the door«, setzt sich von allen irdischen Belangen ab: »Though I'm past one hundred thousand miles / I'm feeling very still / And I think my spaceship knows which way to go / Tell my wife I love her very much, she knows.«

Merkwürdigerweise sieht sternwärts alles schärfer, konturierter, klarer aus. Als ob die wahre Wirklichkeit nicht unter unseren Füßen läge, sondern in weiter Ferne, wo man sie besuchen könnte, wenn man denn den Mut hätte, die Raumkapsel zu verlassen. Zwei Jahre nach »Space Oddity« fragt »Life on Mars?« – ein Song gesungen aus der Perspektive eines unscheinbaren Mädchens, das die Welt um sich herum nur noch als große Irrsinnsshow sehen kann – ob es echtes Leben, wenn schon nicht auf der Erde, so doch wenigstens auf einem anderen Planeten gibt. *Alienation* ist das englische Wort für das Gefühl der Entfremdung, von dem viele frühe Bowie-Songs handeln. Von hier aus ist es nicht weit zur Vermutung, dass man selbst und all die anderen verlorenen Kinder, mit denen man sich diesen schrägen Blick teilt, vielleicht *aliens* sind, Außerirdische. (»Believing the strangest things / Loving the alien«, singt Bowie in einem unterschätzten Song aus dem Jahr 1983, als er angeblich »normal« geworden war: irdisch, erwachsen und gesund.)

»It's time to leave the capsule if you dare«: In den späten Sechzigern hieß das Bewusstseinserweiterung, fast kolonialromantisch. Gemeint war eine experimentierfreudige Phänomenologie, die nicht mehr zwischen Reisen ins Äußere und Reisen ins Innere unterschied. Ähnlich verband schon 2001: A SPACE ODYSSEY Epos und Kammerspiel, Technicolor-Spektakel und philosophische Meditation. Kubricks Film spitzte die ganze Geschichte der Menschheit im fernen Abdriften einer einzigen Person zu (die dann auch noch Dave Bowman hieß). Bowies Major Tom, »floating in a most peculiar way«, ist ein vergleichsweise passiver Odysseus: kein Held des Hinausziehens und der Rückkehr, sondern einer, der sich von fremder Leitung lossagt und trotzdem ausgeliefert bleibt: »Planet Earth is blue / And there's nothing I can do.«

Sternenfahrt als Drogenrausch? Tatsächlich legte Bowie elf Jahre später im Fortsetzungssong »Ashes to Ashes« eine pharmazeutische Deutung des ersten Hits vor: »Ashes to ashes, funk to funky / We know Major Tom's a junkie / Strung out in heaven's high / Hitting an all-time low.« Süchtig im himmlischen Hoch, zertrümmert im Allzeittief – der Duktus furchtbarer Ernüchterung, mit dem Bowie das vortrug, galt im Jahr 1980 nicht mehr den Aufbrüchen der späten Sechziger, sondern den

Drogenexzessen der Mittsiebziger. Ein Moment umdeutender Rückkehr, der Bowies Karriere im Kern bestimmt: Immer wieder stürzen seine Sternenreisenden zur Erde zurück, mal als Heimkehrer, mal als unerwartete Besucher, mal als hilflos Gestrandete. Sein zweiter großer Hit hieß »Starman«, in letzter Minute für *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* aufgenommen, das Album, das 1972 alles veränderte. Major Toms Wiedergänger war da kein irdischer Kosmonaut mehr, sondern ein außerirdischer Pop-Messias, der der Menschheit, ähnlich wie Kubricks Sternenkid am Ende von 2001: A SPACE ODYSSEY, zu einer neuen Inkarnation verhalf – oder wenigstens zu besseren Tanzschritten: »He told me, ›Let the children lose it, / Let the children use it, / Let all the children boogie.«

Mit *Ziggy Stardust* wurde Bowie endgültig zum Sternendeuter: zu einem, der bedeutsame Linien zwischen entlegenen Himmelskörpern zieht. Das Album spürte allen möglichen Sinnebenen des Wortes *star* nach, angefangen bei seiner modernsten und erfolgreichsten Metaphorik, der Beschreibung massenmedialer Berühmtheit. »Starman« schließt beide Bedeutungen einfach kurz: Ein Teenager schaltet eine Rock'n'Roll-Sendung im Radio ein, hört dann aber eine komplett andere, buchstäblich außerweltliche Musik (»That weren't no DJ / That was hazy cosmic jive«). Prompt folgt der Griff zum Telefon, und eine alternative Medienkette unter Gleichaltrigen nimmt ihren Lauf: »I had to phone someone / So I picked on you / Hey, that's far out, so you heard him too! / Switch on the TV / We may pick him up on channel two.«

