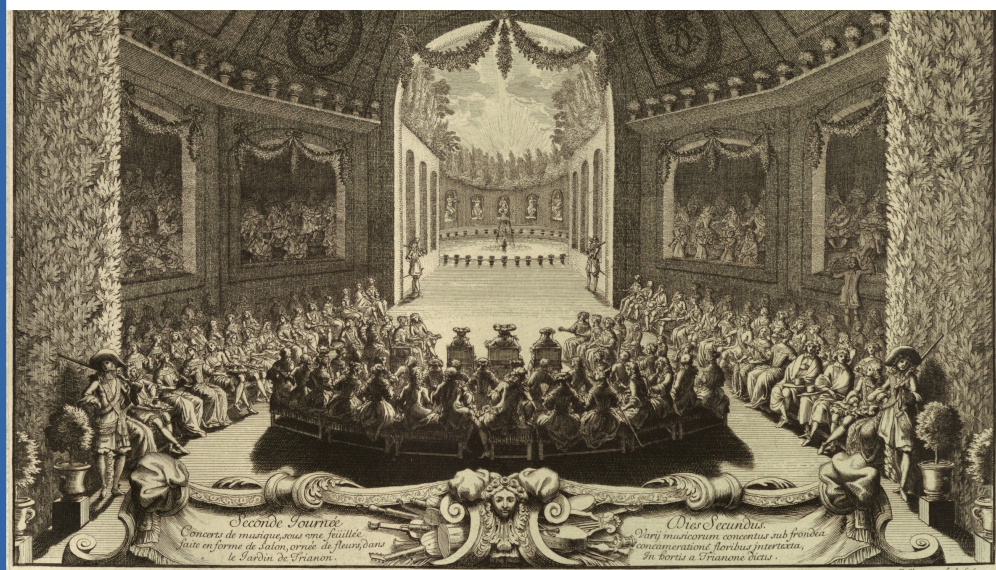




Alexander Kleinschrodt

Ensembles

Methodik, Perspektiven und Fallbeispiele
zu Musikkultur
und räumlichen Arrangements



Ensembles

Methodik, Perspektiven und Fallbeispiele zu Musikkultur und räumlichen Arrangements

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Alexander Kleinschrodt
aus
Nürnberg

Bonn 2023

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Karoline Noack, Institut für Archäologie und Kulturanthropologie
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Bettina Schlüter, Forum Internationale Wissenschaft
(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Erik Fischer, Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft
(Gutachter)

Prof. Dr. Sabine Sielke, Institut für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 25.07.2022

Inhaltsverzeichnis

A) Einleitung: Die Problemlage 6

Die ‚Kraft‘ der Musik 6 – ‚The music itself‘ 16 – Auf der Suche nach ‚the music itself‘:
reduktionistische Ansätze 19 – Ein fachübergreifender Denkstil: kontextorientierte Ansätze 34

B) Methodik 41

1) Musik, Wissenschaft und ‚Raum‘ 41

‚Raum‘ als Methode 41 – ‚Musik und Raum‘: Eine vielschichtige Konstellation 48 – Geographien der Musik 51 – Tonraum 54 – Akustischer Raum (mit Exkurs: Mediale Hörräume) 59 – Raummusik (mit Exkurs: Räume der Klangkunst) 70 – Möglichkeitsräume 79 – Unrühmlicher Paradigmenwechsel: Heinrich Bessler 83

2) Raum und/oder Kontext 94

Verschiedene Anwendungen von ‚Raum‘ 94 – Kontext ohne ‚Raum‘ 103 – Räume und Rezeptionsmodelle 113

3) Grundlagen einer Methode 119

Erving Goffman: Die Rahmen-Analyse 119 – Michel Foucault/Jörg Brauns: Das Dispositiv 123 – Martina Löw: Der relationale Raumbegriff 132 – Christopher Small: Das *musicizing* 139

4) Das Ensemble 148

Konturen eines neuen Begriffs 148 – Zusammenfassung: Was sind Ensembles? 159 – Exkurs: Ensembles durchqueren 167

C) Perspektiven 172

I. Anwege 174 – II. Passagen 181 – III. Zugänge 184 – IV. Infrastrukturen 189 – V. Distanzen 192 – VI. Richtungen 200 – VII. Ebenen 205 – VIII. Abschirmungen 210 – IX. Grade der Fixierung 218 – X. Hybridität 224 – XI. Kopräsenzen 231 – XII. Beigeordnete 238 – XIII. Spielfelder 244 – XIV. Atmosphären 250

D) Fallbeispiele 260

1) Ensembles in der Festkultur europäischer Höfe, um 1670 264

Eingrenzung und Quellenlage 264 – Abfolge, Abundanz und Atmosphäre 271 – Ausdehnung und Distanzierung 277 – Interdependenz statt Individualität 285

2) Ensembles bei Karlheinz Stockhausen, um 1970 291

Stichwort ‚Konzertreform‘ 291 – Stockhausens Ausgangspunkte 294 – Zu *STIMMUNG* 300 – Zwischenresümee 315 – Kein musikalischer Skandal, ein Streit um Ensembles 318

3) Ensembles des *mobile listening*, um 2010 323

Musikhören, Raum und Mobilität 323 – Protosettings: Straßenbahn, Auto 328 – Korrespondenzerfahrungen 333 – Wandlung und Vervielfachung der Kontexte 339 – ‚...keeps us driving as we do‘ 345

4) Zusammenfassung und Ausblick 348

Literaturverzeichnis 363

Abbildungen auf dem Titelblatt

oben: Aufführung der Komposition *STIMMUNG* von Karlheinz Stockhausen durch das *Collegium Vocale Köln* während der Weltausstellung *EXPO 1970* in Osaka
(Mit freundlicher Genehmigung der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten)

unten: Stich von François Chauveau in André Félibien: *Les divertissemens de Versailles*, 1674
(Cooper Hewitt/Smithsonian Design Museum, 1931-86-63, gemeinfrei)

A) Einleitung: Die Problemlage

Das ist also die Einleitung. Sie ermöglicht dem Autor den Versuch, die Vorzeichen für das zu setzen, worüber er schreiben möchte.¹
(Erving Goffman)

Die ‚Kraft‘ der Musik

Der Anfang erfolgt hier in einer etwas problematischen Form, auch auf einem paradoxen Weg: mit einem aus dem Kontext gerissenen Zitat, wo es doch in der Folge vor allem um Kontexte gehen soll.

In seiner kurzweiligen, spannenden und aufschlussreichen Untersuchung geht er der Frage nach, warum Töne in einer bestimmten Kombination dazu führen, dass Menschen weinen, tanzen oder sich küssen.²

Entnommen ist dieser eine Satz einem Text, den man mit Gérard Genette als einen „verlegerischen Peritext“³ bezeichnen kann. Er verweist auf eine Publikation des Autors John Powell, wird aber wahrscheinlich weniger vom Autor selbst als vom Verleger des Buches verantwortet. Gegenstand ist an dieser Stelle auch gar nicht das Buch von John Powell, das hier nicht bewertet werden soll. Stattdessen geht es gerade um eine Zuspitzung: um die Frage, wie dieser eine symptomatische Satz gelesen werden kann – für sich genommen und eben durchaus aus dem Zusammenhang gerissen. Wie appelliert er, als das Werbemittel, das er letztlich ist, an eine Erwartungshaltung möglicher Leserinnen und Leser? Gerade durch seine Funktion, also die des Satzes, als Kontaktmittel zu ihnen, den Lesenden, musste hier möglichst exakt ein *common sense* getroffen werden, musste der Eindruck erweckt werden, es könne hier eine im Prinzip abschließende Antwort gegeben werden auf eine Frage, die offenbar nicht wenige Menschen interessiert: *Worin besteht die ‚Kraft‘ der Musik?*

Es lohnt sich deshalb, den zitierten Satz einem *close reading* zu unterziehen. So kurz er ist, so verdichtet kommen hier verbreitete Anschauungen darüber zum Ausdruck, wie Musik ‚wirkt‘ und zu ihrem außerordentlichen Stellenwert im Alltag und Gefühlsleben vieler Men-

1 Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1977, S. 16.

2 John Powell: *Was Sie schon immer über Musik wissen wollten. Alles über Harmonien, Rhythmus und das Geheimnis einer guten Melodie*. Berlin 2010, o.S. [aus dem Klappentext].

3 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiverk des Buches*. Frankfurt am Main 2001, S. 22-40.

4 In dieser Arbeit werden nur direkte wörtliche Zitate mit den normalen doppelten Anführungszeichen ausgewiesen. In allen anderen Fällen – wie hier zur Markierung eines Topos oder Diskurses, außerdem bei uneigentlicher Rede, wiederholten/bereits nachgewiesenen Zitaten etc. – nutze ich einfache Anführungszeichen.

schen kommt. Um seinen unbestreitbaren *appeal* zu entfalten, bedarf der werbende Paratext einer Strategie der Komplexitätsreduktion, die gleich auf mehreren Sinnebenen greifen kann. Auffällig ist zunächst das Synonym, das John Powells Verlag hier für ‚Musik‘ findet, von der in dem zur Rede stehenden Buch ja berichtet werden soll, *was Sie schon immer wissen wollten*: Musik sei nichts anderes als ‚Töne in einer bestimmten Kombination‘. Das leuchtet jedem Leser, der an schwarze und weiße Klaviertasten denkt, die es in der richtigen Zusammensetzung und Abfolge zu drücken gilt, sofort ein und ist auch nicht falsch – nur eben ausgesprochen exklusiv und verkürzt. Wenn die ‚Kombination von Tönen‘ Musik ausmacht, spielen weitere Merkmale wie Sound, Lautstärke und so weiter offensichtlich keine Rolle – um von vielem Weiteren, das nicht hörbar, aber unter Umständen auch Teil von Musik beziehungsweise musikalischer Praxis ist, zunächst zu schweigen.

Zurück zur Quelle: Die ‚Töne in einer bestimmten Kombination‘ dürfen dort als Akteur in Erscheinung treten. Sie ‚führen‘ zu etwas, und zwar offensichtlich mit einer gewissen Zwangsläufigkeit, denn nicht einmal ein ‚können‘ ist hier eingefügt, um auf eine Möglichkeit, ein Potenzial hinzudeuten. Nein, die Töne ‚führen‘ einfach. Wen oder was führen sie? Das Akkusativobjekt fehlt, gerichtet ist das Verb auf den angeschlossenen Konsekutivsatz, in dem das gesuchte Objekt zu finden ist: ‚Menschen‘. Deutlicher wäre hier noch der Kollektivsingular gewesen: ‚der Mensch‘. Versucht wird nämlich offensichtlich eine Verallgemeinerung. Nicht um bestimmte Menschen geht es, sondern um alle – oder anders gesagt: Um ‚den Menschen‘ an sich, der nicht anders kann, eben weil er Mensch ist und durch diese Daseinsform determiniert ist. Zweifellos klingt hier die Denkfigur der anthropologischen Konstante an, denn diese ‚Menschen‘ werden ja (immer schon, müsste zur Verdeutlichung gesagt werden) von ‚Tönen in bestimmten Kombinationen‘ zu etwas geführt. Die Konsequenz der agierenden Töne ist ihrerseits eine Handlung, nämlich ‚dass Menschen weinen, tanzen oder sich küssen‘. Wer so genau hinsieht kann hier fast ins Stolpern geraten, sollte man noch den Kollektivsingular ‚der Mensch‘ im Kopf haben, hieße das dann doch, ‚der Mensch‘ küsste ‚sich selbst‘. Tatsächlich geht es hier aber nun um einen Körperkontakt und damit eine Beziehung zwischen Menschen (nehmen wir an, es seien zwei), womit eine neue Ebene ins Spiel kommt, die soziale. Das Soziale, das als verdinglichte ‚Gesellschaft‘ im Alltagssprachgebrauch doch an so vielem Schuld ist, kann hier jedoch keine Eigendynamik haben. Der Kontakt zwischen den zwei Menschen hat schließlich einen eindeutigen Anlass – die ‚Töne‘, die ihn offenbar herbeigeführt haben – und kann deshalb nur noch etwas Sekundäres, Abgeleitetes sein. Erst aus der Distanz, die gerade das *close reading* mit sich bringt, werden auch die überakzentuierten emotionalen Extreme erkennbar, die am Ende des Zitats in den Raum gestellt werden. Natürlich, vie-

le Leserinnen und Leser werden schon bei Musik geweint oder getanzt haben oder auch jemanden geküsst haben. Aber ist es nicht bemerkenswert, dass genau diese Handlungen hier als wesentliche ‚Folgen‘ von Musik erscheinen? Weil gerade sie wie kaum etwas anderes für sinnliche und emotionale Unmittelbarkeit einstehen können?

Anstelle einer Antwort auf die letzte Frage sei ein Szenenwechsel vorgenommen hin zu einem Text, in dem es um etwas ganz Ähnliches geht, nicht an der Oberfläche zwar, aber im Sinne einer Analogie. Die Gleichartigkeit dessen, was dort referiert wird, zu der in der vorangegangenen Lektüre rekonstruierten Vorstellung über Musik ist auffällig. Möglicherweise kann sie dabei helfen, mehr Klarheit über diese Auffassung von Musik zu gewinnen. Folgendes also lässt sich in einem Essay von Navid Kermani nachlesen:

So wird von einem Kundschafter aus Yathrib erzählt, dem späteren Medina, der nach Mekka kam, um den mysteriösen Nachrichten über das Auftreten eines neuen Propheten nachzugehen. Zuvor hatte man ihn eindringlich vor den Zauberticks des Propheten gewarnt und ihn ermahnt, sich nur ja die Ohren zu verstopfen, bevor er auf Menschen treffe, die seine Verkündigung rezitieren. Der Mann ging also durch die Straßen Mekkas und begegnete einer Gruppe von Gläubigen, die einer Koranrezitation lauschten. Er dachte bei sich: Ich bin ein Mann von Verstand und Erfahrung, warum mache ich mich lächerlich und stopfe mir die Ohren zu, nur weil jemand etwas vorträgt? Er nahm die Watte aus den Ohren, vernahm den Klang des Korans und bekannte sich auf der Stelle zum Islam.⁵

Die Analogie zwischen dem kurzen Paratext eines Buches über Musik – oder sogar gleich über alles, *was Sie schon immer über Musik wissen wollten* – und dem religionsgeschichtlichen Zeugnis, das Navid Kermani überliefert, dürfte schnell deutlich werden: Es geht in beiden Fällen um eine ‚Kraft‘ und deren unmittelbare Wirksamkeit und interessanterweise schlägt sogar Navid Kermani selbst im Anschluss an diese Schilderung einen Bogen zum Thema Musik, um seinerseits das Besondere, aus westlicher Sicht Unvertraute zu bestimmen, das sich in der geschilderten Überlieferung erkennen lässt. Konkret nimmt er hier nun Bezug auf jene Musik, der man lange zuschrieb, die westliche Tradition am reinsten zu verkörpern, auf die aus Deutschland stammende Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts:

Eine Entsprechung in einem westlichen Kulturkreis lässt sich in der Sphäre der Religion kaum finden. Eher wird man an den subjektiven Eindruck denken, den manche Kompositionen hinterlassen, von Bach oder Mozart etwa. Nicht zufällig neigen Hörer dazu, sie „göttlich“ zu nennen.⁶

Kermani hat diese Übereinstimmung zwischen östlicher Mystik und westlicher Musik noch anderswo aufgegriffen und sie gedanklich noch weitergetrieben. Die gleiche Konvergenz stellt

5 Navid Kermani: *Zwischen Kafka und Koran. West-östliche Erkundungen*. München 2014, S. 25.

6 Ebd., S. 26f.

er her an einem Extrempunkt, der alle Mittelbarkeit zerstört: dem Tod. Wieder geht es auf der einen Seite um das Hören des rezitierten Korans. Dessen Entsprechung bildet hier nun jedoch etwas ganz Anderes als zuvor: Es handelt sich um den Song *Down by the River* von Neil Young & Crazy Horse:

[...] wenn je eine Sekunde Musik mich tötete, es wäre wohl das „Dead“ am Ende des Refrains, das Neil Young in höchster Stimmlage als das leise Aufheulen eines Getroffenen singt, obwohl das Ich des Textes doch selbst geschossen hat. Nein, ich muß genauer sein: Es ist nicht der Todesruf selbst, der mich trifft; in dem Augenblick, da er erschallt, endet der Refrain und setzt der alte Beat ungerührt ein, der Autobahn-Beat. Das ist es. [...] Vor vielen Jahren stieß ich auf eine Handschrift, in der von Mystikern die Rede sein sollte, die den Koran gehört haben und darüber gestorben sind. *Das Buch der vom Koran Getöteten* hieß sie. Noch bevor ich die Handschrift studierte, faszinierte mich ihr Titel. Ich hatte das Gefühl, genau zu wissen, was gemeint war. Zu der Zeit hörte ich oft *Down By The River*, und das zog mir jedesmal das Herz zusammen, bis ich meinte, ersticken zu müssen. Als ich auf das *Buch der vom Koran Getöteten* aufmerksam wurde, erschien es mir daher keineswegs kurios oder unglaubwürdig, daß Menschen durch einen Gesang getötet worden sein sollten. Was in dem Manuskript behandelt war, das mußte, so stellte ich mir vor, die Zuspitzung oder das Extrem eben jener Erfahrung sein, die mir Neil Young bereitete. Mittlerweile habe ich das *Buch der vom Koran Getöteten* gelesen, darüber ein eigenes Buch geschrieben und herausgefunden, daß meine Annahme stimmte und sich auf eine ästhetische Grunderfahrung bezieht, die Menschen seit jeher versucht haben zu rationalisieren.⁷

Um den Konventionen wissenschaftlichen Arbeitens gerecht zu werden, sind an dieser Stelle nun einige Erläuterungen notwendig geworden. Bei den vier Zitaten, auf denen der einführende Abschnitt basiert, ist schließlich der Zusammenhang zu den im Titel dieser Arbeit angesprochenen Gegenständen nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Ich habe diese Zitate jedoch an den Anfang gestellt, um zunächst einmal zu zeigen, worum es hier *nicht* geht, oder genauer gesagt: Anhand der vier Zitate lässt sich eine Vorstellung von Musik erkennen und in ihrer Verbreitung belegen, zu der ich einige Alternativen vorschlagen möchte – Alternativen, die letztlich die Gestalt eines eigenständigen kulturwissenschaftlichen Ansatzes zum Verständnis von Musik in Bezug auf ihre Kontexte annehmen sollen.

