

# Sternenmusik?

## Die Distanz der Musik

Für Eckhard Tramsen

**M**usik von anderen Planeten«, »Sphärenklänge« oder »Sternenmusik« – in allen diesen Formulierungen bilden die Sterne und ihre Musik einen Teil unserer Welt, der nicht wirklich zu ihr zu gehören scheint, sondern seltsam entrückt und unerreichbar wirkt. Schon in der Antike stand die pythagoreische Vorstellung eines aus der Reibung der verschiedenen Sternenbahnen entstehenden Sphärenklangs, den die Menschen nicht wahrnehmen können, der aber in der Musik wiederzufinden wäre, für eine kosmische Ordnung, die sich auch in den Formen des menschlichen Zusammenlebens wiederfindet. Neben der rein physischen Entrücktheit der Sterne und ihrer klaren Ordnung resultiert dieser Eindruck aus ihrer Unverfügbarkeit für den Menschen sowie der außerordentlichen Beständigkeit ihrer Ordnung, die sie zum Sinnbild des Unvergänglichen und Ewigen gemacht haben. Die Beobachtung der Sterne ist eine geradezu klassische Metapher für die Beschäftigung mit metaphysischen und religiösen Fragen. Mit der Frage nach den Sternen in der aktuellen Musik gerät deshalb auch das Verhältnis der Musik zu Religion und Metaphysik in den Blick. Zugleich verbindet sich mit dem Sternenthema nicht nur der Name des griechischen Philosophen und Mathematikers Pythagoras, sondern auch die mathematisch-konstruktive Herangehensweise an die Musik. Die Sternemusiken der jüngeren Vergangenheit sind insofern ein guter Anlaß für einige Überlegungen zum aktuellen Verhältnis von Musik, Mathematik und Metaphysik.

### Konstellationen musikalischer Ästhetik

Die Beschäftigung mit den Sternen in der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird besser verständlich, wenn man die langfristige Entwicklung berücksichtigt, die als konsequente Erforschung des musikalischen Materials sowie insbesondere der gängigen Formen, mit denen sich musikalische Zusammenhänge generieren lassen damals zumindest in ihrer retrospektiven Dimension abgeschlossen war: Seit Ende der 60er Jahre ist absehbar, daß die bewährten Konzepte musikalischer Ordnung, angefangen von der Tona-

lität über die 12-Ton- bis hin zur seriellen Musik, dem zeitgenössischen Komponieren keine allgemeinverbindliche Orientierung mehr bieten. Die Rationalisierung dieser Konzepte hat dazu geführt, daß die verschiedenen Ordnungsmodelle nun alle zusammen ein umfassendes musikalisches Formbildungsrepertoire darstellen, das jedem Komponisten zugänglich ist, ohne daß deshalb auch schon über die Kriterien zur Bildung des musikalischen Zusammenhangs entschieden wäre. Daran ändert sich auch dadurch nichts, daß einzelne Komponisten wie etwa Stockhausen weiterhin darauf beharren, über eine solche allgemeinverbindliche Orientierung zu verfügen – in der aktuellen Situation markieren auch sie nur eine Position neben zahlreichen anderen, die mindestens ebenso interessant und überzeugend sein können.

In dieser Zeit, die heute als Beginn der Postmoderne gilt, komponierten unter anderen Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen und John Cage Sternemusiken. Der Rückgriff auf das musikalisch-mathematische Weltbild des Pythagoras sollte sich als einfache Möglichkeit erweisen, neue Techniken der Zusammenhangsbildung jenseits der vertrauten musikalischen Ordnungssysteme zu erproben. Doch noch in anderer Hinsicht ist dieser Schritt bemerkenswert. Denn er war letztlich nur die Konsequenz aus der Rationalisierung der traditionellen Tonhöhenorganisation. Ursprünglich hatte sich in ihr ein expressiv-sprachliches Musikverständnis artikuliert, doch spätestens mit der seriellen Musik waren die Gemeinsamkeiten mit Pythagoras' mathematisch-konstruktiver Herangehensweise an musikalische Phänomene unabweisbar.

Umgekehrt weist das Musikmodell pythagoreischer Provenienz erstaunliche Affinitäten zum Modell der autonomen Kunst auf – schließlich operieren beide Konzepte mehr oder weniger explizit mit der Vorstellung vom in sich vollendeten Kunstwerk als Mikrokosmos, dessen innere Ordnung auch für die Sinnhaftigkeit des Makrokosmos einsteht.