Gleich mehrere Songs auf *Ziggy Stardust* handeln von merkwürdigen Botschaften, die sich auf ganz gewöhnlichen Empfangsapparaten abzeichnen (Fernsehen, Radio, Telefon, Konzertaufführung). Du schaust dir die Abendnachrichten an und merkst, dass sie vom Ende der Welt handeln (»Five Years«). Dabei geht es nicht um Drogen – noch nicht –, sondern um alltägliche Übertragungsvorgänge in alltäglichen Freizeitmaschinen. Bowies Sternentheorie ist damit von Anfang an auch eine Medientheorie. In beiden Fällen interessiert er sich für die sonderbare Gegenwart größter Distanz, das merkwürdige Zusammenfallen von extremer Entfernung und extremer Leuchtkraft. Drei andere Stücke auf *Ziggy Stardust* wiederholen das zugrundeliegende Reizwort: »Lady Stardust«, »Star«, »Ziggy Stardust«. In diesen Songs, wie auch in »Moonage Daydream«, erweist sich der Sternenhimmel als die himmlische Fortsetzung aller irdischen Bildschirme, Leinwände und Soundsysteme, vielleicht sogar als deren wahre Gestalt.

»Sternmaschinen«

Eine dunkle Variante dieses Gedankens kündigt sich in der mitlaufenden Erkenntnis an, dass Erdenflucht – Transzendenz! – überhaupt nur als medialer Effekt denkbar ist. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, schreibt Chris O’Leary,² stellt amerikanische Hippie-Musicals wie *Godspell* (1970) und *Jesus Christ Superstar* (1971) vom Kopf auf die Füße, weil Bowie den erlösenden Messias nicht etwa als Rockstar zeigt, sondern Rockmusik als messianische Show vorführt.³ Wo »Starman« also das überraschende Auftauchen einer Stimme besingt, die die Lebenswirklichkeit isolierter Hörerinnen schlagartig erhellt und miteinander in Kontakt bringt, da handelt dieser designierte Hit des Albums von seinem eigenen Airplay: von der spezifischen Medialität des Drei-Minuten-Songs als Radiolied, das ungesucht, aber mit fantastischen Folgen im eigenen Zimmer erklingt. Viele Jahre später funktioniert noch der Videoclip zu »Where Are We Now?« (2013) so, als er am Morgen von Bowies 66. Geburtstag unangekündigt und kommentarlos im Internet einfach *auftaucht*.

Dazwischen liegen Dekaden wiederholten Verschwindens und Neuerscheinens. Schon früh in den Siebzigern verabschiedeten sich Bowies Medienreflexionen vom Versprechen ferner Offenbarung. Nach *Ziggy Stardust* blieb Außerirdisches regelmäßig auf der Erde gefangen, in stets neuen Szenarien medialer Ausweglosigkeit. Mehrere Songs der Alben *Aladdin Sane* (1973) und *Diamond Dogs* (1974) erzählen von einer Erde, die nicht mehr von Menschen, sondern von Menschenähnlichen bewohnt wird. Nur aus alten Hollywood-Filmen und Rock’n’Roll-Songs wissen diese »peoploids« noch, was Liebe ist und wie Sexualität funktioniert (»Drive-In Saturday«, »Future Legend«). Nicht mehr um ferne Sterne geht es hier, sondern um »your transmission and your live wire« (»Rebel Rebel«). Daran anschließend entdeckt Bowie bald auch die faschistische Bedeutung des Stars: der verkleidete Einzelne, oft philosophierender Mann mit skurriler Frisur und weirdem Makeup, vor einem Volk, seinem Volk. A different kind of drag. Solche Aufführungen als ein ästhetisches »Spiel« zu sehen – bei Bowie und anderen, die den deutschen Nationalsozialismus in den Mittsiebzigern wie ein queeres Zeichenreich durchwandern (Luchino Visconti, Liliana Cavani) – mag zutreffen, solange es nicht verharmlosend gemeint ist. Hitler als Popstar, Leitstern einer Volksgemeinschaft: als Spiel wird das im Broadcasting-Zeitalter zur faschistischen Wirklichkeit. Eine Show und eine Provokation, aber mit dem realen Versprechen realer Zerstörung.