Der Klappentext zu dem Buch von John Powell macht deutlich, dass es offenbar ein großes Bedürfnis zu gibt, sich die kulturelle Praxis Musik auf eine Weise erklären zu lassen, die

⁷ Navid Kermani: *Das Buch der von Neil Young Getöteten*. Berlin 2013, S. 89ff. – Bei dem erwähnten ‚eigenen Buch‘ zum Thema handelt es sich wohl um *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran* (6. Aufl. München 2018). Da natürlich auch die drei vorangegangenen Zitate Kermanis aus ihrem Zusammenhang herausgelöst worden sind, sei hier neben der Textsammlung *Zwischen Kafka und Koran*, aus der sie entnommen sind, auch auf ein methodologisches Statement des Schriftstellers und Orientalisten Kermani verwiesen, in dem er sich dagegen ausspricht, Religion und Kultur „essentialisiert, also als eigenständige anthropologische Größe [...], die unabhängig von den Menschen existiert und handelt“ aufzufassen (ders.: „Statt eines Nachwortes: Orientalistik als Kulturwissenschaft“. *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Hg. Claus Leggewie et al. Bielefeld 2012. S. 321-327, S. 327). Für eine ethnografische Untersuchung zur heutigen Rolle des ‚gehörten Korans‘ am Beispiel von Ägypten vgl. Charles Hirschkind: *The Ethical Soundscape. Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York, Chichester 2006.

Vorstellungen einer außergewöhnlichen ‚Kraft‘ der Musik, die für sich selbst ‚wirkt‘ und welcher man sich nicht entziehen kann, bestärkt. Angebote, die das einzulösen versprechen, wirken deshalb auch keineswegs unseriös, sie finden ihr Publikum und werden zum Teil auch in wissenschaftlichen Zusammenhängen akzeptiert. Es erschiene aus diesem Blickwinkel wohl sogar noch plausibel zu glauben, dass irgendwann jemand die entsprechende ‚Zauberformel‘ findet, die den ‚Zauber‘ und die ‚Kraft‘ der Musik schließlich abschließend erklärt. Von ‚Zaubertricks‘ ist auch bei Navid Kermani die Rede. Er benutzt den Ausdruck, um die Furcht jener nicht genauer charakterisierten Menschen – vermutlich aus der Stadt Yathrib – vor der Wirkung zu beschreiben, die in der späteren islamischen Überlieferung dem vom Propheten offenbarten Wort Gottes zugeschrieben wird, wenn es rezitiert und gehört wird. Wir bewegen uns hier selbstverständlich auf dem Gebiet der Metaphysik – und es ist ausgesprochen erhellend, dass Kermani dann im Anschluss die europäische Kunstmusik anführt. Damit macht er nicht nur einerseits klar, dass es in der christlichen Tradition keine vergleichbare Vorstellung von einer ‚Kraft‘ des gesprochenen Wortes gibt, er verweist andererseits auch darauf, dass die geschilderte Geschichte aus dem Blickwinkel europäischer Kultur trotzdem gar nicht so fremdartig erscheint. Ähnliches wird nämlich offenbar der Musik zugetraut: Dass sie anrührt, unmittelbar und rein aus sich selbst etwas im Menschen bewirkt. Die Einschätzung der Musik in Platons *Politeia* gilt heute als wichtigster früher Beleg für diesen Gedanken: Er fürchtet ihre negativen Wirkungen und geht deshalb in seinem Konzept eines Idealstaates sehr restriktiv mit ihr um.

Allerdings vergisst Kermani darauf hinzuweisen, dass das Adjektiv ‚göttlich‘, wenn es heute benutzt wird, um eine solche Qualität von Musik zu behaupten, zumindest in den meisten Fällen wohl nur noch metaphorisch eingesetzt wird. Hörer, die der Musik von Bach oder Mozart solches zuschreiben, meinen, dass sie auf sie wirkt, ‚als ob sie von Gott käme‘ – oder ‚von einem Gott‘, zu dem die Komponisten in dieser Perspektive womöglich fast selbst schon verklärt werden.⁸ Hervorgehoben werden muss dieser Unterschied deswegen, weil eine solche Vorstellung von Musik heute zwar weiterbesteht, sie neuerdings aber, wie Kermani es nennt, auf eine andere Art zu rationalisieren versucht wird. Vordergründig scheint es nicht ins Bild zu passen, dass etwa das Buch von John Powell nichts mit Gott und Religion zu tun hat, sondern seine Ansichten über Musik aus den Naturwissenschaften bezieht. Doch andererseits scheinen diese – und aktuell ganz besonders die Neurowissenschaften – paradoxerweise eingesetzt werden zu können, um eine Vorstellung von Musik aufrecht zu erhalten, die eigentlich metaphysische Züge trägt: Spricht man von einer ‚Kraft‘ der Musik, dann bewegt man sich entweder –

8 Dieser Zusammenhang findet sich künstlerisch reflektiert in der *Sankt-Bach Passion* von Mauricio Kagel (1981-85).

so wie Navid Kermani, der von ‚ästhetischen Grunderfahrungen‘ spricht – ganz im Subjektiven, oder aber man ist auf der Suche nach klaren Kausalitätsbeziehungen, nach Ursache und Wirkung oder sogar nach einer Letztbegründung.

Die Musikforschung, die ja eigentlich eine enorme Bandbreite innerhalb und außerhalb der Disziplin Musikwissenschaft besitzt und viele Themen mit aktuellen Bezügen anbietet oder zumindest anbieten könnte, ist in den letzten Jahrzehnten anscheinend immer dann publikumswirksam geworden, wenn dieses Interesse an scheinbar definitiven Erklärungen bedient worden ist, im Sinne von: *Wissenschaftler haben jetzt herausgefunden, dass...*⁹ Besonders naheliegend ist hier sicher der Verweis auf den sogenannten ‚Mozart-Effekt‘. Dieses Schlagwort hatte seinen Ausgangspunkt in einer Studie von Frances Rauscher et al., einem Einseitiger in der enormes Prestige verheißenden Zeitschrift *Nature*.¹⁰ Der Artikel wollte einen leistungssteigernden Effekt belegen, der sich nach dem Hören von ‚klassischer Musik‘ – also Mozart oder vielleicht auch Bach – bei bestimmten kognitiven Leistungen ergeben haben sollte: Diese Musik mache also schlauer.¹¹ Ausgangspunkt der Untersuchung seien, wie im Artikel selbst angeführt wird, historische und anekdotische Belege für eine solche ‚Wirksamkeit‘ von Musik gewesen.¹² Aus kulturwissenschaftlicher Sicht erscheint diese Erläuterung allerdings ziemlich irritierend, stellt sich doch hier die Frage, ob solche Berichte nicht als Geschichten verstanden werden müssten (so wie die von dem Kundschafter aus Yathrib), die in ihrem Kontext jeweils mit einer bestimmten Absicht erzählt worden sind, anstatt sie als Evidenzen zu betrachten. Doch der Glaube an solche Effekte, die von späteren Studien übrigens nie reproduziert werden konnten, ging im Team von Rauscher sogar so weit, dass Musik, die etwa mit dem vermeintlichen ästhetischen Makel repetitiver Strukturen behaftet wäre¹³, auch eine gegenteilige Wirkung zugetraut wurde: „We predict that music lacking complexity or which is repetitive may interfere with, rather than enhance, abstract reasoning.“¹⁴ Gerade diese durch keine weiteren Untersuchungen gestützte Vorhersage ist aufschlussreich, legt sie doch deutlich den Wunsch nach umfassenden, geradezu mechanistischen Erklärungen zur ‚Kraft‘ von Musik offen, die nicht

9 Ein willkürlich ausgewähltes Beispiel aus der *Rheinischen Post*: „Wissenschaftler haben herausgefunden, dass sogar Pflanzen schlechter gedeihen oder eingehen, wenn sie dauernd dieser Musik [Heavy Metal oder Techno; A.K.] ausgesetzt sind“ (https://rp-online.de/leben/gesundheit/medizin/welches-musikstueck-fuer-welche-laune-sorgt_iiid-16272107#6 [22.04.2021]).

10 Frances H. Rauscher/Gordon L. Shaw/Katherine N. Ky: „Music and spatial task performance“. *Nature* 365 (1993), S. 611.

11 Ergänzen muss man, dass der Begriff ‚Mozart-Effekt‘ nicht von dieser Forschergruppe selbst geprägt wurde, sondern ein Ergebnis der populären Rezeption ihrer Studie war.

12 Vgl. Rauscher et al. 1993.

13 Für einen differenzierten Umgang mit dem Merkmal der Repetition vgl. Susan McClary: „Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture“. *Audio Culture. Readings in modern music*. Hg. Christoph Cox/Daniel Warner. New York, London 2004, S. 289-298.

14 Rauscher/Shaw/Ky 1993, S. 611.

nur populäre Bedürfnisse befriedigen, sondern – wie hier zu sehen ist – auch im Rahmen wissenschaftlichen Argumentation weiterhin attraktiv geblieben zu sein scheinen.

Auch später noch wurde den Neurowissenschaften zum Teil sogar zugetraut herauszufinden, „warum manche Melodien so viel schöner sind als andere“¹⁵ oder „ob Töne so arrangiert werden [können], daß unser Gehirn noch tiefere und umfassendere Beziehungen wahrnimmt, als es bei den großartigsten Gipfeln musikalischer Tonkunst bisher der Fall ist“¹⁶, unbeeindruckt davon, dass Ästhetik eigentlich schon lange nicht mehr als eine normative Disziplin praktiziert wird, die zweifelsfrei festlegen zu können glaubt, was als schön gelten kann. Mir ist es aber wichtig, an dieser Stelle zu betonen, dass die angeführten Argumente keineswegs auf eine pauschale Kritik der Neurowissenschaften hinauslaufen. Meine Kritik richtet sich vielmehr gegen die von Felix Hasler benannte Tendenz zu einer „Neuromythologie“¹⁷, die man auch als biologischen (oder biologistischen) Reduktionismus bezeichnen könnte – und vor allem auch auf dessen Import in die traditionellen Geisteswissenschaften. Ich meine deshalb, dass Verfahren der Neurowissenschaften in musikbezogenen Diskursen häufig auf eine bestimmte Weise eingesetzt werden: Um nämlich die Legitimation für ein ebenfalls reduktionistisches Verständnis von Musik zu stützen.

Tatsächlich vertreten einige innerhalb der Neurowissenschaften führende Akteure dann auch einen grundlegend anderen Ansatz.¹⁸ Stefan Koelsch, ein an der Universität Bergen tätiger Neurowissenschaftler, der wohlgerne auch als Soziologe ausgebildet ist, fokussiert sich beim Themenkomplex ‚brain and music‘ auf die Exploration von Strukturen und Kapazitäten des Gehirns mittels Musik („Investigating the brain with music“¹⁹). In einer Überblicksdarstellung erteilt Koelsch dagegen der umgekehrten Perspektive, einer Forschung also, die Musik mittels der Neurowissenschaften – und zwar ausschließlich mittels dieser – erklären will, eine deutliche Absage:

In this regard, notably, this book is about understanding human psychology and the human brain (it is *not* about understanding music, although knowledge about how music is processed

15 Robert Jourdain: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg, Berlin 2001, S. 89.

16 Ebd., S. 401.

17 Vgl. Felix Hasler: *Neuromythologie. Eine Streitschrift gegen die Deutungsmacht der Hirnforschung*. Bielefeld 2012.

18 Zu erwähnen ist hier auch die am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main im Bereich „Soziale Formation und kulturelle Variation von Musikästhetik“ vorangetriebene Arbeit, die laut Selbstbeschreibung einen dezidiert nicht-reduktionistischen Ansatz verfolgt: Dort wird unter „Einbezug empirischer Methoden der Psychologie und Neurowissenschaften“ gerade auch die „Variation der musikästhetischen Kategorien- und Urteilsbildung“ erforscht (<https://web.archive.org/web/20190617105758/https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik/soziale-und-kulturelle-variation.html> [Anmerkung: Nach Möglichkeit werden in dieser Arbeit Onlinequellen als Permalink oder wie hier als ebenfalls permanente Spiegelung mit Datum im Internet Archive zitiert, wodurch eine gesonderte Datierung entfällt.]).

19 Vgl. das Motto der Webseite von Stefan Koelsch (<https://web.archive.org/web/20170618004953/http://www.stefan-koelsch.de/>).

in the brain can open new perspectives for the experience of music). In my view, we do not need neuroscience to explain, or understand music (every child can understand music, and Bach obviously managed to write his music without any brain scanner). However, I do believe that we need music to understand the brain, and that our understanding of the human brain will remain incomplete unless we have a thorough knowledge about how the brain processes music.²⁰

In der kulturwissenschaftlichen Musikforschung finden diese Einsichten dort ihr Pendant, wo im Verhältnis zu Musik besondere Effekte oder soziale Vorgänge beobachtet werden, diese jedoch im Zusammenhang beschrieben und gedeutet werden, anstatt sie allein auf eine ‚Kraft‘ der Musik zurückzuführen. Beispielhaft formuliert hat das Sarah Zalfen in einer Arbeit, die sich mit ‚Musik und Politik‘ befasst, genauer gesagt mit dem gemeinschaftlichen Singen bei sozialdemokratischen Parteitag. „Dem derzeit häufig, vor allem aus neurowissenschaftlicher Sicht, postulierten Befund, dass das (insbesondere gemeinsame) Singen glücklich, schlau und gesund, stark und sozial mache“, will die Autorin mit Vorsicht begegnen. Deshalb gehe sie „nicht von einer genuinen Macht des Singens“ aus, es solle

vielmehr erörtert werden, wie genau dieses Singen auf Parteitag der SPD abläuft, was von wem in welcher Weise gesungen wird, in welchen praktischen, symbolischen und historischen Zusammenhängen es steht und welche Bedeutung ihm durch diese Zusammenhänge zugewiesen wird.²¹

In dieser knappen methodischen Skizze umschreibt Zalfen damit fast exemplarisch eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise, die in eine dem zuvor beschriebenen, wie auch immer begründeten Reduktionismus entgegengesetzte Richtung strebt.