### Ästhetische Grenzen der autonomen Kunst

Mit der Sprengung des expressiv-sprachlichen Musikkonzepts durch dessen konsequente Rationalisierung wurden die Ordnungsmodelle, mit denen die Komponisten operierten, immer abstrakter. Diese Entwicklung machte eine grundlegende Problematik jeder musikalischen Ästhetik deutlich: Alle Konzepte, mit denen musikalischer Zusammenhang generiert wird, entstammen letztlich nicht, wie die Autonomieästhetik behauptet, dem musi-

kalischen Material, es handelt sich vielmehr um mehr oder weniger abstrakte Modelle, die auf die Musik übertragen werden – dies gilt für das sprachliche Modell der Musik ebenso wie für das mathematisch-konstruktivistische. Von sich aus kennt das musikalische Material weder Ordnung noch produziert es eine solche. Damit ist ein Problem im Konzept der Autonomie der Künste benannt, das sich schließlich als eine immanente und damit per se unüberwindliche Grenze erweisen sollte. Ursprünglich war die Forderung nach einer autonomen Kunst, die nur ihren eigenen Regeln folgt und sich ihre eigene Ordnung gibt, Reflex auf eine Situation, in der die gesellschaftlichen und sozialen Zusammenhänge, in die die Musik funktional eingebunden war – egal ob religiöse und kirchliche Kontexte oder solche der Repräsentation gesellschaftlicher und politischer Macht –, auch über ihre ästhetische Erscheinungsweise entschied. Mit der Forderung nach einer Autonomie der Musik entstand die Idee einer Identität von Form und Inhalt, das musikalische Ordnungsmodell sollte aus dem musikalischen Material und dessen innerer Logik abgeleitet werden. Im Laufe der weiteren Entwicklung wurden alle Verfahren, musikalische Zusammenhänge zu generieren, in ihrer Wirkungsweise immer genauer reflektiert und in ihrer Methodik immer weiter rationalisiert, und schließlich entpuppten sie sich als abstrakte Ordnungsmodelle.

Der Rückgriff auf das pythagoreische Musikkonzept ist nicht nur ein Indiz für die nachlassende Verbindlichkeit der bewährten musikalischen Ordnungsmodelle, im 20. Jahrhundert impliziert er außerdem eine häufig unausgesprochene, aber nachdrückliche Distanzierung von der diskursiv-linearen Ordnung der gängigen musikalischen Formen. Die große Faszination, die das pythagoreische Denken, also die Vorstellung einer mathematischen, allein auf Zahlenproportionen beruhenden kosmischen Ordnung, bis heute auf die musikalische Ästhetik ausübt, verdankt sich neben dem konstruktiv-mathematischen Potential dieses Denkens auch der Unveränderlichkeit der mathematischen Proportionen, ein Aspekt, den Platon später als Signum einer Welt unvergänglicher und unveränderlicher Ideen unserer sinnlichen Wirklichkeit gegenüberstellt und damit zu einem grundlegenden Modell des abendländischen Denkens entwickelt.

## Die Mathematik der Sterne

Bis heute stehen sich bei der Organisation des musikalischen Zusammenhangs das sprachlich-expressive und das mathematisch-kon-

struktive Modelle diametral gegenüber: Die Ordnung der Musik folgt entweder der Ordnung der Zahlen oder der Sprache und der menschlichen Rede. Im Gegensatz zum diskursiv-logischen oder auch zum expressiv-sprachlichen Modell kennt die Ordnung der Zahlen grundsätzlich keinen Zeitindex und keinerlei Veränderung. Die Zeit dient diesem mathematisch-konstruktiven Modell nur als Projektionsfläche zur Darstellung seiner spezifischen Ordnung. Zu den Künstlern des 20. Jahrhunderts, deren Musik auf dem pythagoreischen Denken beruht, zählt der amerikanische Minimalkomponist La Monte Young, der seine Kompositionen mit Hilfe komplizierter Primzahlenanordnungen erstellt. In seinem *House of Music*, einer groß angelegten, meist über mehrere Monate oder länger präsentierten Klanginstallation, wird man zudem mit der intensiven Wirkungsweise ungewohnter Stimmungen konfrontiert. Die Fremdartigkeit des Klangs, seine extrem statische Anlage, die sich jeder Entwicklung und überhaupt jeder Veränderung zu verweigern scheint, verleiht der Musik eine überaus irritierende und verfremdende Intensität, der man sich kaum entziehen kann.