2 Chris O’Leary, *Rebel Rebel*, Winchester: Zero 2015.

3 Ebd., S. 214.

Während der Arbeiten an *Station to Station* (1976) durchlebt Bowie, der Bühnenkünstler, die medialen Affekte einer solchen Ästhetik, als ob sie etwas Zeitgemäßes offenbarten. Was heißt es, dreißig Jahre nach Weltkrieg Nr. 2 und Reich Nr. 3, ein Star *zu sein*? Der Star als »Wunschmaschine« – als »kulturelle Adresse affektiver und sozialer Energien«⁴ – gehört sich nie selbst, existiert erst im grenzenlosen Begehren anderer, für die die Popkultur das vieldeutige Wort »fans« erfunden hat. Der Figur Ziggy Stardust war dieses Dilemma noch als Reflexionsnarrativ eingeschrieben: als *plot*, der den Sternenmenschen unweigerlich von verführerischer Selbstinszenierung (»so inviting, so enticing to play the part«) zu fanatischer Ermordung führte (»when the kids had killed the man / I had to break up the band«). Aber dann geht Bowie selbst daran fast zugrunde. Nicht einmal in der Reflexion ist die »Star-Maschine«⁵ ihr eigener Souverän. Anfangs zeigt sich Bowie noch bereit, seinen Verkleidungen bis zur Selbstaufgabe zu folgen, bis in den Wahnsinn hinein. Dann überwiegen Furcht und Abscheu. Eine neue, jetzt politische Frage stellt sich: Was heißt es, mit Stars *zu leben*, leben zu müssen, als unentrinnbaren Alltagsfiguren? Lässt sich diesem Wahnsinn überhaupt entkommen? Wohl deshalb auch die vielen Abschiede und Neuanfänge: eine Überlebensstrategie (»Not only is it the last show of the tour, but it's the last show that we'll ever do« / »Here I am, not quite dying ... And the next day, and the next, and another day«).

Das Thema unausweichlicher Übertragung (»transmission«) lässt ihn nicht mehr los: In »TVC 15« vom Album *Station to Station* verschlingt ein geheimnisvoller Unterhaltungsapparat die Freundin des Erzählers; dieser hofft, ihr bald folgen zu dürfen. Die komplexeste Version desselben Szenarios heißt »The Stars (Are Out Tonight)«, ein Song des späten Albums *The Next Day* (2013), in dem Celebrities unser Leben wie astrologische Konstellationen bestimmen (»Stars are never sleeping / Dead ones and the living«). Von allen Nietzsche-Anklängen in Bowies Werk (Übermensch und tanzender Stern) ist das die ausdrücklichste: Wer mit Medien kämpft, muss aufpassen, dass er nicht selbst zur Medienfigur wird – und wenn du lange in den Bildschirm blickst, blickt der Bildschirm auch in dich hinein. »The stars are never far away / . . . They watch us from behind their shades / Brigitte, Jack and Kate and Brad . . . / Stars are never sleeping . . . / And they know just what we do / That we toss and turn at night / They're waiting to make their moves on us / The stars are out tonight.«

In »The Stars (Are Out Tonight)« spiegelt sich ein Lebenswerk gekonnt schizopren in seinen Selbstentwürfen. Das Lied fürchtet die