Diese Festlegung wirft auch ein interessantes Licht auf die unter anderem von dem Dirigenten Christian Thielemann oft vorgetragene Behauptung, dass ‚C-Dur nicht politisch sein‘ könne, die vor allem im Zusammenhang mit der Bewertung des Komponisten Richard Wagner als Argument für eine vermeintlich ‚unideologische Betrachtung‘ von dessen Musik gebraucht wird. Für ‚C-Dur‘, aufgefasst als abstrakte musiktheoretische Kategorie oder als akustisches Frequenzgemisch, mag das zutreffend sein. Es sind aber notwendigerweise erst die konkreten kulturellen Vernetzungen, in denen allgemein gesprochen etwas oder hier im Speziellen Musik politisch werden kann. Das bedeutet dann allerdings, dass ein ‚strahlender‘ (oder wie auch immer entsprechende Attribute lauten mögen) C-Dur-Dreiklang – als Zeichen in ei-

20 Stefan Koelsch: *Brain and Music*. 1. Aufl. Chichester 2012. S. xiii [Hervorh. im Orig.].

21 Alle Zitate bei Sarah Zalfen: „Wann sie singen, Seit’ and Seit’. Musik als emotionale und gemeinschaftsbildende Praxis auf Parteitag der SPD“. *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*. Hg. Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempe. Göttingen 2015. S. 119-138, S. 121. – Vgl. dazu andererseits auch Melanie Wald-Fuhrmann: „Positive Aspekte des gemeinschaftlichen Singens: Ein Forschungsüberblick“. *Wirkungsästhetik der Liturgie: Transdisziplinäre Perspektiven*. Hg. dies./K.-P. Dannecker/S. Boenneke. Regensburg 2020, S. 191-214.

nem bestimmten Zusammenhang – sehr wohl politisch ist, wenn er dort zum Beispiel als Aufforderung zur Affirmation bestimmter Wertvorstellungen verstanden werden kann. Auch bei diesem Beispiel stehen sich also einmal mehr eine reduktionistische und eine kontextbezogene Perspektive gegenüber.

Mir persönlich sind darüber hinaus durch eine Vielzahl an Erfahrungen Vorstellungen von einer, wie Sarah Zalfen es nennt, ‚genuinen Macht‘ der Musik zunehmend unplausibel geworden. Besonders eindrucksvoll – und zugegebenermaßen spontan dann auch ernüchternd – sind für mich oft Ereignisse gewesen, bei denen die ‚Kraft‘ der Musik beinahe spektakulär versagt hat, sei es in Bezug auf andere, die dieselbe Musik gehört haben, wie ich selbst, oder sogar bei mir selbst. Ich bin auch sicher, viele Verfechterinnen und Verfechter einer ‚Kraft‘ der Musik werden solche Erfahrungen gemacht haben.²² Deren Interpretationen werden jedoch eher dahin gehen, dass es sich dabei um Fehler bei den Menschen handele, die für diese Kraft nicht empfänglich waren, welche doch sonst eine an sich selbst als derart zwingend wahrgenommene Potenz besitzt. Christopher Small (der später in dieser Arbeit noch häufig vorkommen wird) hat sich mit demselben Phänomen auseinandergesetzt und seine Interpretation möchte ich dann auch der oben beschriebenen entgegenhalten:

Without a prepared mind, ready and able to create meaning from sound relations, a musical work cannot exist. That is shown very clearly from the fact that while some hear in a particular set of sonic relationships order, meaning and beauty, others may hear in it only chaos and meaninglessness.²³

Small erweitert ein reduktionistisches Musikverständnis hier um die Seite eines aktiven Rezipienten, denn dieser ist nach seiner Auffassung geradezu eine Existenzbedingung musikalischer Werke. Entscheidend sei eine zweifache Voraussetzung, die Fähigkeit wie auch die Bereitschaft des Rezipienten, aus Musik Sinn zu gewinnen – bis hin zu dem Vermögen, sich von Musik dermaßen affizieren zu lassen, dass diese Wahrnehmungen als das Wirken einer äußeren, ‚genuinen Macht‘ erlebt werden können. Hartmut Rosa hat in seiner Soziologie der Weltbeziehung, in der er die gelingende Weltbeziehung als Erfahrung der Resonanz bestimmt hat²⁴,

22 Merkwürdigerweise werden in den entsprechenden populären Diskursen solche Erfahrungen ausgeblendet oder sogar negiert, wenn es zum Beispiel heißt: „Musik kann uns zum Weinen bringen. Sie kann uns beim Sport zu Höchstleistungen treiben. Sie beruhigt uns, macht uns glücklich oder ängstlich. Nur eines tut Musik nie: Sie lässt uns niemals kalt.“ (<https://web.archive.org/web/20191116192046/https://www.br.de/themen/wissen/musik-forschung-psychologie-100.html>).

23 Christopher Small: *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown 1998, S. 112.

24 Vgl. Hartmut Rosa: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2019. – Im Laufe der Arbeit an meiner Methodik, wie sie in der Folge entwickelt werden soll, wurde mir bewusst, dass viele der hier aufgeworfenen Fragen auch unter Bezugnahme auf Hartmut Rosas Theoriebildung hätten bearbeitet werden können, jedoch in ganz anderer Weise. Als zweite Stimme im Hintergrund werde ich deswegen immer wieder Denkansätze und Zitate von Rosa einblenden, jedoch überwiegend als parallele Perspektive in den Fußnoten.

denselben brüchigen Zusammenhang beschrieben: Die „Lieblingmusik *kann* uns auch völlig kalt lassen“²⁵.

Daran wird erneut ersichtlich, dass auch und gerade die Musik, welche offensichtlich auf einer über Schallwellen und Luftbewegung vermittelten *physischen* Resonanzwirkung basiert, *keine rein körperliche* Weltbeziehung stiftet: Just dieselben Töne oder Schallwellen, welche uns heute zu Tränen zu rühren vermögen, entfalten schon morgen vielleicht nur noch eine schwache oder gar keine Resonanzwirkung mehr, wenn unsere psychische Resonanzfähigkeit blockiert beziehungsweise wenn unsere Weltbeziehung dispositional durch andere Ereignisse belastet ist. Einmal mehr zeigt sich also hier, dass unsere Weltbeziehungen immer körperlich, emotional, psychisch und symbolisch vermittelt zugleich sind.²⁶

Laut Rosa liegt das darin begründet, „dass allen Resonanzerfahrungen [...] ein unaufhebbares Moment der *Unverfügbarkeit* innewohnt“²⁷. Dass „sich diese Erfahrungen eben nicht kontrolliert herstellen und garantieren lassen, dass sie sich niemals zwangsläufig einstellen, dass sie nicht nur unverfügbar, sondern auch selten und unwahrscheinlich sind, ist vielleicht ein elementarer Aspekt der Attraktivität von Kunst“²⁸, schreibt Rosa in anderem Zusammenhang. Akzeptiert man diese Prämisse, dann leuchtet es ein, dass solche Fragestellungen kaum mit einer reduktionistischen Methodik bearbeitet werden können.

Das Problem lässt sich auch von der anderen Seite aus angehen. Zweifelhaft wird die Vorstellung einer ‚Kraft‘ der Musik auch dann, wenn deutlich wird, dass typische soziale Dynamiken, die mit dem Erklingen von Musik verbunden sind, selbst dann auftreten, wenn seitens derjenigen, die diese Musik hervorbringen, alles dafür getan wird, die Sinnhaftigkeit der Musik zu negieren, indem musikalische Strukturen durchkreuzt und parodiert werden. Diese sozialen Effekte können also eine erstaunliche Stabilität aufweisen, auch dort, wo man meinen sollte, dass sie ihren Auslöser verloren haben. Erving Goffman (der in der Folge ebenfalls noch zu Wort kommen wird) fasst diese Beobachtung in den folgenden rhetorischen Fragen zusammen:

[...] was müsste man in einem Konzertsaal [...] eigentlich vor sich gehen lassen, damit jeder überzeugt ist, daß er auf den Arm genommen wird, hereingelegt wird, betrogen wird? Ist das nicht am Ende – fast definitionsgemäß – gar nicht möglich?²⁹

Unter dieser Prämisse wirkt der berühmte musikalische TV-Sketch von Hape Kerkeling fast wie ein von Goffman inspiriertes soziologisches Experiment: Ein anscheinend – de

25 Ebd., S. 295 [Hervorh. im Orig.].

26 Ebd., S. 163 [Hervorh. im Orig.].

27 Ebd., S. 295 [Hervorh. im Orig.].

28 Ebd., S. 479f.

29 Goffman 1977, S. 518.

facto aber nur für die durch den Kontext einer Fernsehsendung besser informierten späteren Zuschauer – offenkundiger Blödsinn („Der Wolf. Das Lamm. Auf der grünen Wie-Se! Das Lamm – schreit: Hurz!“), der während eines klassischen Konzertabends zu Gehör gebracht wird, löst dort beim Publikum sehr ernsthafte Versuche der Auseinandersetzung und bemühte Interpretationen aus. Mehr noch, es war den Konzertbesucherinnen und Konzertbesuchern angesichts der ungewöhnlichen Aufführung zum Teil durchaus zum Lachen zumute, diese Neigung wurde von vielen von ihnen offenbar aber auf die mangelnde Vertrautheit mit dem vorgeführten Musikstil zurückgeführt. Kerkeling führte entgegen aller hier zuvor diskutierten Annahmen die ‚Kraft der Konvention‘ vor, die die Besucher des Konzertes veranlasste davon auszugehen, dass das Ereignis, an dem sie teilnahmen, eben eine ernsthafte Angelegenheit, eine ‚res severa‘³⁰ sei. Die Wahrnehmung der Konzertbesucher war – um jetzt wieder mit Small zu sprechen – dementsprechend ‚vorbereitet‘.

‚The music itself‘

Nimmt man diese Einsichten wirklich ernst, kann das zu sehr weitreichenden Konsequenzen führen. Eine mögliche Folgerung möchte ich hier als Setzung einführen, das heißt ich verwende sie als Ausgangspunkt einer Argumentation, ohne sie selbst noch weiter zu diskutieren. Sie lautet: *(Eine) Musik bedeutet und bewirkt zunächst nichts (Bestimmtes) – oder, anders gesagt, vieles Verschiedenes.*³¹

Das klingt auf Anhieb provokanter, als es ist, denn die Beschäftigung mit Strukturen und Eigenschaften von Musik ist deswegen keineswegs hinfällig. Die – zurecht als problematisch einzustufende – Aussage, es sei für alle möglichen sozialen Folgen irrelevant, welche Merkmale und welche Klanglichkeit Musik hat, lässt sich daraus nicht ableiten, wie gleich zu zeigen sein wird. Hier hilft ein Blick in die Kunst- oder Literaturwissenschaft, wo die umrissene Denkfigur schon sehr viel stärker verankert ist, als sie es in der Musikforschung ist.

Beispielhaft anführen lässt sich dafür das theoretische Werk von Umberto Eco. In *Das offene Kunstwerk* hat sich Eco zu Beginn der 1960er Jahre dafür eingesetzt, das Verhältnis von Rezipierenden und Kunstwerken grundlegend neu zu denken. Er ging aus von Kunstwerken seiner Gegenwart, Arbeiten der verschiedenen Avantgarden (darunter auch in der Musik), die

30 ‚Res severa verum gaudium‘ stand an der Wand des ersten Gewandhaus-Konzertsals in Leipzig. Der von Seneca abgeleitete Wahl- und Moralspruch findet sich auch im heutigen Gewandhaus (erbaut 1977-81). Vgl. zur Übersetzung und Deutung Wilhelm Seidel: „Res Severa Verum Gaudium“: Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig“. *Die Musikforschung* 50 (1997). Nr. 1, S. 1-9.

31 Es geht hier nicht darum, die zum Teil evidenten und experimentell vielfach belegten neurophysiologischen Effekte von akustischen Reizen in Abrede zu stellen. Das angeführte Axiom ist, wie zuvor angedeutet, lediglich gegen auf solchen Anfangsbeobachtungen aufbauende reduktionistische Kurzschlüsse gerichtet.

„offen‘ sind für die ständige Neuknüpfung von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll“³². Ecos ‚Poetik des offenen Kunstwerks‘ war das theoretische Pendant zu solchen Kunstwerken, mit ihr stand eine Grundlage zur Verfügung, die eine Auseinandersetzung beispielsweise mit der Literatur von James Joyce, den kinetischen Plastiken (*mobiles*) von Alexander Calder oder den aleatorischen Musikwerken von Henri Pousseur anleiten konnte. Als Referenz wird Ecos Arbeit in dieser Hinsicht bis heute geschätzt. Seine Absichten reichten über dieses Projekt jedoch noch hinaus. Aus der intensiven theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst der späten 1950er und frühen 1960er Jahre leitete Eco außerdem die Einsicht ab, dass

jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.³³

„Die neueren offenen Kunstwerke“, kommentiert dazu Juliane Rebentisch, „machen daher nach Eco in gewisser Hinsicht bloß explizit, was bereits auch für die geschlossenen galt. Jedes Kunstwerk, ob formal geschlossen oder nicht, fordert ‚eine freie schöpferische Antwort‘ [so Ecos Formulierung; A.K.] von seinem Publikum.“³⁴

Später jedoch, unter anderem in *Die Grenzen der Interpretation*, hat Eco diese Position noch einmal präzisiert, um Missverständnisse auszuräumen. Er trat hier nun vermehrt in der Rolle eines Literaturwissenschaftlers auf und postulierte nun hinsichtlich der Interpretation literarischer Texte eine „Dialektik von ‚Freiheit und Gebundenheit“³⁵. Scheinbar handelte es sich hier um eine Zurücknahme seiner früheren Positionen, de facto aber um eine Klarstellung, die Eco wie folgt vornahm:

Es könnte in der Tat der Eindruck entstehen, daß, während ich damals für eine „offene“ Interpretation der Kunstwerke eintrat, was zu dieser Zeit eine „revolutionäre“ Provokation darstellte, ich mich heute auf konservativere Positionen zurückgezogen habe. Ich glaube nicht, dass das der Fall ist. [...] Zu sagen, dass ein Text potentiell unendlich sei, bedeutet nicht, daß *jeder* Interpretationsakt gerechtfertigt ist.³⁶

Eco wollte so den Vorwurf entkräften (was bis heute leider manchmal übersehen wird), er habe einem Denken Vorschub geleistet, in dem es keinen Unterschied mehr mache, welche Struktur ein ästhetisches Objekt habe, da man ja ohnehin alles in es ‚hineininterpretieren‘ kön-

32 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1977, S. 57.

33 Ebd. [Hervorh. i. Orig.].

34 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013, S. 29.

35 Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. München, Wien 1992, S. 33.