Die Sternenkompositionen von John Cage – immerhin hat er sich zweimal mit dem Thema befaßt, in *Etudes Australes* von 1974/75 und *Atlas Eclipticalis* von 1961/62 – reflektieren die Suche nach einer Sphärenharmonie in ganz spielerischer Form, ohne sie ernsthaft als Legitimationsinstanz für eine innere musikalische Ordnung zu beanspruchen. Vielmehr kommen hier die Verhältnisse der planetaren Sphären auf äußerst paradoxe Weise zum Klingen: Cage überträgt Sternenkonstellationen von Himmelsatlanten auf Notenpapier und damit auf Tonhöhenverhältnisse. Sinn entsteht nicht durch Zahlenproportionen zwischen den Gestirnen, sondern, wie Marion Saxer überzeugend zeigt, allein durch die mit dem Kompositionsprozeß verbundene Versenkung in den komplexen Zusammenhang der bildlich dargestellten Gestirnskonstellationen mit dem klanglichen Geschehen in der Komposition. Auf diese Weise werden mögliche ebenso wie real existierende Beziehungen nicht abgebildet, sondern gedanklich nachvollzogen.<sup>1</sup>

Cages Ästhetik entstand zu Beginn der 50er Jahre, damals schon ging der Amerikaner von der Vergeblichkeit der Bemühung um verbindliche innermusikalische Ordnungsmodelle aus, betrachtete aber das Scheitern dieser Suche nach einer innermusikalisch legitimierten Ordnung zugleich als enormen Zugewinn an kompositorischer Freiheit. Auch die Sternemusiken wirken in der postmodernen Situation des »Anything goes« als Zeichen für eine

<sup>1</sup> Vgl. in diesem Heft ihren Aufsatz *Sternen-»Cartograph«*. Zur Rolle der Semantik in John Cages *Etudes Australes*, S. 11-15 wie auch denjenigen von Frank Mehring, *Transcendental Symphonies. Die Konzeption der Sphärenharmonien bei Charles Ives und John Cage*, S. 7-10

neue Unbeschwertheit bei der ästhetischen Legitimierung innermusikalischer Zusammenhänge. Pythagoras' Interpretation der Musik als Ausdruck der Sphärenharmonie erscheint heute als Vorbild für eine Phantasie, deren eigentliche Herausforderung darin besteht, bis dahin unbekannte und vielleicht sogar undenkbar Zusammenhänge herzustellen. Verständlich wird dann auch, warum die Komponisten im 20. Jahrhundert neben dem pythagoreischen Modell auch die Sterne selbst zu ihrem Thema machen – ein Phänomen, das sich auf das vergangene Jahrhundert beschränkt<sup>2</sup>.

Unversehens erscheint Pythagoras' Idee der Sphärenharmonie im 20. Jahrhundert als früher Vorläufer einer Entwicklung, in der musikalische Ideen aus Konzepten entstehen, die ursprünglich kaum Bezug zur traditionellen Vorstellung vom Komponieren als Zusammenhangsbildung mit Hilfe musikalischer Ordnungsvorstellungen aufweisen. Insofern steht das Komponieren von Sternemusiken auch für den Beginn einer neuen Etappe in der Musikgeschichte, in der zahllose neue Möglichkeiten, musikalische Zusammenhänge zu generieren, auftauchen und gängige Formkonstruktionen durch völlig fremdartige Konzepte ersetzt werden. Inzwischen sind uns viele dieser Verfahren ganz selbstverständlich geworden: auch John Cages Zufallsverfahren, Steve Reichs Phasenverschiebungen, Alvin Luciers Schwebungen und Rückkopplungen sowie Iannis Xenakis' und György Ligetis statistische und stochastische Überlagerungsphänomene sind ursprünglich keine spezifisch musikalischen Konzepte und müssen erst einmal in Tonhöhen- und musikalische Zeitverhältnisse übersetzt werden.