4 Siehe die Einleitung dieses Bandes, S. 17.

5 Ebd.

Irrealität übermenschlicher Körper und wünscht sich trotzdem Unmögliches für sie: »We will never be rid of these stars / But I hope they live forever.« Im Video spielt Bowie zusammen mit Tilda Swinton, seinem sprichwörtlichen weiblichen Pendant, ein alterndes Ehepaar, das von glamourösen jugendlichen Doppelgängern heimgesucht wird, die ihren schlafenden Opfern nachts zwar neues Leben einhauchen, dabei aber nichts Gutes im Schilde führen. Zu Beginn des Videos blättert Bowie in der Gemüseabteilung eines Supermarkts durch ein Celebritymagazin (*Pantheon Weekly*), auf dessen Titelbild er selbst in seiner folgenreichsten Rolle abgebildet ist: als Thomas Jerome Newton, der Außerirdische aus Nicolas Roegs Film *THE MAN WHO FELL TO EARTH* (USA) von 1976. Bis in seine letzten Arbeiten hinein inszeniert sich Bowie in dieser Rolle neu. Bei Roeg und in der Romanvorlage von Walter Tevis ist Newton ein verzweifelter Reisender vom sterbenden Planeten Anthea, der nach einer Welt mit Wasser sucht, um seine zurückgelassene Familie zu retten. Als er endlich einen geeigneten Ort findet, kommt er von dort nicht mehr weg. Newton bleibt auf der Erde hängen wie auf einem Horrortrip, gebannt von überwältigenden Anordnungen von Fernsehapparaten, eingestöpselt in unmenschliche Maschinen, süchtig nach Alkohol. Eine von Bowies letzten Arbeiten, das Musical *Lazarus* (2015), malt sich aus, wie Newton Jahrzehnte später als delirierender Popstar in einem New Yorker Penthouse sitzt, noch immer umzingelt von Bildschirmen und Songs und Ginflaschen, noch immer im Kampf mit alten Rollen und neuen Selbstprojektionen. Am Ende gelingt ihm sogar eine Art Flucht, zurück zu den Sternen, aber nur in einer hingekritzelten Fantasie-Rakete.

Lazarus plündert Bowies Liederkatalog, darunter auch viele helle und hymnische Songs, für ein denkbar finstere Projekt. Das Ergebnis ist kein poppig Jukebox-Musical, sondern eine bedrückend alptraumhafte Wiederaufführung, Selbstporträt des sterbenden Künstlers als medialer Astronaut. Ein Endspiel, zweifellos, aber destruktive Spiegelungen und überraschende Kippfiguren – »a man straddled in space, an alien stranded on Earth«⁶ – treten bei Bowie nicht erst am Ende auf. Mit solchen Permutationen inszeniert sich Bowies Werk eigentlich von Anfang an als fortlaufend auslaufend, als Serialisierung zum Tode. Der Rückbezug auf die eigene Vergangenheit kommt dabei selten ohne Effekte der Brechung und Verdunkelung aus. Spätestens seit dem programmatisch betitelten Album *Scary Monsters (and Super Creeps)* von 1980, dessen Backcover verfremdete Bilder früherer Bowie-Platten zeigt – eine Ästhetik, die 2013 von Jonathan Barnbrooks Cover-Design für *The Next Day* auf die Spitze getrieben wird – verwandelt Bowie die eigene Karriere in seinen wichtigsten Materialfundus. Viele Songtitel lesen sich deshalb wie

6 Leah Kardos, *Blackstar Theory: The Last Works of David Bowie*, New York: Bloomsbury 2022, S. 187.

kombinatorische Mutationen ihrer selbst, jahrzehntelang laufende Serien von Dingen und Sternen (nahen und fernen Objekten): »The Prettiest Star« ... »Oh! You Pretty Things« ... »Sweet Thing« ... »Shining Star« ... »The Pretty Things Are Going to Hell« ... »New Killer Star« ... »The Stars (Are Out Tonight)« ...

Everything away

Erschütternd stimmig, dass die finale Variante *Blackstar* (2016) heißt. Bowies letztes Album inszeniert sich auf einen Tod hin, der zwei Tage nach Veröffentlichung der Platte tatsächlich eintritt, vielleicht in unheilbarer Krankheit selbst gewählt, als Teil einer kalkulierten Ästhetik des Verschwindens. Im Video zum Titelsong ist der Schädel eines toten Astronauten in irdischem Raumanzug (NASA-style) zu sehen, der von den Bewohnerinnen eines fernen Planeten als geheimnisvolle Reliquie verehrt wird. Derselbe Schädel, mit Diamanten verziert, taucht auch im letzten noch zu Lebzeiten veröffentlichten Video auf (zum Song »Lazarus«), in dem Bowie schon gekrümmt auf dem Sterbebett liegt. Noch einmal erhebt er sich für letzte Notizen und für einen letzten, schwankenden Tanz, bevor sein zitternder Körper – gehüllt in ein altes Bühnenkostüm der *Station to Station*-Tour – rückwärts in einen dunklen Kleiderschrank hinein abtritt.