36 Ebd., S. 22 [Hervorh. im Orig.].

ne. Auch Juliane Rebentisch bekräftigt in ihrem Eco-Kommentar: „Entsprechend ist die semantische Unausschöpfbarkeit der Werke nicht zu verwechseln mit ihrer beliebigen Interpretierbarkeit.“³⁷

Natürlich haben vergleichbare Vorstellungen in der Folge auch im Fach Musikwissenschaft ihren Platz gefunden, sind jedoch stets mehr toleriert als umgesetzt worden. Nur in bestimmten Bereichen wurden sie ernst genommen und können dadurch allenfalls den Rang einer ‚minoritären Tradition‘ beanspruchen. Ein Vertreter dieser Tendenz ist Nicolas Cook, der schreibt: „Es ist demnach falsch zu sagen, daß Musik bestimmte Bedeutungen *hat*; vielmehr hat sie das Potential dafür, dass bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren.“³⁸ Minoritär geblieben ist dieses Paradigma jedoch deshalb, weil es sich als dauerhaft inkompatibel mit anderen Überzeugungen erwiesen hat, die gut verknüpfbar sind mit der Vorstellung von einer ‚Kraft‘ der Musik. Eine dieser Überzeugungen ist, dass Musikwissenschaft dann am erfolgreichsten sei, wenn sie sich sehr weit zurückziehe, dorthin wo ihr Kerngebiet lokalisiert wird, und sich so auf eine reduktionistische Verfahrensweise festlegt. Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel, die diese Entwicklungen als Historiker von außen beobachten und daher keinerlei Befangenheiten innerhalb fachinterner Streitigkeiten verdächtig sind, beobachten dazu:

Auch heute noch folgen viele Musikwissenschaftler der Tradition ihrer Wissenschaft als Philologie und immanente Werkanalyse, als am reinen Notentext orientierter Disziplin. Niemand kann der Musikwissenschaft ihre disziplinäre Hoheit streitig machen.³⁹

Das gilt insbesondere für die amerikanische *music theory*, die sich sogar von der *musicology* abgespalten hat, um sich in der Tat ausschließlich mit Notentexten zu beschäftigen. Ein Problem wird schnell erkennbar, wenn man versucht, den Gegenstand solcher Arbeit genauer zu bestimmen, wie Suzanne G. Cusick es tut: „[...] the principal object of musicological study is a vague entity called ‚the music itself.‘“⁴⁰ Sie legt damit einen wichtigen Topos frei, der viele musikwissenschaftliche Arbeit fundiert. Zugleich kritisiert sie dessen Unbestimmtheit:

[...] „the music itself“ is spoken of as if it were an entity that is always present for us to consult, that is independent of any particular performance or social setting, and that (ideally) communicates its meanings directly to listeners who are properly prepared to interpret them.⁴¹

37 Rebentisch 2013, S. 36.

38 Nicholas Cook: „Musikalische Bedeutung und Theorie“. *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Hg. Alexander Becker/Matthias Vogel. Frankfurt am Main 2007. S. 80-128, S. 101 [Hervorh. im Orig.].

39 Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel: „Geschichtswissenschaft und Musik“. *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012). S. 5-20, S. 7.

40 Suzanne G. Cusick: „Gender, Musicology, and Feminism“. *Rethinking Music*. Hg. Nicholas Cook/Mark Everist Oxford [u.a.] 1999. S. 471-498, S. 491.

41 Ebd. S. 492.

Das unter anderem von Philip Tagg mitgegründete, eigenwillig paradox benannte *Network for the Inclusion of Music in Music Studies* (NIMiMS)⁴² bezeichnet diese Position, in kritischer Absicht noch weiter zugespitzt, mit „nothing but the music“⁴³. Einige Vertreterinnen und Vertreter der *music theory* oder vergleichbarer Orientierungen innerhalb der *musicology* bzw. Musikwissenschaft würden jedoch so weit gehen, dies nicht als Polemik zurückzuweisen, sondern im Gegenteil als Paradigma zu begrüßen. Kofi Agawu, einer der prominentesten Vertreter der *music theory* in den USA, fragte sogar provokant: „Does Music Theory Need Musicology?“⁴⁴ Gemeint ist: Brauche ich denn tatsächlich noch etwas anderes, wenn ich ‚die Musik selbst‘ so gut verstehe, dass ich daraus meine Schlüsse ziehen kann? Die *music theory* benötige laut Agawu keine *musicology*, um in sich funktionsfähig zu sein, wogegen die Musikgeschichte (hier zu verstehen als Synonym für Musikwissenschaft bzw. *musicology*) angewiesen sei auf die *music theory*, die ‚immanente Werkanalyse‘ (Müller/Osterhammel): „Has not the most influential historical work always needed theory, whereas the best theoretical work rarely depended on the insights of conventional history?“⁴⁵ Es droht dieser Art der ‚Theorie‘ so allerdings ein Verlust der Anschlussfähigkeit, wie auch das NIMiMS feststellt: „By setting up ‚the music‘ as the sole object of study, *nothing but the music* excludes itself from the larger set of learning of which it is an integral part (music studies).“⁴⁶ Diesen Befund gesteht Agawu auch ein, er begegnet ihm jedoch mit Gleichgültigkeit:

On present showing, we might say that theory is theory and history is history, and that although they may meet or clash sometimes, they remain separate disciplines. To this writer at least, that ain't such a bad thing.⁴⁷

Auf der Suche nach ‚the music itself‘: reduktionistische Ansätze

Es kann aber nur ein erster Schritt sein, den oft geäußerten Wunsch einer klärenden Fokussierung auf ‚the music itself‘ und die oft stillschweigend als vermeintlich alternativlos praktizierte ‚immanente Werkanalyse‘ von einem theoretischen Standpunkt aus zu kritisieren (‚Theorie‘ nun natürlich wieder verstanden im allgemeinen Sinne, nicht als Bezug auf *music theory*). Doch wie stellt sich dieses reduktionistische Konzept dar, wenn man es versuchsweise auf verschiedene Gegenstände aus der Musikgeschichte und der Gegenwartskultur treffen lässt? Lässt sich

42 Vgl. zum Hintergrund den Internetauftritt des Netzwerks (<https://web.archive.org/web/20170619060236/http://www.nimims.net/>).

43 Ebd. – Erklärend heißt es hier dazu: „The actual sounds of music – how they’re created, what they consist of, the patterns they build, their sonic materiality, etc. – are studied, as theory or practice, in isolation from the culture and society in which they’re produced and used, and without which they cannot logically exist.“

44 Vgl. Kofi Agawu: „Does Music Theory Need Musicology?“. *Current Musicology* 53 (1993), S. 89-98.

45 Ebd., S. 98.

46 <https://web.archive.org/web/20170619060236/http://www.nimims.net/> [Hervorh. im Orig.].

47 Agawu 1993, S. 98.

in der Anwendung auf konkrete Musikbeispiele, oder genauer gesagt auf reale musikalische Praxis, tatsächlich erkennen, dass diese Vorgehensweise mit ‚the music itself‘ als ‚the sole object of study‘ Limitierungen und Aporien mit sich bringt? Dementsprechend ist es an dieser Stelle erforderlich, das Problemfeld nicht nur als Diskurs darzustellen, sondern es gewissermaßen schon einmal phänomenbezogen durchzuspielen. Die Beispiele dafür, die nun folgen, sind – wie auch später in dieser Arbeit – bewusst unterschiedlich gewählt. Eingelassen in diesen ‚Schnelldurchlauf‘ sind drei Phänomenbereiche, die ich am Ende dieser Arbeit als Fallstudien noch einmal aufgreifen und detaillierter behandeln werde.

Das erste Beispiel ergibt sich in logischer Konsequenz bereits aus dem zuvor Gesagten: die klassisch-romantische Instrumentalmusik. Sie war früher und ist noch immer der zentrale Gegenstand für die von der Musikwissenschaft praktizierte ‚immanente Werkanalyse‘.⁴⁸ Das erweist sich schon deshalb als naheliegend, weil in diesem Fall – anders als bei vieler anderer europäischer oder westlicher Musik – keine Rücksicht auf einen gesungenen oder gesprochenen Text genommen werden muss, denn diese Musik hat sich, wie man im Sinne der Autonomieästhetik sagen würde, ‚vom Wort emanzipiert‘.⁴⁹ Während also die Musik/Text-Beziehung bereits eines einfachen strophischen Kunstliedes von Schubert oder eines musikalisch nicht besonders komplexen Hip-Hop-Tracks die Lage für eine Analyse erheblich verkompliziert und dadurch im Prinzip schon fachübergreifende Arbeitsweisen im Vorteil sind, hat ein reduktionistischer Ansatz bei der klassisch-romantischen Instrumentalmusik zunächst gute Zugriffsmöglichkeiten.

Das gilt in noch höherem Maße für bestimmte Gattungen der Instrumentalmusik, die deshalb von der Musikwissenschaft auch besonders bevorzugt behandelt worden sind. Dazu gehört das Streichquartett, das Ludwig Finscher in der von ihm selbst herausgegebenen zweiten Auflage der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* wie folgt definiert:

Streichquartett ist im weitesten Sprachgebrauch jede Komposition für vier solistische Streichinstrumente, im eingebürgerten engeren Sinne ein mehrsätziges Werk für zwei Violinen, Viola und Violoncello.⁵⁰

48 Zu relativieren ist diese Aussage aber möglicherweise im Hinblick darauf, dass speziell nach dem Zweiten Weltkrieg eine sehr starke musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zu verzeichnen ist, die einer Musikphilologie ein breites Betätigungsfeld boten. Für einen Überblick zu der heutigen, inzwischen über ein erstaunliches Themenspektrum verfügenden Forschung zur Musik des Mittelalters vgl. *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters*. Hg. Vera Minazzi. Freiburg 2011.

49 Vgl. beispielhaft das Kapitel „Emanzipation der Instrumentalmusik“ in der *Musikästhetik* von Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Laaber 2000, S. 466-471.

50 Ludwig Finscher: „*Streichquartett, Definition, Terminologie und Theorie des Streichquartetts*“. Zitiert nach *MGG Online*. Hg. Laurenz Lütteken. Kassel 2016ff. (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48007>).

Wie man sieht, kann diese Definition eher knapp ausfallen, da anscheinend über die vorgenommene Bestimmung hinaus wenig ‚Zusätzliches‘ Berücksichtigung finden muss: kein gesungener Text, keine differenzierte beziehungsweise individuell angelegte Instrumentierung und auch kein besonderer Ort, da das Streichquartett, anders als eine geistliche Kantate, anscheinend einem Funktionszusammenhang enthoben ist. Es wurde nicht zum Beispiel für einen Gottesdienst geschrieben, sondern offenbar um als (autonomes) Kunstwerk einfach nur da zu sein. Die Namen der ‚klassischen‘⁵¹ Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven werden eng verknüpft mit dem Streichquartett, aber nicht nur wegen ihrer faktischen historischen Verbindung mit dieser Gattung und der Modellhaftigkeit, die ihren Werken später hierfür zugeschrieben worden ist. Vielmehr gilt der „nackte‘ Quartettsatz“⁵² in der Tradition, an die Finscher anschließt, als ein Medium, das notwendig zu einer Konzentration auf das Wesentliche führe, ein Medium, in dem sich kompositorische – oder allgemeiner gesprochen: musikalische – Ideen besonders rein realisieren. Nichts lenke hier aber von der ‚reinen‘ kompositorischen Struktur der Werke und deshalb nahm man auch an, dass die künstlerische ‚Größe‘ der klassischen Komponisten in deren Streichquartetten besonders unverstellt zum Ausdruck komme. Daher scheint auch eine musikwissenschaftliche Betrachtung hier geradezu dazu aufgerufen zu sein, sich legitimerweise ganz auf ‚die Musik selbst‘ zu konzentrieren. Sollten die Ergebnisse solcher Untersuchungen eines Instrumentalwerkes aber unbefriedigend bleiben, dann könne dem, wie Finscher an anderer Stelle in Bezug auf eine Klaviersonate Beethovens schreibt, nur durch eine noch „gründlichere Untersuchung seiner musikalischen Struktur“⁵³ abgeholfen werden, nicht etwa durch einen Perspektiv- oder Methodenwechsel.

Tatsächlich unbefriedigend erscheint für Finscher ein Stück wie Karlheinz Stockhausens *HELIKOPTER-STREICHQUARTETT*. Hier treten die Mitglieder eines Streichquartetts⁵⁴ vor ein Publikum in einem Saal und stellen sich vor, ein Moderator leitet dieses Prozedere. Anschließend verlassen die Musiker den Saal wieder, um jeweils einen Helikopter zu besteigen, im Flug synchron zueinander zu spielen (was das Publikum im Saal über Bildschirme und Lautsprecher verfolgen kann) und nach der Landung wieder in den Saal zurückzukehren, womit die Aufführung endet. Finscher erklärt dieses Stück in dem zitierten Enzy-

51 Mit der Bezeichnung ‚klassisch‘ wird inzwischen in der Regel nur noch eine Epochenzuordnung ausgedrückt, die ihrerseits Konkurrenz von anderen Einordnungen bekommen hat (wie der neutralen Angabe ‚um 1800‘). In der älteren Musikwissenschaft konnte ‚klassisch‘ aber auch noch als ein Prädikat verstanden werden, als Werturteil im Sinne einer überzeitlichen Gültigkeit. Vgl. Carl Dahlhaus: „Exemplum classicum und klassisches Werk“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Laaber 2000, S. 320-323.

52 Finscher 2016.

53 Ludwig Finscher: „Beethovens Klaviersonate op. 31/3. Versuch einer Interpretation“. *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Hg. Hermann Danuser. Mainz 2003. S. 292-305, S. 293.

54 Hier wird nebenbei deutlich, dass ‚Streichquartett‘ auch die Bezeichnung einer Gruppe von Musikerinnen und Musikern sein kann, die Streichquartette – d.h. Werke für Streichquartett – spielen. Der Gegenstandsbereich ‚der Musik selbst‘ wird bereits bei Berücksichtigung dieser begrifflichen Nuance überschritten.

klopädie-Artikel zu einer „absurd-zirzensischen Veranstaltung“⁵⁵. Liegen solche Verurteilungen darin begründet, dass bereits von vornherein absehbar ist, wie wenig eine ‚gründlichere Untersuchung‘ solcher Stücke mit der vorhandenen Methodik hier erreichen kann? Das Zirzensische des *HELIKOPTER-STREICHQUARTETT*s ist schwer abzustreiten – und sollte vielleicht sogar genauer betrachtet werden. Aber warum ist dieses Werk aus Finschers Sicht eine Absurdität? Allein an der Tatsache, dass hier Helikopter benutzt werden, kann es nicht liegen, denn dass zeitgenössische Künstler sich eben die Mittel auswählen, die sie einsetzen wollen, ist seit den sogenannten klassischen Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts keine neue Erfahrung mehr. Offenbar muss das Stück aus Finschers Perspektive deswegen als absurd erscheinen, weil hier die Gattung des Streichquartetts vermeintlich in ihr Gegenteil verkehrt wird: In den (Aufführungs-)Kontext dieser ‚Komposition für vier solistische Streichinstrumente‘ ist soviel Zusätzliches eingelassen, dass ‚die Musik selbst‘ anscheinend völlig untergeht. Die Alternative wäre, sich der Herausforderungen zu stellen, das musikalische Material und den Kontext ernsthaft in Beziehung zu setzen.

In anderen, älteren Texten Finschers lässt sich aber bereits erkennen, dass ebendas aus seiner Perspektive heraus nur bedingt gewünscht ist. Das deutlichste Beispiel hierfür ist Finschers Beurteilung beziehungsweise regelrechte Aburteilung des Barock-Komponisten Georg Philipp Telemann in dem 1969 veröffentlichten Aufsatz *Der angepasste Komponist*⁵⁶. „Sehr wenige Werke Telemanns lassen sich der großen Musik des 18. Jahrhunderts zurechnen“⁵⁷, schreibt Finscher, und die zentrale Begründung, die er dafür liefert, ist diese:

Wenn Telemann, wie gern gesagt wird, der erste „moderne“ Komponist gewesen ist, dann ist er es in dem Sinne gewesen, daß er der erste war, der bis fast an sein Lebensende sein bedeutendes musikalisches Talent, seine einzigartige Organisationsfähigkeit und seinen musikalischen und musikorganisatorischen Einfallsreichtum dem Kunstverständnis seiner jeweiligen Umgebung bruchlos anpaßte.⁵⁸

Nimmt man Finschers Beurteilung von Stockhausens ‚zirzensischem‘ Streichquartett hinzu, dann wird ein ähnliches Bewertungsmuster sichtbar: Der Befund lautet, dass Tele-

55 Finscher 2016. – Eine in ihrer Stoßrichtung vergleichbare Kritik hätte sich in den siebziger Jahren wohl noch so angehört: „Wer diesen ganzen Zauber außer Acht läßt und sich lediglich mit der Musik beschäftigt, wird schlagartig begreifen, wie tief unsere kulturellen Ansprüche gesunken sind.“ Das Zitat stammt von Peter Jona Korn und bezieht sich auf Mauricio Kagels *Variationen ohne Fuge über „Variationen und Fuge“ über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms* (Peter Jona Korn: *Musikalische Umweltverschmutzung. Polemische Variationen über ein unerquickliches Thema*. Wiesbaden 1975, S. 75).

56 Ludwig Finscher: „Der angepasste Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns“. *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Hg. Hermann Danuser. Mainz 2003, S. 28-38. – Es handelt sich hier um die Antrittsvorlesung Ludwig Finschers an der Universität Frankfurt am Main aus dem Januar 1969.