## Ästhetische Autonomie und Musealisierung

Bilder von Sphärenharmonie und Sternemusik üben, ebenso wie die platonische Vorstellung von unveränderlichen Ideen, die allem Geschehen zugrunde liegen und es überdauern, auf unser Denken eine große Anziehungskraft aus. Als Grundmodell der Musik ist Pythagoras' Idee der Sphärenharmonie zugleich eine ebenso frühe wie eindrucksvolle Formulierung für das doppelte Verweisungsmodell, in dem Mikrokosmos und Makrokosmos gegenseitig für ihre Sinnhaftigkeit entstehen. Eine ähnliche polare Struktur weist im modernen Selbstverständnis der Musik das Konzept der Autonomie auf, das die Kunst von allen alltäglichen Funktionszusammenhängen isoliert und sie zu einem eigenständigen, in sich geschlossenen Kom-

plex macht, der die Ordnung des Ganzen versinnbildlicht.

Diese Absonderung von anderen gesellschaftlichen Funktions- und sozialen Lebenszusammenhängen verleiht der Kunst eine Struktur, die mit ihrem klaren Grenzverlauf gegenüber alltäglichen, ephemeren Erscheinungen an die des Metaphysischen erinnert. Bei der Ausdifferenzierung dieser Struktur kommt den Orten, an denen Kunst präsentiert wird, eine zentrale Bedeutung zu. Man kann sogar sagen, daß man erst, seit es gesellschaftlichen Orte und Institutionen gibt, die allein der Präsentation und Distribution von Kunst dienen, sinnvoll von der Autonomie der Kunst sprechen kann. Museen, Konzert- und Opernhäusern, aber auch Akademien, Kunsthochschulen und Universitäten sind gewissermaßen architektonische Sinnbilder der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung der Kunst<sup>3</sup>.

Die Tendenz zu solchen Abgrenzungen beschränkt sich jedoch nicht auf die autonome Kunst, wie sie sich im 19. Jahrhundert etabliert hat. Es kommt vielmehr in allen Kulturen bei der Ausbildung des kulturellen Gedächtnisses zur Herausbildung eines Kanons sowie zu einer konkreten Vorstellung von Klassizität, die beide von der alltäglichen Wirklichkeit streng geschieden werden.<sup>4</sup> Zugleich besitzen diese Abgrenzungen geradezu paradoxe Eigenynamik. So sind die gesellschaftlichen Orte zur Präsentation von Kunst zwar aus alltäglichen Lebenszusammenhängen herausgelöst, zugleich produzieren sie aber ständig selbst neue soziale Kontexte. Und neben der positiven Funktion des kulturellen Gedächtnisses, die für das Identitätskonzept einer Kultur zentralen historischen Erfahrungen präsent zu halten, zählen auch unbewältigte Konflikte im menschlichen Selbstverständnis, im Verhältnis zur Natur, im Verhältnis der Geschlechter untereinander u.ä. zu den klassischen Themen der Künste; daß diese Konflikte, die solange sie ungelöst sind, eine enorme Faszination ausüben können, immer wieder in den Künsten artikuliert werden,<sup>5</sup> zeigt außerdem, daß diese sich vielleicht sogar noch mehr als Religion und Metaphysik zur Vergegenwärtigung von konkreten Erfahrungen und Konflikten eignen.

## Dynamisierung der Geschichte

Die gesellschaftlichen Orte der Kunst und die Archive der ästhetischen Tradition bilden einen Horizont, von dem sich die Gegenwart abhebt und das Neue, vielleicht das emphatische Konzept moderner Kunst, Gestalt annimmt. Im 20. Jahrhundert konnte man die Wirkungsweise dieser ästhetischen Kategorie

2 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur*, Laaber 2000, S. 85 f.

3 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Wabern-Bern 1994, S. 40 ff.

4 Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997, S. 103-130.

5 Vgl. Klaus Heinrich, *Götter und Halbgötter der Renaissance. Eine Betrachtung am Beispiel der Galatea*, in: ders., *Floß der Medusa, 3 Studien zur Faszinationsgeschichte*, Frankfurt/M. 1995, S. 111-151, hier S. 116 ff.

in extenso verfolgen. Jetzt, am Ende dieses Jahrhunderts, hat es den Anschein, als werde man bald auch diese Wirkungsweise souverän beherrschen. Offensichtlich steht die ästhetische Kategorie des Neuen genauso wie der kulturelle Kanon in enger Relation zum historischen, kulturellen und sozialen Kontext, doch das Neue verfügt auch über eigene Strukturierungsformen. Seine große Eigendynamik unterläuft zudem die Vorstellung, es gebe unveränderliche polare Strukturen wie die von Makrokosmos und Mikrokosmos oder von Unvergänglichem und Unveränderlichem.