The Next Day und *Blackstar* behandeln das Altern und den Tod des Stars wie einzigartige körperliche Besonderheiten, aus denen sich vielleicht noch einmal ästhetischer Gewinn schlagen lässt. Im Pop, der buchstäblichen Jugendkultur, ist das ungewöhnlich. Normalerweise treiben Celebrities kein profitables Spiel mit dem eigenen Sterben. Erst seit kurzem kennt die Popkultur Spätwerke, die sich auch als solche inszenieren: Johnny Cash, Scott Walker, Leonard Cohen. Dass Bowie in dieselbe Reihe gehört, liegt in der Logik seines Gesamtwerks. Zeitlebens gab es bei ihm Übermenschliches und Außerirdisches – Kerntribute der Star-Figur – nur als markierten Maskeneffekt, schmerzlich angewiesen auf irdische, sterbliche Träger. Früher oder später entdecken wahrscheinlich alle großen Körperkünstler das Nicht-mehr-jung-sein als ihr tiefstes Thema (Marilyn Monroe, Michael Jackson) – aber Bowies Ästhetik war hiervon förmlich besessen. »We live for just these twenty years / Do we have to die for the fifty more?« sang er 1975 im Song »Young Americans«. Im Film *THE HUNGER* (1983), in dem er einen Vampir mit nur geliehener Unsterblichkeit spielt, überfällt ihn das Alter wie ein Schnupfen, der ihn dann aber blitzschnell dahinrafft. Im ärztlichen Wartezimmer verwandelt sich Bowie vor unseren Augen innerhalb von Minuten vom aristokratischen Lover in einen todgeweihten Greis. »And I'm gone gone gone / And I'm older than movies«, singt

er 1997 in »Dead Man Walking« vom Album *Earthling*, einem der ersten Songs, der ausschließlich vom Älterwerden handelt und dessen Titel 2013 in allen Strophenschlüssen von »Where Are We Now?« zitiert wird: »just walking the dead«.

Mit *Blackstar* ist es dann so weit. Im Video zum Titelsong verkörpert der schon sterbenskranke Sänger den Tod in Gestalt eines charismatischen Tricksters, der Reisepass und Schuhe einzieht (»gonna take your passport and shoes«), ansonsten aber kaum brauchbare Auskunft gibt (»I can't answer why / But I can tell you how«). Im Song »Lazarus« geht das Telefon, einst Medium zauberhafter Jugend (»Starman«), für immer verloren, wird zum Sterbensmedium (»dropped my cell phone down below«). Im letzten Song des Albums, »I Can't Give Everything Away«, sinkt der Blick des Erzählers endgültig vom Himmel zum Boden (»with skull designs upon my shoes«), auch wenn das posthume Video noch einmal nach oben und nach draußen schaut. Den Sänger sehen wir da schon nicht mehr, sondern nur noch: Sterne. Astrale Symbole leuchten vor dunklem Grund, bilden rätselhafte Konstellationen und verglühn in einem schwarzweißen Tanz ferner, unverständlicher Zeichen. Die einzigen Bedeutungen, die Jonathan Barnbrooks Video für diese pulsierenden Himmelsbilder entschlüsselt, sind *vague*, verschwommen und kurzlebig: »I know something's very wrong« singt Bowie in der ersten Zeile und das Video markiert in einer Sternkonstellation die unscharfen Ziffern V—E—R—Y und W—R—O—N—G. Bald flimmern auch die Buchstaben des Wortes EVERYTHING über die nächtliche Leinwand. Erst gegen Ende explodiert das monochrome Spiel in farbigen Eruptionen, die noch einmal an den Lichttunnel am Ende von Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY erinnern, bevor eine kleine Comicfigur mit den Umrissen eines Raumfahrers im bunten Vortex verschwindet und wir die letzten Worte des letzten Liedes von Bowies letztem Album hören: »everything away«.

Everything.

Alles.

Das All.