57 Ebd., S. 29.

58 Ebd., S. 38.

manns Musik eng gebunden ist an die ‚Umgebung‘, in der oder für die sie entstanden ist. Diese angesichts der Struktur der Öffentlichkeit im Europa des 18. Jahrhunderts nicht überraschende Anpassung des Akteurs an einen Kontext erfordert nun offensichtlich von der Musikwissenschaft, Musik und Kontext in Beziehung zu setzen. Doch dem entzieht sich Finscher durch ein genau an dieser Stelle ansetzendes negatives Werturteil. Nun sind Werturteile natürlich nicht prinzipiell verboten, doch dieses hier geht von falschen Voraussetzungen aus. Das wird deutlich, wenn man einen Aufsatz des Dirigenten Nikolaus Harnoncourt über Telemann mit einbezieht, der sich fast als Replik auf Finscher lesen lässt:

Heute, in einer Zeit des Historismus, bringt man nur wenig Verständnis auf für den Künstler als Praktiker, der den immensen Bedarf seiner Zeitgenossen an Kunst für den Gebrauch des täglichen Lebens zu befriedigen hat. [...] Es ist klar, dass nicht jedes dieser Tausende von Musikstücken ein Meisterwerk sein kann, sie sind ja auch gar nicht als solche konzipiert, sondern für einen bestimmten Verwendungszweck geschrieben, dem sie auch vollauf genügen.⁵⁹

Harnoncourt zeigt hier auf, dass die Urteile des Musikhistorikers Finscher ahistorisch sind und letztlich mehr über dessen eigenen Standpunkt aussagen, als über den jeweiligen Gegenstand: Sie sind als (abwehrende) Reaktion auf die Herausforderung zu verstehen, Telemann aus seiner Zeit heraus zu erfassen, anstatt viel jüngere Ideale künstlerischer Autonomie auf ihn anzusetzen oder auch Stockhausens Verwendung des Streichquartetts für ein Musiktheaterwerk⁶⁰ zu beschreiben, anstatt normative Vorstellungen über das Wesen dieser Gattung zum Maßstab zu machen.

Für eine moderne, fachübergreifende Musikforschung ist in den letzten Jahrzehnten weniger die klassisch-romantische Instrumentalmusik, als vielmehr Musik in Medienverbänden zu einem wichtigen Themenfeld geworden. Zu denken ist hier besonders an die Konjunktur der Auseinandersetzung mit dem Musikvideo in den neunziger Jahren⁶¹ oder an das Thema Filmmusik und Soundtrack, zu dem es inzwischen auch musikwissenschaftliche Handbücher gibt⁶². Wie ist eine am Konzept von ‚the music itself‘ orientierte Musikwissenschaft nun mit solchen Themen umgegangen? Immerhin gibt es mit der Oper auch eine auf dem Verbund von Musik und Drama aufbauende musikalische Gattung, die anscheinend aus der europäischen Musikgeschichte nicht wegzudenken ist.

59 Nikolaus Harnoncourt: „Telemann – der vermischte Geschmack“. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel 1987, S. 213–220, S. 213. – Das Datum der Erstpublikation dieses Essays war leider nicht mehr zu ermitteln, es war für mich also nicht festzustellen, ob sich Harnoncourt hier auf Finscher bezogen haben könnte.

60 Das *HELIKOPTER-STREICHQUARTETT* ist Teil von Stockhausens Opernzyklus *LICHT*.

61 Vgl. beispielhaft Nicholas Cook: *Analysing musical multimedia*. Oxford 1998.

62 Vgl. beispielhaft *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Hg. Frank Hentschel/Peter Moormann. Wiesbaden 2018.

Aufschlussreich ist hier eine Beobachtung von Philip Auslander, der die Performance Studies vertritt, sich mit Musik und Theatralität befasst⁶³ und zudem für eine stärkere Berücksichtigung von Musik in seinem Arbeitsgebiet ausgesprochen hat.⁶⁴ Irritiert hat Auslander aus der Sicht eines Theaterwissenschaftlers beobachtet, wie wenig „academic musicologists and serious fans of classical music“⁶⁵ den Kontext einer Oper – und das heißt hier: alles jenseits ‚der Musik selbst‘, vielleicht mit Ausnahme der schon genannten Wort/Ton-Beziehung – zu würdigen scheinen:

When attending a performance at the Metropolitan Opera House in New York City, for instance, one can sit at a score desk, „one of the side seats on the top balcony where the view is obstructed but you can follow the printed score at a small table with a dim lamp“. Granted that the score desk may be a way of deriving income from otherwise uninhabitable realms of the opera house, it nevertheless reifies a mode of spectatorship that is unimaginable from the theatrical point of view. No serious theatre scholar or theatre-goer would consider the opportunity to read a play while listening to actors perform it to be a compensation for not being able to see the performance.⁶⁶

Anhand dieses Beispiels – wenn es auch sicherlich einen Extrempunkt markiert – wird deutlich, wie in der Wissenschaft und sogar in der künstlerischen Praxis zum Teil die Musik einer Oper von ihrer nur als Zusatz behandelten szenischen Dimension getrennt wird, und das nicht etwa erst seit der Diskussion um das sogenannte Regietheater, in der gelegentlich empfohlen wird, das vermeintlich ‚absurde‘ Bühnengeschehen zugunsten der ‚reinen‘ Musik doch am besten einfach zu ignorieren.⁶⁷

Diese scharf trennende, reduktionistische Musikauffassung ist dann wohl auch der Grund, weshalb sich überhaupt erst spät eine musikwissenschaftliche Opernforschung entwickelt hat. Heinz Becker hat dazu in einer Bestandsaufnahme aus den siebziger Jahren treffend beobachtet, „wie vielschichtig der Begriff Oper ist, aber auch in welch hohem Maße hier außermusikalische [...] Interessen in die Konzeption eines solchen Werkes hineinwirkten“⁶⁸. Damit ist ein weiterer wichtiger Topos benannt, der sozusagen den begrifflichen Gegenpol zur ‚Musik selbst‘ bildet: das ‚Außermusikalische‘. Er steht bereit als eine Rubrik, unter der alles abgelegt werden kann, für das sich eine traditionell werkimmanent orientierte Musikwissen-

63 Vgl. Philip Auslander: *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor/Mich. 2006.

64 Vgl. Philip Auslander: „Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto“. *Contemporary Theatre Review* 14 (2004), S. 1-13.

65 Ebd., S. 2.

66 Ebda.

67 Vgl. eine Besprechung von Peter Wach zu einer Berner Inszenierung von Richard Wagners *Tristan und Isolde*: „Am besten würde man die Augen schließen. Sattes Orchester, starke Solisten. Doch das peinliche Regietheater von Ludger Engels macht den Genuss zunichte.“ (<https://web.archive.org/web/20200130161813/http://www.bernerzeitung.ch/kultur/theater/am-besten-wuerde-man-die-auge-schliessen/story/24487417>).

68 Heinz Becker: „Zur Situation der Opernforschung“. *Die Musikforschung* 27 (1974). S. 153-165, S. 153.

schaft nicht zuständig fühlte, was als gegebenenfalls ‚die Musik selbst‘ verfälschender Einfluss skeptisch betrachtet wird oder aus anderen Gründen ausgeklammert werden soll.

Beobachten lässt sich das noch rund zwanzig Jahre nach Beckers Statement in Hans Heinrich Eggebrechts viel beachtetem Buch *Musik im Abendland*, das zuerst 1991 erschien. Gegenüber den kompositorisch-formalen Gesichtspunkten, die Eggebrecht als Triebkräfte der Musikgeschichte begriffen hat, erhält das Musiktheater zwangsläufig etwas Randständiges, denn wie Eggebrecht sagt: die „Geschichte der Oper ist alles andere als rein musikalisch“⁶⁹. Daher wird die Oper in seinem musikhistorischen Narrativ entweder vernachlässigt oder es wird – wo das nicht möglich ist – versucht, sie auf das ‚rein Musikalische‘ zurückzuführen. So setzt Eggebrecht für die nach 1600 entstandenen Werke eines Claudio Monteverdi „das spezifisch ‚monodische‘ Singen“⁷⁰ als die „wichtigste Konstituente der neuen Gattung Oper“⁷¹, nicht etwa das Theater und dessen strukturelle Verbindung mit Musik. Bei Georg Friedrich Händel legt Eggebrecht vor allem darauf Wert, dass dieser die Oper schließlich zugunsten des Oratoriums aufgegeben habe: Dass Händel „in seiner Spätzeit [...] dieses Gegenteil seiner ursprünglichen Zielsetzung hervorbrachte, ist seine große geschichtliche Leistung gewesen“⁷², stellt Eggebrecht hierzu fest. Mozarts Opern begreift er aus „dem Geist der klassischen Instrumentalmusik“⁷³ und Richard Wagner zuletzt kommt mit seinem Musikdrama gar nicht mehr vor, sondern wird nur als Musikästhetiker behandelt.⁷⁴

Um den Unterschied zwischen einer derart reduktionistischen und einer stärker integrativen Perspektive auf das Phänomen Oper klar herauszustellen, sei nun vergleichend noch einmal Heinz Becker mit seiner Stellungnahme von 1974 zitiert:

Von der heutigen und künftigen Opernforschung gilt es zu fordern, die Oper mehr als ein bloßes Konzert in einem Opernhause zu begreifen [gemeint ist hier wohl: „nicht mehr als bloßes Konzert“ bzw. „in der Oper mehr als ein bloßes Konzert zu sehen“; A.K.], Opernpartituren nicht nur nach ihrem musikalischen Gehalt zu befragen, sondern den Gesamtorganismus einer Oper ins Auge zu fassen, die Bedingungen, unter denen ein Opernkomponist sein Werk fertigte, zu klären und die Aufführungsgeschichte einer Oper zu verdeutlichen. [...] Der vielzitierte soziologische Aspekt der Oper erschließt sich damit nicht nur aus ihrem Inhalt, sondern häufig viel plastischer aus ihrer Peripherie.⁷⁵

69 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991, S. 541.

70 Ebd., S. 338.

71 Ebda.

72 Ebd., S. 468.

73 Ebd., S. 544.

74 Vgl. ebd., S. 606ff.

75 Becker 1974, S. 164. – Ein multimediales Kunstwerk als ‚Organismus‘ beziehungsweise organische Einheit aufzufassen ist heute allerdings seinerseits kritikwürdig geworden, siehe dazu auch den Abschnitt zu Heinrich Bessler in Teil B.

Damit formuliert Becker einen erheblichen Anspruch. Im Gegensatz zu Eggebrecht tritt er für eine Berücksichtigung des ‚Außermusikalischen‘ ein, und damit ist nicht nur das Libretto und die Bühne gemeint, sondern noch viel mehr. Dieses ‚Mehr‘, das sind gewissermaßen die ‚Bedingungen‘ einer Oper. Zu finden sind sie an der ‚Peripherie‘, das heißt: im Kontext. Eine Einschränkung nimmt Becker in seinem programmatischen Statement zur Opernforschung aber dennoch vor:

Damit wird keiner irgendwie neuartigen Methode das Wort geredet, sondern lediglich solide historische Quellenarbeit auf breitester Grundlage gefordert, möglichst in ergänzender Gemeinsamkeit mit Literatur- und Theaterwissenschaftlern.⁷⁶

Beckers Einschätzung bleibt hier zeitgebunden und auf seine spezifische Interessenlage, die musikwissenschaftliche Opernforschung, begrenzt, wenn er auch immerhin bereits für eine interdisziplinäre Arbeit wirbt. Aus heutiger Sicht wäre diese Position zu revidieren, erst recht wenn in einem allgemeineren Sinn nach den ‚Bedingungen‘ und der ‚Peripherie‘ von Musik gefragt wird: Hierfür aber ist, aus meiner Sicht, eine erneuerte kulturwissenschaftliche Methodik erforderlich. Sie könnte sich darum bemühen, noch systematischer die Begrenzung reduktionistischer Herangehensweisen aufzuzeigen und könnte neue Zusammenhänge in den Blick nehmen.

Noch deutlicher kann diese Anforderung beziehungsweise dieses wissenschaftliche Desiderat anhand dreier weiterer Phänomenbereiche werden, mit denen der begonnene ‚Schnelldurchlauf‘ durch die Musikgeschichte komplettiert werden soll. Im Rahmen dieser Arbeit kommt ihnen später noch eine besondere Wichtigkeit zu, denn sie werden am Ende noch ausführlicher behandelt und als Fallbeispiele dienen, an denen die bis dahin entwickelten methodischen Überlegungen konkretisiert und erprobt werden sollen.

Das erste derartige Fallbeispiel wird die Musik in der barocken Festkultur der europäischen Höfe um und vor 1670 sein. Der Akzent auf das ‚vor‘ hat unter anderem darin seinen Sinn, dass damit schon von sich aus eine Festlegung auf die zuvor angesprochene Gattung der Oper, die im 18. Jahrhundert für die Höfe zunehmend in den Mittelpunkt rückt, vermieden wird. Von Interesse ist hier besonders jene musikalische Praxis, die direkt in einer höfischen Festgestaltung ihren Platz findet. „Jedes barocke Fest“, so schrieb der Germanist Richard Alewyn bereits 1959, „ist eine ausgedehnte und ausgewogene Komposition aus vielen Elementen“⁷⁷. Auch wenn Alewyn in höfischen Festen aus heutiger Sicht etwas zu ungebrochen den

76 Ebda.

77 Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München 1989 [zuerst Hamburg 1959], S. 11.

‚Geist des Zeitalters‘ herauszulesen können glaubte, kann dieser Aspekt sicher nicht genug betont werden. Aufgabe der einschlägigen Forschung ist es deshalb, diese komplexen ‚Kompositionen‘ zu untersuchen und wenn darin Musik auftritt, dann sollte klar sein, dass es um das Zusammenspiel von Musik mit diesem Kontext gehen muss und nicht nur um die Komposition ‚der Musik selbst‘. Auch hier gilt, entgegen der Einschätzung von Heinz Becker im Falle der Oper, dass dafür neue Methoden hilfreich sein können. Zu dieser Einschätzung kommt auch Sebastian Werr in einer Studie über die Musik am Hof der Wittelsbacher, wobei er sich, wie Becker im Hinblick auf die Oper ebenfalls gefordert hat, unmittelbar auf die Quellen bezieht:

In zeremonialwissenschaftlichen Schriften und Festberichten wird Musik meist als Mittel zur Prachtentfaltung – nicht anders als etwa aufwendige Kutschen – behandelt, ohne dass detailliert auf ihre Verwendung eingegangen wird. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass auch in München [der kurfürstlichen Residenz, die Werr in seiner Studie untersucht; A.K.] die zahlreichen Umzüge, Turniere, Bälle, Feuerwerke, „Wirtschaften“, Jagden sowie die vielfältigen zeremoniellen Handlungen stets von Musik bzw. von akustischen Zeichen begleitet wurden. Mit am Werk- und Originalitätsbegriff ausgerichteten Methoden musikwissenschaftlicher Untersuchung kann dies freilich kaum angemessen untersucht werden, da die Musik der zeremoniellen Funktion untergeordnet war. Im Mittelpunkt stand die Darstellung des Herrschers bzw. des Hofes, die durch symbolische Handlungen ihre Ordnung bestätigten; die musikalische Aufführung wurde nicht wie heute als solche konzentriert verfolgt, sondern sollte den Eindruck der vollzogenen Handlungen auf die Teilnehmer und auf die Zuschauer verstärken.⁷⁸

Die Regierungsjahre von Kurfürst Max Emanuel, auf die Werr's Studie sich bezieht, fallen genau in die angesprochene Zeit um das Jahr 1670. Folgt man Werr, dann greifen Perspektiven auf Musik, die unter anderem im Fall der ja nur wenig jüngeren klassisch-romantischen Instrumentalmusik so selbstverständlich erscheinen, hier erkennbar zu kurz. Wie muss man sich die Rolle einer Tafelmusik vorstellen, die fest zur in München üblichen „Praxis der öffentlichen Tafel“⁷⁹ gehörte, bei der „nur die churfürstliche Familie an der Tafel saß“⁸⁰, während es dem Volk erlaubt war, „an einem für dasselbe bestimmten Orte der offenen Tafel zuzusehen und der Musik zuzuhören“⁸¹? Solche Verfahrensweisen, solche Umstände mögen „als etwas recht Unwichtiges, bloß ‚Äußerliches‘ und vielleicht als etwas Lächerliches erscheinen“⁸², wie Norbert Elias in seiner einflussreichen Arbeit über die höfische Gesellschaft und ihre Etikette schrieb. Folgt man aber Elias, dann handelt es sich bei den vermeintlichen Äußerlichkeiten

78 Sebastian Werr: „Zeremonielle Funktionen von Musik am Hofe Max Emanuels“. *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*. Hg. Stephan Hörner/Sebastian Werr. Tutzing 2012. S. 9-25, S. 20.