Für Boris Groys bildet die einfache polare Struktur, mit der die Künste die in den Archiven versammelten kulturellen Werten und die profane Wirklichkeit aufeinander beziehen, den eigentlichen Motor der Kunst und ihrer Geschichte. Mit dem Neuen werden die Künste die klaren Strukturen, wie sie sich im Archiv finden, beständig um, jedes Neue verändert die vertraute Zuordnungen von Tradition und profaner Realität: »Innovation ist somit ein Akt der negativen Anpassung an die kulturelle Tradition.«<sup>6</sup> Das Neue folgt, so Groys, immer einer »kulturökonomischen Logik der Umwertung der kulturellen Werte«.<sup>7</sup> Ebenso sieht auch der tschechische Strukturalist Jan Mukařovský die Erneuerungskraft der Kunst entweder in der Abgrenzung von der Tradition oder in der Adaption volkstümlicher und populärer Elemente.<sup>8</sup> Jede ästhetische Innovation erzwingt nicht nur eine Revision des Bestands der kulturellen Tradition, sie bewirkt damit auch eine Historisierung des Metaphysischen. Tradition, aktuelle Kunstproduktion und Ästhetik verweisen so beständig aufeinander.

## Historisierung und Reflexion

Begreift man die Geschichte der Künste als Ort, an dem sich die starre Opposition von Mikro- und Makrokosmos, unvergänglichen Ideen und blitzartigem Aufleuchten eines sinnlichen Eindrucks beständig umstrukturiert und neugruppiert, als Ort aber auch, an dem wir uns unserer Geschichte rückblickend und ohne die Härte der Wirklichkeit noch einmal vergegenwärtigen können, dann lassen sich auch die Fixierungen unterlaufen, die der Kunst ganz bestimmte gesellschaftliche Inhalte, Themen und Orte zuweisen, um statt dessen neue Konstellationen zu erproben.

Ebenso wie das Besondere und Charakteristische der aktuellen Kunst erst vor dem Hintergrund der Tradition erkennbar wird, rückt auch die Tradition immer wieder in ein neues Licht und gibt damit Gelegenheit, sich ihr mit anderen Augen, neuen Fragestellungen und

einer unbekanntem Perspektive zu nähern. Doch letztlich geht jedes Werk, auch wenn es irgendwann einmal den Status des Neuen für sich beanspruchte – und natürlich nur, sofern es vorher nicht in Vergessenheit gerät –, einmal in die Tradition ein. Dann kann es den Status des Neuen nicht mehr länger für sich beanspruchen; statt dessen wird ihm attestiert, eine für die Geschichte der Kunst zentrale Fragestellung formuliert zu haben.

Mit der ästhetischen Autonomie wird es unmöglich, Kunst anhand bestimmter Qualitäten, Stile, Themen oder Gegenstände im vorhinein normativ zu charakterisieren. Die Frage nach dem, was Kunst ist und ausmacht, läßt sich heute nur noch mit dem Verweis auf ihre konkrete Geschichte beantworten, normative Poetiken und Handwerkslehren sind längst bedeutungslos; heute ist Kunst, was im aktuellen ästhetischen Diskurs besteht und Eingang in die Archive der Künste findet. Konzertsaal und Museum versammeln die Dokumente der Kunst- und Musikgeschichte, dort kann man die ästhetische Tradition überprüfen, auch wenn sich in jedem Museum und in jeder Konzertsaison, anders als es die idealtypische Vorstellung will, immer nur eine Auswahl aus dem gesamten Repertoire findet.

Bis heute treffen im Konzertsaal aktuelle musikalische Produktion und Traditionsbestand aufeinander, er ist insofern ein Bild dafür, daß unsere Gegenwartserfahrung in sich immer mindestens eine doppelte ist (abgesehen von der Projektion solcher Erfahrungen als Erwartungen für die Zukunft). Beiden Formen der Vergegenwärtigung haftet letztlich etwas Ohnmächtiges an, keine ist ihrem Gegenstand adäquat: Die Vergegenwärtigung der Tradition in der Aufführung der großen Werke des musikalischen Repertoires ist der zwangsläufig ohnmächtige Versuch, die ursprüngliche Erfahrung des Neuen zu wiederholen, während sich diese Erfahrung mit jeder Aufführung allmählich in ein routiniertes Resümee verwandelt. Und bei der Konfrontation mit dem wirklich Neuen wehren wir uns dagegen, daß die Einsichten, die es uns vermittelt, unsere eigenen kulturellen Werte in Frage stellen könnten.