Wenn es einen Gegenbegriff zum Ende gibt, dann doch eigentlich diesen: die allumfassende Raumzeit, in der selbst der Tod von Sternen wie zur Bestätigung einer bleibenden Heimat stattfindet. Das Video zu »I Can't Give Everything Away« teilt diese Zuversicht auf tausend und mehr Kanälen, die nach dem körperlichen Ableben des Stars einfach weitersenden. Barnbrooks Bilder inszenieren Bowies Tod als mediale Supernova, deren Schockwellen die ganze umgebende Popwelt erfassen. Damit haben diese grell zerberstenden Grafikdesigns etwas Tröstliches, wie alle Werke von Überlebenden, aber eigentlich weist der Schwarze Stern in Bowies letzten Arbeiten auf etwas hin, das unbegreiflicher und unversöhnlicher ist als jedes Bild fortlaufender Bildproduktion. Keine Frage, Bowies *Blackstar* ist medial übersättigt und endlos selbstreferenziell – der letzte Titelsong, heißt

es, ruft u.a. ein verschollenes Elvis Presley-Lied fast gleichen Titels auf, in dem der King mit den zwei Körpern ein Todesomen besingt (»And when a man sees his black star / He knows his time, his time has come«) –, aber jenseits solcher vitalen Vernetzungen, jenseits aller inszenierten Wiedergeburten, hat die Finalfigur des Schwarzen Sterns bei Bowie eine singular unheilvolle Bedeutung, die von restloser Auslöschung handelt.

In der Sprache der Kosmologie heißen *black* und *dark* hypothetische Kräfte, von denen man weiß, dass sie existieren müssen, weil sie einen messbaren Einfluss auf alles Bestehende haben, obwohl sie weder mit menschlichen Augen gesehen noch mit menschlichen Instrumenten sichtbar gemacht werden können. Folgenreiche Abwesenheiten, unfassbare Präsenzen: dunkle Materie, ohne die die Schwerkraft kein Gesetz wäre; dunkle Sterne als spekulative Notwendigkeit; schwarze Löcher, die die Raumzeit krümmen, und schwarze Sterne als ihre theoretische Alternative. Epistemologische Grenzzustände aller Medialität, kategorial getrennt von den Dingen, die wir im Kosmos tatsächlich wahrnehmen können – die aber auch nicht so existieren, wie sie sich uns darstellen. Alles, was Menschen im All sehen, ist bereits vergangen. Das ist die astrophysikalische Definition des irdischen Sternenhimmels: ein Horizont, der nicht nur unbegreiflich weit entfernte Objekte zeigt, sondern Objekte aus einer früheren Zeit. Die Grenzen der Lichtgeschwindigkeit sorgen dafür, dass die Beobachtung der Sterne keine Gegenwart entdeckt, sondern ehemalige Zustände des Universums. Schon das Licht des Mondes braucht mehr als eine Sekunde, bis es menschliche Augen erreicht; die Lichtlaufzeit von der Sonne zur Erde beträgt länger als acht Minuten. Auch das keine schlechte Medientheorie: Entferntes schauen – *tele-vision!* – heißt, Vergangenes live zu sehen. Für Kosmologen, sagt die Astrophysikerin Katie Mack, ist die Vergangenheit ein echter Ort, der beobachtet werden kann.⁷ Und was sieht man dort? Es muss einen Anfang gegeben haben, sonst wäre nichts zu sehen. Aber alles, was zu sehen ist, zeigt jetzt schon ein Verschwinden, das sich als komplette Vernichtung ankündigt.

Aufzeichnungsmedien funktionieren ähnlich, wenn sie Gegenwart ausgerechnet dadurch herstellen, dass sie verschwundene und verschwindende Dinge zeigen. Der alltäglichste Schock medialer Existenz besteht wahrscheinlich darin, sich selbst auf alten Fotografien und Filmen noch einmal jung zu sehen, ohne körperlich wirklich wieder jung zu sein: »It's the darkest hour, you're twenty two / The voice of youth, the hour of dread«, singt Bowie drei Jahre vor seinem Tod in »Love Is Lost«. Das Cover von *Blackstar* zeigt ihn dann schon nicht mehr, nur noch schwarze Fläche, auf der ein Stern nicht etwa abgebildet, sondern ausgeschnitten

7 Katie Mack, *The End of Everything (Astrophysically Speaking)*, New York: Scribner 2020, S. 15–20.

ist, dahinter dunkles Vinyl. Fehlender Stern, toter Star: »The [absent] star symbol . . . subsumes Bowie's final form«, schreibt Leah Kardos.⁸

»Everything away«: Am Ende, wenn es denn ein Ende gibt, täuschen die Sterne bei Bowie etwas Vergangenes als echte Gegenwart vor. Strahlen eines Gewesenen. Funkelndes Grab.



Abb. 1: Jonathan Barnbrooks Video zu »I Can't Give Everything Away«.

8 Kardos, *Blackstar Theory*, S. 188.