79 Ebda.

80 Zitiert nach ebda.

81 Zitiert nach ebda.

82 Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt am Main 2002, S. 19.

eben nicht nur um „Kuriositäten“⁸³, sondern um Spuren eines größeren sozialen Zusammenhangs, den der Soziologe als „Figuration“⁸⁴ bezeichnet hat. Elias hat hier zu seiner Zeit Position bezogen gegen eine Geschichtswissenschaft, die „Ereignisse, die einzigartig und unwiederholbar sind, als das Wesentliche der zu erforschenden Geschehenszusammenhänge ansieht“⁸⁵ und deshalb das „Individuum an sich“⁸⁶ und seine (großen) Taten als „individuellen Urheber“⁸⁷ in den Mittelpunkt rückt. Statt für geschichtsmächtige „Einzelmenschen“⁸⁸ und lineare ‚Geschehenszusammenhänge‘ interessiert Elias sich für Interdependenzen, für Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Menschen, die „nicht außerhalb der Gesellschaft, die sie miteinander bilden“⁸⁹, existieren können: „Der Begriff der Figuration dient dazu, diesen Sachverhalt zum Ausdruck zu bringen.“⁹⁰ Hier wird deutlich, dass von Elias nicht nur im Hinblick auf die höfische Gesellschaft, sondern auch in übergeordneter methodologischer Sicht vieles zu lernen ist. Seine Studie enthält, wie man sieht, auch erkenntnistheoretische Impulse, die erneut Zweifel an dem Konzept ‚the music itself‘ aufkommen lassen, und zwar nicht nur im Hinblick auf die höfische Gesellschaft und deren Musikkultur. Erkennen lässt sich das auch an einem Satz wie dem folgenden, der in *Die höfische Gesellschaft* auf Architektur und Ausstattung bezogen ist, aber auch im Hinblick auf Musik sinnvoll wäre: „Kulturelle Formungen, die wir meist rein ästhetisch, nämlich als Varianten eines bestimmten Stils, wahrnehmen, werden von den Mitlebenden selbst zugleich auch als höchst differenzierter Ausdruck von sozialen Qualitäten wahrgenommen.“⁹¹ Während die Studie von Sebastian Werr zur Musik am Hof der Wittelsbacher um 1700 ganz in diesem Sinne aufzeigt, „wie sich das Münchner Musikleben unter Max Emanuel in das höfische Zeremoniell der Zeit einordnete“⁹², wird in meiner eigenen Fallstudie Musik in der Festkultur der europäischen Höfe dieser Zeit mit dem bis dahin erarbeiteten methodischen Instrumentarium einer erneuten Betrachtung unterzogen.

Das zweite Fallbeispiel führt zur Neuen Musik in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die damaligen Komponisten-Manifeste, von denen es nicht wenige gab, haben sich ebenso wie die spätere Forschung meist auf kompositorisch-formale Fragen bezogen, hielten also bei aller Innovationsemphase der damals als ‚avanciert‘ geltenden Musik an der Vorstellung fest, dass nur ‚die Musik selbst‘ zählt, dass die angestrebten Innovationen musikimmanent stattzufinden hät-

83 Ebd., S. 18.

84 Ebd., S. 10.

85 Ebd., S. 22.

86 Ebd., S. 40.

87 Ebd., S. 33.

88 Ebd., S. 21.

89 Ebd., S. 36.

90 Ebd., S. 36f.

91 Ebd., S. 103.

92 Werr 2012, S. 9.

ten. Das scheint auf den ersten Blick auch auf den Komponisten Karlheinz Stockhausen zuzutreffen. Doch schon das bereits erwähnte, allerdings erst in den neunziger Jahren entstandene *HELIKOPTER-STREICHQUARTETT* zeigt, dass Stockhausens musikalische Praxis eine vielschichtigere war, zumindest wenn man nicht wieder alles außer den vier notierten Instrumentalpartien der Streicher, die in diesem Stück auftreten, als bloß äußerlich ansehen will.

Wie wenig das Konzept ‚the music itself‘ hier weiterhilft, lässt sich auch an Stockhausens *HYMNEN* (1966/67) erkennen. Zunächst stellte sich bei diesem Werk der damaligen ‚Tonbandmusik‘ schon das Problem, dass der Ort, an dem ‚die Musik selbst‘ üblicherweise gesucht wurde, hier nicht existierte: Es gibt keine eigentliche Partitur des Stücks, da eine solche auch nicht gebraucht wird, um das Stück hervorzubringen – es ist ja bereits auf einem Tonband in einer (weitgehend) definitiven Fassung realisiert. Bei der veröffentlichten Studienpartitur handelt es sich um eine nachträgliche Anfertigung, die bereits den Status einer Analyse des Tonbands hat.⁹³

Um hier weiter ins Detail zu gehen, ist es nötig, noch einmal dezidiert in die erste Person zu wechseln. Bei meiner (Erst-)Begegnung mit *HYMNEN*⁹⁴ stellte sich für mich schnell heraus, wie wenig Stockhausens ganze musikalische Praxis noch mit der Aufführungspraxis des klassischen Musikbetriebs und selbst mit den üblichen Spezialkonzerten für Neue Musik gemein hatte. Für den mit dieser Musik noch nicht vertrauten Rezipierenden, wie ich es zu diesem Zeitpunkt war, war bereits die leere Bühne des Konzertsaals eine Irritation. Zu erkennen war aber auf Anhieb, dass der Abend mit den im Raum verteilten Lautsprechergruppen bestritten werden würde. In der Mitte der Publikumsränge gab es ein Mischpult, an dem beim Einlass in den Saal bereits Karlheinz Stockhausen saß, schon von Weitem als er selbst zu erkennen an der orangefarbenen Strickjacke, die er gemäß der Farbcodierung des Weltmodells aus seinem Opernzyklus *LICHT. Die sieben Tage der Woche* an diesem Freitag trug. Wie sich bald zeigte, trat Stockhausen nicht nur als Klangregisseur am Mischpult in Erscheinung, sondern außerdem auch als Moderator und Organisator. Für die von ihm selbst gehaltene Einführung – die wohlgerne nicht vor der für den Konzertbeginn festgesetzten Zeit stattfand, sondern anscheinend schon zur Aufführung gehörte? – nutzte Stockhausen dann doch noch die Bühne des Konzertsaals und schloss mit dem Hinweis, dass die üblicherweise teuren Plätze in den ersten Reihen heute ganz schlecht seien. Da der Saal mit über zweitausend Plätzen keineswegs ausgebucht war, lud er dazu ein, sich stattdessen in der Mitte um sein Mischpult zu

93 Vgl. dazu Marcus Erbe: *Klänge schreiben. Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik*. Wien 2009 (= *Signale aus Köln*. Bd. 15).

94 Am 3.1.2003 habe ich in der Kölner Philharmonie eine Aufführung von *HYMNEN* erleben können, bei der Karlheinz Stockhausen selbst die Klangregie übernommen hat. Dieser Eindruck ist nachträglich zu einem Ausgangspunkt für viele der Fragestellungen und Überlegungen in dieser Arbeit geworden. Daher hat auch die Fallstudie zu Stockhausen am Schluss einen besonderen Stellenwert.

gruppieren, worauf sich das Publikum in Bewegung setzte und sich fast vollständig neu arrangierte. Kurz darauf wurde, wie Stockhausen vorher bereits angekündigt hatte, mit Ausnahme der Fluchtwegmarkierung sämtliches Saallicht gelöscht. An die Stirnwand des Saals wurde aber ein „kleiner Mond“ (Stockhausen) in Gestalt eines schmalen Scheinwerferkegels projiziert. Unter diesen Umständen wurde dann, unterbrochen von einer Pause im Hellen, das fast zweistündige Werk *HYMNEN* wiedergegeben. Die vier Kanäle des Tonbandes wurden dabei über die vier Lautsprechergruppen ausgespielt. Während in der relativ dunklen Weite des Saals nicht viel zu erkennen war, war die Präsenz Stockhausens als Spiritus Rector wegen der flackernden Beleuchtung des Mischpultes, an dem er in der Mitte des Saales saß, stets wahrnehmbar.

Von diesem letzten Detail einmal abgesehen, führte diese komplexe Inszenierung – anders als vielleicht beim *HELIKOPTER-STREICHQUARTETT* – keineswegs dazu, dass die Musik irgendwie relativiert oder überlagert wurde. Vielmehr sorgte sie in weiten Teilen zweifellos sogar für eine extreme Fokussierung auf das Hörbare. Dieser Befund greift aber noch viel zu kurz, denn über die Situation der Aufführung und das sonstige ‚Drumherum‘ ist damit noch gar nichts ausgesagt. In anderen Fällen gibt es bei Stockhausen ohnehin noch viel mehr, das berücksichtigt werden müsste. In meiner Fallstudie werde ich das anhand eines anderen Beispiels aus den 1960er Jahren zu tun versuchen.

Schon diese Betrachtung wirft aber die Frage auf, ob Stockhausens musikalische Praxis nicht auch sichtbar macht, dass auch eine Aufführung eines klassischen Werkes, zum Beispiel eines Streichquartetts, immer in einem strukturierten Kontext stattfindet und nicht im metaphorisch-sprichwörtlichen ‚luftleeren Raum‘. Normalerweise gibt es aber eben keinen Komponisten und Organisator, der sich erkennbar um all diese Kontextbedingungen gekümmert hat, sondern diese Aufgabe wird vielleicht unauffällig von einer Dramaturgin oder einem Dramaturgen übernommen oder verbleibt schlicht im Unsichtbaren des ‚haben wir immer schon so gemacht‘. Gestützt werden könnte diese Übertragung von einer an Umberto Ecos Konzept des offenen Kunstwerks anschließende These Peter Bürgers, wonach „erst die Avantgarde bestimmte allgemeine Kategorien des Kunstwerks in ihrer Allgemeinheit erkennbar gemacht hat“⁹⁵. Das hieße also, noch einmal verkürzt: Der Sonderfall Stockhausen, die musikalische Praxis eines oft als exzentrisch bezeichneten Komponisten, ist gar kein Sonderfall, sondern nur eine besonders gut erkennbare Variante des Unhintergehbaren aller musikalischen Praxis.

Das dritte und letzte Fallbeispiel schließlich ist nicht mehr einer bestimmten Musik zuzuordnen, es handelt sich auch nicht um ein historisches Phänomen, sondern um eines aus der

95 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974, S. 24.

Gegenwartskultur, das dementsprechend gegenwärtig empirisch beobachtbar ist. Gemeint ist das *mobile listening* oder auch einfach *mobile music*⁹⁶, also die aus dem heutigen Alltag nicht wegzudenkende Praxis, Musikaufnahmen aller Art mit sich zu führen (sei es, wie bis vor kurzem vor allem, über Abspielgeräte mit eigenständigen Speichermedien oder, wie inzwischen verstärkt, über den Zugriff auf Streaming-Dienste) und ortsungebunden über Kopfhörer (oder seltener auch laut) zu hören. Dabei handelt es sich zweifellos um eine neue Normalität, die ebenfalls nicht als ‚Sonderfall‘ gelten kann, sondern zur musikalischen Grunderfahrung geworden ist. Außerdem hat das *mobile listening* bereits eine lange Geschichte, die nicht erst mit der Markteinführung des Sony Walkman im Jahr 1979 begonnen hat. Wie Heike Weber gezeigt hat, reicht sie bis zu den ungefähr seit 1960 verfügbaren kompakten Transistorradios mit Kopfhöreranschluss zurück⁹⁷, die als eigentliche Innovation auf diesem Gebiet gelten können, was man schon daran erkennen kann, dass der erste Apple iPod (2001, Entwurf von Jonathan Ive) auch äußerlich dem Vorbild des Taschenempfängers Braun T3 (ab 1958, Entwurf von Dieter Rams) folgt.

Diese musikalische Grunderfahrung, die inzwischen also noch nicht einmal mehr so neu ist, wurde in der musikbezogenen Fachöffentlichkeit zunächst nicht als solche anerkannt. Stattdessen wurde das *mobile listening* pathologisiert, entweder im ästhetischen Sinn als Missbrauch der Kunst als vermeintlich indifferente „Berieselung durch konservierte Musik“⁹⁸ oder als soziale Pathologie einer durch Musik bewirkten Kontaktarmut und Isolation der Individuen. Doch da man heute auch aus empirischer Forschung weiß, dass die Formen und Funktionen des *mobile listening* wesentlich differenzierter sind, ist für die Kulturwissenschaft ein herausfordernd komplexes Forschungsfeld sichtbar geworden. Offensichtlich ist Musik in ganz anderer Weise als zuvor verfügbar geworden und kann in nahezu unendlich viele neue Kontexte eingeführt werden, dort neue Gebrauchswerte und neuen Sinn entfalten. Es ist klar, dass eine musikimmanente Betrachtungsweise wie die *music theory* hierzu keine Aussagen machen kann, denn solche Entwicklungen fallen eben nicht in den von der Disziplin selbst eng umrissenen Zuständigkeitsbereich. Eine denkbare Argumentation wäre nun, für eine Klärung der Zuständigkeiten einzutreten, indem man diese musik- beziehungsweise medienkulturellen Entwicklungen als ‚der Musik selbst‘ äußerliche begreift und sie deshalb nur der Kultur- und Me-

96 Vgl. den Titel des *Oxford Handbook of Mobile Music Studies* (2 Bde. Hg. Sumanth Gopinath/Jason Stanyek. Oxford, New York 2017), das in Anspruch nimmt, ein neues, eigenes Forschungsfeld zu institutionalisieren.

97 Vgl. Heike Weber: „Vom Kofferradio zum Walkman. Zu den Klangwelten unserer elektronischen Alltagsbegleiter“. *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Hg. Gerhard Paul/Ralph Schock. Bonn 2013, S. 418-423.

98 Korn 1975, S. 20. – Das Zitat ist allerdings (noch) nicht auf den Walkman oder dergleichen bezogen, sondern ist als allgemeine kulturkritische Aussage zu verstehen.

dienwissenschaft oder der Soziologie zuweist, frei nach Kofi Agawu: *theory is theory and cultural studies is cultural studies*. Das würde umgekehrt bedeuten, den Gegenstandsbereich ‚the music itself‘ wie gewohnt behandeln zu können. Doch ob das möglich ist, daran gibt es berechtigte Zweifel. So behauptet etwa Ola Stockfelt: „the situation in which one encounters music conditions the music itself“⁹⁹. Geht man so weit, dann würde das bedeuten, dass ‚die Musik selbst‘ gar nicht isolierbar wäre, vielleicht noch als Abstraktion, aber dass sie in einem integralen, nicht-reduktionistischen Verständnis nicht zu lösen wäre von den Kontexten, in denen wir sie erleben, und sie damit als eigenständige Entität womöglich verschwindet. So sieht das in der Tat auch ein zeitgenössischer Sozialwissenschaftler wie Hartmut Rosa, der unter explizitem Verweis auf Musik schreibt:

Der Berg, auf den ich gestiegen bin, ist (für mich) ein anderer als der, den ich aus weiter Ferne sah oder aus dem Fernsehen kannte, und ebenso verändern sich das Buch, die Musik, die Sprache im Prozess der Anverwandlung. Als „Dinge an sich“ aber sind sie uns ohnehin nicht zugänglich.¹⁰⁰

Das *mobile listening* bringt diesen Umstand nicht hervor, lässt ihn aber anscheinend wiederum besonders klar hervortreten, weil gerade hier deutlich werden kann, dass Musik in einer Situation erlebt und – mit Rosa – dort anverwandelt wird. Von einer Musikanalyse wäre demnach zu fordern, dass sie nicht abstrakt analysiert, sondern jeweils unter Berücksichtigung der spezifischen Vorzeichen einer Situation, in der Musik erlebt wird:

Analysis of music in everyday listening situations must be based on listening adequate to the given situation. Such adequacy is not determined by the music style in and of itself, or by the genre within which the music style was created, or by the genre to which it primarily belongs today, but rather by the location of the music in the specific situation.¹⁰¹

Aus der Perspektive einer traditionellen, an – um den Begriff nun noch ein vorläufig letztes Mal zu verwenden – ‚der Musik selbst‘ orientierten Musikwissenschaft würde diesem Zugang sicher seine ‚Kunstferne‘ vorgeworfen werden, also die angebliche Missachtung der geistigen Gehalte von Musik. Jedoch könnte man argumentieren, dass so lediglich eine Beobachtungsposition eingenommen wird, die auch dem zeitgenössischen Kunstverständnis entspräche.