## Archive, Orte und Nicht-Orte

Im Spannungsverhältnis zwischen der Tradition und dem Neuen, das die Tradition beständig umwertet, zwischen einer zum klassischen Kanon deklarierten Geschichte und den dieser Geschichte eingeschriebenen, unbewältigten Konflikten kommt es seit langem zu Versuchen, die Musik aus der Präsentationsform des bürgerlichen Konzerts zu lösen und andere

6 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München, Wien 1992, S. 19.

7 a.a.O., S. 20.

8 Vgl. Jan Mukařovský, *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/Main 1970, S. 7-112, hier S. 43-51.

Darstellungsformen zu erproben: Schon Wagner und Berlioz haben neue musikalische Aufführungs- und Rezeptionssituationen entworfen.

Die elektronische Klangsynthese lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf die Frage nach dem musikalischen Raum und der konkreten Aufführungssituation und bewirkt eine Relativierung der zeitlichen Dimension in der Musik sowie eine entschiedene Aufwertung der Dimension des Raums mit allen seinen Aspekten. Die neuen Möglichkeiten zu musikalischer Aufzeichnung und Reproduktion lösen die Musik aus ihrer Bindung an den Interpreten und an spezifische Orte der Präsentation von Musik. Auch in Zukunft werden im Konzertsaal hochqualifizierte Interpreten Instrumentalkompositionen einer bestimmten Dauer einem versierten Publikum präsentieren, während viele Entwicklungen in der Klangkunst, der elektronischen Musik und der Live-Elektronik die technischen Möglichkeiten für deutlich längere Präsentationen, wenn nötig auch ohne Interpreten und meist nicht im Konzertsaal, sondern in Kunstgalerien, Clubs oder ungenutzten Fabrikräumen usw. nutzen. Die neuen Aufzeichnungs- und Distributionsmöglichkeiten bilden die Basis für neue ästhetische Formen, Genres und Gattungen, neue Orte und Archive für die Kunst.

Wichtiger als solche technischen Neuerungen ist jedoch die Auseinandersetzung mit der ununterbrochenen Mobilität, die das Leben in der postindustriellen Gesellschaft beherrscht. Die Orte dieser Mobilität, Auto, Eisenbahn, Flugzeug, Bahnhöfe, Flughäfen, Autobahnraststätten, zollfreie Geschäfte, Zugrestaurants und Hotels,<sup>9</sup> kennen wir nur als Passanten, jenseits ihrer Funktion und Plazierung auf unseren Transitwegen scheinen sie keine Eigenschaften aufzuweisen: und auch wir verlieren uns im Zustand der zielstrebigsten Bewegung, die unsere Aufmerksamkeit von Grund auf verändert.

Erfahrungen mit den neuen Welten, in oft ebenso fremd oder bedrohlich erscheinenden Bezirken des Alltags warten darauf, in den Künsten eine Sprache zu finden, die es erlaubt, unterschiedlichste Konstellationen und Alternativen zu erproben und vielleicht sogar die Erfahrung des Scheiterns spielerisch zu durchleben. Kunst und Musik reflektieren spezifische Erfahrungen einer Epoche, und die Erlebnisse im Zustand der isolierenden und vereinsamenden Mobilität sowie der besonderen Art von Begegnungen, die während solcher Passagen möglich sind, gehören offensichtlich zu den typischen Erfahrungen unserer Zeit. Die Musik der Sterne, der Museen, Konzertsäle und Kunsttempel gibt es bereits, vielleicht wird es auch einmal eine Musik der Nicht-Orte und der ständigen Bewegung geben. Der französische Soziologe und Ethnologe Marc Augé nennt die Orte der Passage Nicht-Orte, er begreift sie als Sinnbilder des postmodernen Lebens und der spezifischen Form von Einsamkeit, die es hervorbringt. Diese Nicht-Orte der unablässigen Mobilität ähneln den Sternen, die für uns Erdbewohner außer ihrer Größe und Leuchtkraft, ohne die wir sie gar nicht wahrnehmen könnten, allein durch ihre unabänderliche Laufbahn, ihre Unerreichbarkeit und ihre unüberwindliche Einsamkeit zu charakterisieren sind. ■

<sup>9</sup> Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/Main 1994, S. 95 ff.