99 Ola Stockfelt: „Adequate modes of listening“. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Hg. Christoph Cox/Daniel Warner. New York, London 2004. S. 88-93, S. 89. – Die Herausgeber Cox und Warner schreiben dazu in ihrem einführenden Kommentar, dass Stockfelt grundlegende Zweifel an der ontologischen Festschreibbarkeit von Musik habe: „Stockfelt invokes a central thesis of philosophical hermeneutics, arguing that different listening practices effectively recompose any given piece of music and, therefore, that the nature of the musical work is always in flux.“ (ebd., S. 88).

100 Hartmut Rosa: *Unverfügbarkeit*. Wien 2019, S. 42.

101 Stockfelt 2004, S. 92.

Auch wenn heute das Konzept einer künstlerischen Avantgarde, die den Fortschritt markiere und ihrer Zeit voraus sei, weitgehend aufgegeben worden ist, hat sich doch in der zeitgenössischen Kunst die avantgardistische Forderung nach einer Zusammenführung von Kunst und Leben erhalten, wie man heute auf jeder großen Biennale oder Überblicksausstellung sehen kann. Auch ein zeitgenössischer Komponist wie Johannes Kreidler ist dafür bekannt geworden, dass er sagt: „Musik allein gibt es für mich nicht. Als Komponist steht man in Zusammenhängen.“¹⁰² Wenn man so will, passt sich also eine Position wie jene von Ola Stockfelt lediglich an eine (post-)avantgardistische Ästhetik an, für die gilt: „Die Kunst soll nicht einfach zerstört, sondern in Lebenspraxis überführt werden, wo sie, wenn gleich in verwandelter Gestalt, aufbewahrt wäre.“¹⁰³

Hauptgegenstand meiner Arbeit soll daher die Entwicklung einer kulturwissenschaftlichen Methodik sein, die auf die geschilderten Schwierigkeiten reagiert, bei der genau jenem Mehr, jenem Zusätzlichen oder Überschüssigen an musikalischer Praxis, das oft entweder als nicht relevantes Anhängsel oder als abzulehnende Fehlentwicklung aufgefasst worden ist, besondere Aufmerksamkeit zukommen soll. Diese Methodik soll eine Art konzeptuelles Hilfsmittel sein, um Abstand zu nehmen von der immer wieder so naheliegenden Vorstellung, man könne etwas über die real erlebbare Relevanz von Musik, über ihr kulturelles Gewicht erfahren, wenn man auf reduktionistischem Wege versucht, alle Erkenntnisse aus einem als selbst wirkmächtig gedachten Gegenstand zu beziehen. Anregungen dafür gibt es gegenwärtig zahlreiche im fachübergreifenden Feld der kulturwissenschaftlich arbeitenden Disziplinen.

102 Zit. nach <https://www.youtube.com/watch?v=EApRZlwziA> (30.04.2021). – Musik und Sound in (auch lebensweltlichen) Zusammenhängen zu platzieren ist zudem eine der grundlegenden Strategien der Sound Art beziehungsweise Klangkunst geworden. Hier ‚die Musik selbst‘ oder das nur Hörbare isolieren zu wollen, wäre widersinnig. Aus methodischen Gründen kann ich aber weder an dieser Stelle noch in der Arbeit im Ganzen genauer auf diese Phänomene eingehen.

103 Bürger 1974, S. 67. – Für Bürger gibt es, das soll nicht verschwiegen werden, allerdings auch eine falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie in der Massenkultur und Warenästhetik (ebd., S. 73).

Ein fachübergreifender Denkstil: kontextorientierte Ansätze

*Also dies ist der Mann, durch den mich Mozart entzückete!
Säh' ich die Geige doch auch, die ihm so wacker gedient!
Säh' ich das nützliche Schaf, das dieser die Saiten geliefert,
Und das geduldige Pferd, das ihm den Bogen bezog.¹⁰⁴*
(Friedrich Hebbel)

Tatsächlich ist zu erkennen, dass sich viele unterschiedliche Arbeiten und Paradigmen aus den zeitgenössischen Geschichts-, Kultur-, Sozial- oder Kunstwissenschaften, die an der Oberfläche wenig verbindet, um einen gemeinsamen ‚Denkstil‘ (Ludwig Fleck)¹⁰⁵ herum organisieren. Er zeichnet sich dadurch aus, dass Kontexte ernst genommen werden und Komplexität in Zusammenhängen gesucht wird anstatt auf dem Wege (im Zweifel iterativer, das heißt stets die selben Methoden wiederholender) analytischer ‚Tiefbohrungen‘, also immer ‚noch gründlicheren Untersuchungen‘ im Sinne des Musikwissenschaftlers Ludwig Finscher. Die Soziologin Martina Löw, deren Publikationen eine weitere wichtige Anregung für diese Arbeit darstellen, betont, ein solcher Denkstil sei gerichtet gegen „die übliche Praxis, die Untersuchung der Objekte vor die Erforschung der Beziehungsgefüge zu stellen“¹⁰⁶.

Eines der Phänomene, in denen diese Tendenz am deutlichsten erkennbar wird, ist die seit mehr als einem Jahrzehnt andauernde Konjunktur der Globalgeschichte. Im Rahmen dieses Paradigmas in der Geschichtswissenschaft geht es nur bedingt um eine Erneuerung alter Ansätze einer Weltgeschichte aus großen globalen Entwicklungsschritten, sondern vor allem auch darum, lokale Ereignisse vor dem Hintergrund globaler Entwicklungen verstehbar zu machen.¹⁰⁷ Dies passt also sehr gut zu Martina Löws Forderung, nicht immer schon zuerst an die eigenen Gegenstände zu denken, sondern sofort auch deren Kontexte und Zusammenhänge mit zu reflektieren. Sebastian Conrad spricht als Fachhistoriker mit dem Schwerpunkt Glo-

104 Friedrich Hebbels Gedicht *Virtuosen-Portrait's* lässt bereits im Jahr 1848 den Gedanken aufscheinen, dass Musik nicht nur aus dem Geist ‚großer Männer‘ besteht, sondern lebensweltlich-materielle Voraussetzungen hat. Zitiert nach *Deutsche Lyrik*. Bd. 8: *Gedichte 1830-1900*. Hg. Ralph-Rainer Wuthenow. München 2001, S. 162.

105 Nicht zu übersehen ist dabei, dass der Denkstil, den Flecks Begriff ‚Denkstil‘ voraussetzt, selbst bereits durch eine kontextorientierte Herangehensweise gekennzeichnet ist: Fleck ging davon aus, dass Denken nur auf der Basis eines erworbenen Wissens möglich wird und insofern kein Inhalt eines individuellen Geistes ist, sondern aus Kollektiven hervorgeht.

106 Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001, S. 157. – „Der Gedanke, dass nicht Subjekte und Objekte, sondern Relationen und dynamische Bezogenheiten das Ausgangsmaterial unserer Wirklichkeit bilden könnten, inspiriert darüber hinaus auch neuere netzwerktheoretische Ansätze, etwa die maßgeblich von Bruno Latour begründete Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) oder Harrison Whites Konzeption einer Phänomenologischen Netzwerktheorie (PNT)“ (Rosa 2019¹, S. 68).

107 Der Historiker Roland Wenzlhuemer hat noch jüngst betont, dass die Globalgeschichte „eine wichtige Erweiterung des Referenzrahmens der Geschichtswissenschaft in Gang gebracht“ habe und „dass es sich nicht um eine kurzlebige historiografische Modeerscheinung handelt“ (ders.: „Globalgeschichte. Einführung“. *sehpunkte* 19 (2019), Nr. 7/8, vgl. <https://web.archive.org/web/20210124180206/http://www.sehpunkte.de/2019/07/forum/globalgeschichte-243/>).

balgeschichte auch von „einer Absage an Erklärungen, die weitgehend ohne externe Einflüsse und Kontexte auskommen“¹⁰⁸, dies ist für ihn „der methodische Kern globalgeschichtlicher Ansätze“¹⁰⁹. Ich habe die Globalgeschichte, die auf den ersten Blick wenig mit den Fragestellungen meiner Arbeit zu tun hat, auch deswegen hier als erstes angeführt, weil Conrad ein sehr aufschlussreiches Bild gefunden hat, um im Gegenzug die aus seiner Sicht bestehenden Mängel einer älteren, weniger kontextsensiblen Herangehensweise aufzuzeigen:

Im Rückblick könnte einem ein Teil der historischen Literatur wie Untersuchungen eines Fußballspiels erscheinen, bei denen nur eine der beiden Mannschaften betrachtet wird, von Kontextfaktoren wie Zuschauern, Wetter oder Tabellenstand ganz zu schweigen.¹¹⁰

Es sollte lohnend sein, dieses instruktive Bild auch als Leitfaden für methodologische Überlegungen in anderen Disziplinen zu erproben.

Um davon ausgehend zu einem Gebiet zu wechseln, das der kulturwissenschaftlichen Musikforschung von den Gegenständen her schon etwas näher steht, bietet sich ein Verweis auf das Konzept der Paratextualität in der Literaturwissenschaft an. In die Einleitung dieser Arbeit ist bereits eine Explikation dieses Ansatzes eingearbeitet: Das Zitat, das ich am Anfang zum Gegenstand eines *close reading* gemacht habe, gehört zur Klasse der Paratexte: es ist ein Kontext, eine Beigabe zum Primärtext, der dessen Lektüre (an-)leitet und dem dadurch gegebenenfalls eine wichtige lenkende Funktion zukommt, angesichts derer es zu kurz greift, nur über das ‚eigentliche Objekt‘ nachzudenken. Als weiteres Beispiel für einen Paratext kann auch das meiner Einleitung vorangestellte Motto gelten, das ich von Erving Goffman bezogen habe. Goffman spricht von einem ‚Vorzeichen setzen‘ und benennt damit die Funktion, die eine Einleitung für einen Text übernimmt. Mittlerweile ist sehr deutlich geworden, welches Gewicht im Gebiet der Literatur zum Beispiel auf einem Buchcover angegebene Gattungsbezeichnungen und vorangestellte oder mitlaufende Kommentare haben können, und literaturwissenschaftliche Analysen, die dies berücksichtigen, können eine bemerkenswerte Komplexität entfalten. In allgemeinerer Hinsicht lässt sich Goffmans Aussage aber auch als Plädoyer für eine integrale Betrachtung von Text und Kontext in sozialen Zusammenhängen verstehen.

In der Kunstwissenschaft bzw. -geschichte hat sich der beschriebene Denkstil auf vielen verschiedenen Ebenen niedergeschlagen, angefangen mit George Dickies frühen Bemühungen um eine institutionelle Theorie der Kunst¹¹¹ und der parallel laufenden Kunstströmung der *institutional critique*, die solche Überlegungen selbstreflexiv und performativ durch-

108 Sebastian Conrad: *Globalgeschichte. Eine Einführung*. München 2013, S. 21.

109 Ebd.

110 Ebd., S. 26.

111 Vgl. George Dickie: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca 1974.

führt. Aber selbst ohne das Konzept der Institution ist vielfach differenzierte Kritik an einem Denken, das ‚die Untersuchung der Objekte vor die Erforschung der Beziehungsgefüge‘ stellt (um noch einmal die Formulierung von Martina Löw in Erinnerung zu rufen), geübt worden. Sehr anschaulich wird diese Kritik beispielsweise in den Arbeiten von Wolfgang Kemp.¹¹² In paradigmatischer Weise veranschaulicht er eine reduktionistische Herangehensweise in der älteren kunsthistorischen Auseinandersetzung mit einem Bauwerk, der Kirche Santa Maria della Pace in Rom. Wie Kemp in verschiedenen Publikationen nachweist, wird der Kirchenbau von den ihn beschreibenden Kunsthistorikern geradezu systematisch aus dem umgebenden Stadtraum herausgelöst, um ihn ‚nur für sich selbst‘ als Kunstwerk zu würdigen. Um diese Art der Anschauung noch zu festigen wurden den Publikationen zum Teil sogar in der Realität nicht mögliche Ansichten als Druckgrafiken beigegeben.¹¹³ Kemp kommentiert diese Vorgehensweise zusammenfassend wie folgt:

Dieser Kontextraub, mit welchen Mitteln auch immer er erfolgt, hat wissenschaftstheoretische Gründe für sich, die wir bis zu Descartes und seiner Grundlegung einer strengen wissenschaftlichen Methode zurückverfolgen können. Die Isolierung des Phänomens entspringt einerseits der Illusion, man könne so aller Aspekte Herr werden, und andererseits der Furcht, dass man sich in den Unwägbarkeiten möglicher Zusammenhänge verliert.¹¹⁴

Eine wichtige Publikation aus der Kunstwissenschaft ist darüber hinaus zweifellos Brian O’Dohertys Buch über den *white cube*, jenen vorgeblich neutralen, für die moderne Kunst unverzichtbaren weiß gestrichenen Galerieraum. O’Doherty spricht diesbezüglich von einer „gleichmäßig erleuchtete[n] Zelle“ – und das folgende ist nun der Kerngedanke –, „die entscheidend dazu beiträgt, dass das Ganze funktioniert“¹¹⁵. Mit ‚das Ganze‘ dürfte dabei sowohl die Rezeption des einzelnen modernen Kunstwerks gemeint sein als auch das System des Kunstbetriebs. Über diesen Gegenstandsbereich weisen O’Dohertys Darlegungen sogar noch hinaus, was sie nicht zuletzt für meinen Zusammenhang relevant macht: „Jede Kunstform gab

112 Kems Bezugs- und Ausgangspunkt ist dabei die Rezeptionsästhetik, die er in der deutschsprachigen Kunstgeschichte am nachdrücklichsten ausgearbeitet hat. Vgl. Wolfgang Kemp: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.

113 Möglicherweise ist diese epistemische Herauslösung der Bauwerke aber nur eine Vorstufe oder Variante eines im 19. und frühen 20. Jahrhundert tatsächlich praktizierten Verfahrens, „Baudenkmäler durch Abrisse freizustellen, sie durch weite Vor- oder Rundplätze neu zu inszenieren“, auf die Gerhard Vinken in einem sehr gewinnbringenden Aufsatz hinweist. Dieses Negieren des historischen Kontextes – das natürlich zugleich die Produktion eines neuen Kontextes ist – beschreibt Vinken mittels eines begrifflichen Instrumentariums, das auch ich in der Folge aufgreifen werde, nämlich als „die Ausformulierung und Etablierung eines räumlichen Dispositivs für die noch junge Kategorie des Baudenkmal“ (beide Zitate bei Gerhard Vinken: „Freistellen – Rahmen – Zonieren. Räume und Raumtheorie in der Denkmalpflege“. *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*. Hg. Suzana Alpsancar. München 2011. S. 161-180, S. 165).

114 Wolfgang Kemp: *Architektur analysieren*. München 2009, S. 372. – Ein Gegenmodell für sein Fach hat Kemp ebenfalls skizziert, vgl. ders.: „Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität“. *Texte zur Kunst* 2/1991, S. 89-101.

115 Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle*. Hg. Wolfgang Kemp. Nachw. v. Markus Brüderlin. Berlin 1996, S. 8.

die Lizenz für eine Institution, in der sie der etablierten Ordnung entsprechen, manchmal aber auch testend gegenübertreten konnte: Konzerthalle, Theater, Galerie.¹¹⁶ Gleichwohl muss festgehalten werden, dass in der Musikwissenschaft kein ähnlich argumentierendes Werk zu Konzerthallen vorliegt, das vergleichbar einflussreich geworden wäre wie O'Dohertys Buch über den *white cube*.¹¹⁷ Bei O'Doherty hat das Bewusstsein für die ‚entscheidenden Beiträge‘ eines bestimmten Kontextes für Kunstwerke und deren Rezeption im Übrigen dazu geführt, dass er schließlich vorgeschlagen hat, auch den „Kontext als Text“¹¹⁸ zu betrachten. Juliane Rebentisch hat daran erinnert, dass schon Adorno in der *Ästhetischen Theorie* die Erfahrung von Kunstwerken als nicht trennbar von einem Zusammenhang angesehen hat.¹¹⁹ Schließlich konstatiert sie (bereits für das Jahr 2003): „Die Einsicht in diesen Sachverhalt ist für Kunst heute *generell* unhintergebar.“¹²⁰

Die Überlegung, dass Kontext auch als Text zu gelten habe, wäre für Kofi Agawu als Vertreter der *music theory* möglicherweise durchaus zustimmungsfähig. Er zieht daraus jedoch einen grundlegend anderen Schluss: „Context is simply more text, and in any research venture, one has to draw the line somewhere.“¹²¹ Was bei O'Doherty also Anlass ist, ästhetische Gegenstände als ausgedehnt in einem Kontinuum zwischen Text und Kontext zu denken, das als Ganzes in den Blick zu nehmen ist, gilt Agawu als Begründung dafür, innerhalb eines weiten Feldes aus pragmatischen Gründen Grenzen einzuziehen. Anhand der oben eingeführten Beispiele, speziell auch der von Sebastian Conrad benutzten instruktiven Allegorie des Fußballspiels, sollte allerdings schon deutlich geworden sein, dass Agawu hier eine entscheidende Tatsache überdeckt: Die *music theory* zieht die Grenze eben nicht ‚irgendwo‘, wie er behauptet, sondern sehr bewusst an dem Punkt, wo Faktoren ins Spiel kommen, die keine musikalischen Parameter im engeren Sinn mehr darstellen. Offensichtlich sollen solche Faktoren aus einer strengen musikwissenschaftlichen bzw. ‚theoretischen‘ Untersuchung herausgehalten werden. Ob das nun geschieht, um – mit Wolfgang Kemp gesprochen – ‚aller Aspekte Herr werden‘

116 O'Doherty 1996, S. 83.

117 Ein Kandidat für diese Rolle könnte allenfalls Christopher Smalls Buch *Musicking. The meanings of performing and listening* (Middletown 1998) sein, obwohl sein Gegenstand weiter gefasst ist. Es wird für die methodische Grundlegung meiner Arbeit eine wichtige Rolle spielen.

118 So der Titel eines der in Brian O'Dohertys *In der weißen Zelle* veröffentlichten Essays. Markus Brüderlin schreibt dazu im Nachwort des Bandes: „Längst bevor solche reflexiven Strategien unter dem Titel ‚Kontextkunst‘ zusammengefaßt wurden, hat Brian O'Doherty 1976 ‚The Context as Text‘ in seiner Essayfolge analysiert. Ausführlich ging er auf den Erfinder des Kontextes, Marcel Duchamp, und dessen Beitrag zu der von ihm arrangierten, legendären ‚Internationalen Surrealisten Ausstellung‘ 1938 in der Pariser Galerie des Beaux-Arts ein. Duchamp bestückte, als im Raum schon alle Plätze durch die Kollegen besetzt waren, kurzerhand die Decke mit 1200 Kohlesäcken. Ein gelöcherter Kohlekessel am Boden wurde zur Lampe umfunktioniert und drehte das ganze Ambiente auf den Kopf. Erstmals in der Kunstgeschichte hatte ein Künstler den Kontext, die Verpackung selbst ausgestellt“ (O'Doherty 1996, S. 161).

119 Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003, S. 232f.

120 Ebd., S. 233 [Hervorh. im Orig.].

121 Agawu 1993, S. 90.

zu können oder um den ‚Unwägbarkeiten möglicher Zusammenhänge‘ zu entkommen, spielt dabei in der Konsequenz keine entscheidende Rolle mehr.

Analytische Arbeiten über ‚die Musik selbst‘ stehen jedoch noch vor einem weiteren tiefgreifenden Problem. Wie sollten im Rahmen werkimmanenter Analysen oder ähnlicher Verfahren beispielsweise der fundamentale Bedeutungswandel und der Zugewinn an Wertschätzung dargestellt werden, den Musik in der europäischen Kultur etwa zwischen 1750 und 1850 erfahren hat?¹²² Die Vorstellung, Musik könne das aus sich selbst heraus bewirkt haben, indem sie ästhetisch fortschrittlich, großartiger, gehaltvoller und dergleichen geworden sei, vermag nach allen bisher angeführten Argumenten nicht mehr zu überzeugen. Die folgende Feststellung von Axel Volmar und Jens Schröter ist zwar gar nicht auf Musik im Speziellen bezogen, sondern auf ein größer gedachtes Feld auditiver Kultur, das Musik einbegreift, kann aber auch hier als eine erste Orientierung herangezogen werden:

Klangphänomene und die um diese organisierten kulturellen Praktiken und Diskurse verdanken ihre Bedeutung und Wirkmächtigkeit tatsächlich nur zu einem – und möglicherweise sogar äußerst geringen – Teil vermeintlich ontologischen Gegebenheiten, sondern entfalten diese wesentlich durch das komplexe Zusammenwirken diverser soziokultureller, technischer, epistemischer und ästhetischer Kontexte, die historisch gewachsen und kontingent sind.¹²³

Der Kreis zu den von mir an den Anfang gesetzten Überlegungen schließt sich, wenn zuletzt noch einige Gedanken der Kulturosoziologin Tia DeNora berücksichtigt werden. DeNora versteht Musik durchaus als eine kulturelle ‚Kraft‘ und versucht deren Potentiale zu verstehen. Damit ist jedoch etwas grundlegend anderes gemeint, als eine ‚genuine Macht‘ der ‚Musik selbst‘. In ihrer bekanntesten Schrift *Music in everyday life* kommt DeNora deshalb zu der folgenden Einschätzung:

Perhaps socio-musical scholarship’s failure to recognize music’s powers is due more to the use of inappropriate models for conceptualising the nature of those powers – too often, music is thought of as a stimulus capable of working independently of its circumstances of production, distribution and consumption. [...] I suggest that it is probably impossible to speak of music’s „powers” abstracted from their contexts of use, though, within certain settings and in relation to particular types of actors, music’s effects and actions may be anticipated to varying degrees.¹²⁴

122 Vgl. zu dieser Problematik die grundlegende Publikation von Lydia Goehr: *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford [u.a.] 2007.

123 Axel Volmar/Jens Schröter: „Einleitung: Auditive Medienkulturen“. *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Hg. dies. Bielefeld 2013. S. 9-34, S. 14. – Es sollte hier nicht unerwähnt bleiben, dass es inzwischen eine Tendenz gibt, auch die Sound Studies, die überwiegend verstanden werden als eine Erforschung auditiver Kultur, als eine Sound-Ontologie zu verstehen, vgl. dazu die Kritik von Brian Kane: „Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn“. *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal* 1 (2015), S. 2-21.

124 Tia DeNora: *Music in everyday life*. Cambridge 2000. S. x.

Eine stärkere und systematischere Beschäftigung mit Kontexten von Musik kann also, wie ich zu zeigen versucht habe, zunächst als eine Erwiderung auf eine – sowohl in populären Diskursen als auch noch immer in akademischen Zusammenhängen – weit verbreitete Vorstellung verstanden werden, die von einer aus ihr selbst entstehenden Kraft und Wirkmächtigkeit von Musik ausgeht. Sie ist gegen einen Reduktionismus gerichtet, für dessen Plausibilisierung neuerdings fallweise auch Methoden der Neurowissenschaft genutzt worden sind und auf dessen Basis sogar ältere Topoi wie der einer kulturübergreifenden ‚Universalsprache Musik‘ wieder aufgegriffen werden können. Gleichmaßen geht diese Position auf Abstand zu einem Verständnis von Musikforschung, das als deren Gegenstand nur ‚nothing but the music‘ (so die Formulierung des NIMiMS) gelten lässt. In Bezug auf den Bereich der europäischen Kunstmusik war damit immer auch mehr oder weniger eng das Konzept einer unveräußerlichen Identität eines musikalischen Kunstwerkes verbunden, wie sie Carl Dahlhaus postuliert und sogar ausdrücklich als Subjekt gesetzt hat¹²⁵, das beinahe in gleicher Weise agiert und mit einem Anspruch auftritt wie die als mächtiger Stimulus gedachten ‚Töne in einer bestimmten Kombination‘ im zu Beginn dieser Einleitung angeführten Beispiel.

Folgt man DeNora¹²⁶ oder auch Volmar/Schröter, dann bietet sich eine systematische Beschäftigung mit den Kontexten musikalischer Praxis aber nicht nur als Korrektiv älterer Konzepte an, das heißt sie muss sich nicht in einer Kritik älterer Vorgehensweisen erschöpfen, wie es die *new musicology* der 1980er und 1990er Jahre in weiten Teilen getan hat. Vielmehr eröffnen sich im besten Fall auch neue Perspektiven und Erkenntnismöglichkeiten für eine kulturwissenschaftliche Musikforschung. Man mag hier nicht zuletzt an die oben schon angesprochene, nach wie vor herausfordernde Fragestellung nach Gründen und Zusammenhängen des tiefgreifenden Wandels in der Musikkultur Europas um 1800 denken.

Innerhalb und außerhalb des Faches Musikwissenschaft entstehen heute bereits zahlreiche Einzelstudien zu historischen Themen und solchen der Gegenwart, die diesen Ansprüchen gerecht werden. Im Hinblick auf methodische Fragen bleibt jedoch ein Problem: Selbst wenn man einzelne Gegenstände auf überzeugende Weise in Verbindung mit deren Kontexten behandeln kann, fehlen bis auf weiteres Diskussionsgrundlagen für die Frage nach dem Status oder der Struktur der Kontexte von Musik, weshalb viele im Hinblick auf ihr Erkenntnisinteresse anspruchsvolle Studien, die auch erfolgreich kulturelle Zusammenhänge aufzeigen, sich dennoch den Vorwurf der Beliebigkeit gefallen lassen müssen. Mit einer beispielhaf-

125 Als ein Beispiel unter vielen sei hier ein kurzer Text dieses Autors genannt, der diese Ansicht sehr deutlich zum Ausdruck bringt: Vgl. Carl Dahlhaus: „Der Dirigent als Statthalter“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hermann Danuser. Laaber 2000, S. 571-574.

126 Von Tia DeNora liegt inzwischen ein eigener Umriss einer nicht-reduktionistischen Musikforschung vor, der methodisch jedoch in eine andere Richtung zielt. Vgl. dies.: *Music-in-Action. Selected Essays in Sonic Ecology*. Farnham 2011.

ten Formulierung eines solchen Einwandes kann hier noch einmal Kofi Agawu zu Wort kommen:

Moreover, it is of no use insisting on context if you cannot specify its units and a set of procedures for discovering relationships embedded in context-to-music or music-to-context approaches. Could it be that the appeal to an ill-defined context is a strategy for avoiding the more technical aspects of analysis? [...] But perhaps it is too much to ask historians for something as mundane and „formalistic“ as a technical demonstration.¹²⁷

Von der polemischen Schlusswendung einmal abgesehen – mit der einmal mehr das Herrschaftswissen der hochspezialisierten, zum Beispiel in *pitch-class set analysis* oder auch *Schenkerian analysis*¹²⁸ versierten ‚Theoretiker‘ in die Waagschale geworfen werden soll – ist dieser Vorwurf zugegebenermaßen nicht haltlos. Wenn man die Wichtigkeit von Kontexten betont, sollte man dann nicht auch einigermaßen kohärente Methoden für deren Beschreibung vorweisen können? Dass dies grundsätzlich möglich ist, bestätigt auch Hartmut Rosa, wenn er kritisch einer Auffassung entgegentritt, wonach „sich über die Kontextbedingungen unseres Handelns oder Erlebens mit Blick auf die Qualität der Weltbeziehungen nichts Verallgemeinerbares aussagen ließe“¹²⁹. Natürlich kann der Weg zu solchen Methoden an verschiedenen Punkten seinen Ausgang nehmen – und sich dann auch sehr unterschiedlich gestalten. Um in die hier vorgeschlagene Richtung weitergehen zu können, muss also ein Ausgangspunkt festgelegt werden.

127 Agawu 1993, S. 91.

128 Die *Schenkerian analysis* markiert gewissermaßen den Extrempunkt aller musikbezogenen reduktionistischen Analyseansätze, indem im Anschluss an Heinrich Schenker eine musikalische Partitur auf einen ‚Ursatz‘ zurückgeführt wird, in dem selbst Rhythmus beziehungsweise Dauern schon als ‚äußerlich‘ außen vor gelassen werden. Im Deutschen wird sie auch als Reduktionsanalyse bezeichnet.

129 Rosa 2019¹, S. 635.

B) Methodik

1) Musik, Wissenschaft und ‚Raum‘

‚Raum‘ als Methode

Raum ist die Kategorie, die uns zur Kenntnis nehmen lässt, dass die Dinge nur schwer einzeln erfahrbar sind, sondern im Arrangement existieren, d.h. zu Räumen synthetisiert werden können, ja sogar verbunden werden müssen. Eine leere Schüssel auf dem Tisch mag trostlos wirken, stellt man einen Strauß Rosen daneben erstrahlt dieselbe Schüssel mit einem Mal prächtig, fast verheißungsvoll. Der chinesische Topf aus der Sung Dynastie wirkt im Shanghai Museum viel prunkvoller als ein vergleichbarer Topf im Museum für angewandte Kunst in Frankfurt, nicht weil er nach China gehört, sondern weil der Topf in Shanghai so positioniert ist, dass das räumliche Arrangement der Vitrine ihn stärker zur Wirkung bringt. D.h. Dinge sind abhängig davon, in welches räumliche Arrangement wir sie setzen und zugleich umgekehrt im räumlichen Arrangement entfalten sie je spezifische Wirkungen auf uns (selbstverständlich unterschiedlich je nach Geschlecht, Milieu, Alter, Ethnizität).¹

Formuliert hat diese Position die für den Raum-Diskurs höchst einflussreiche Soziologin Martina Löw. An ihrer raumtheoretischen Grundlegung werde ich mich später auch bei der Ausarbeitung eines eigenen, auf Musik bezogenen methodischen Ansatzes orientieren. Zunächst muss es aber darum gehen, genauer zu klären, welche methodischen Innovationen beziehungsweise welche Veränderungen kulturwissenschaftlicher Zugriffe sich überhaupt mit dem Raum-Begriff verbinden. Es ist jedoch offensichtlich, dass ein offener, nicht präziser gefasster Raum-Begriff hier nicht weiterhilft. ‚Raum‘ muss zweifellos als überdeterminiert gelten, das heißt: Es verbindet sich mit dem Wort eine kaum zu überblickende Vielfalt von Ideen und Denkansätzen. Vielmehr meine ich einen Raum-Begriff in dem von Löw vorgeschlagenen Verständnis.

Im Titel des Textes von Martina Löw scheint auch der Bezug zum *spatial turn* auf, der etwa seit dem Ende der 1980er Jahre diagnostizierten theoretischen ‚Wende zum Raum‘. Die vorliegende Arbeit versteht sich allerdings nicht (mehr) primär als ein Beitrag zum *spatial turn* – und das aus verschiedenen Gründen. Damit meine ich zunächst, dass Raum hier nicht ‚um des Raumes Willen‘ zum Thema wird, was den Vertretern eines *spatial turn* gelegentlich vorgeworfen worden ist (wenn auch meistens zu Unrecht). Helmuth Berking, der zusammen mit Martina Löw zahlreiche Publikationen verfasst hat, hat allerdings darauf Wert gelegt, dass eine

¹ Martina Löw: „Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn“. *sozialraum.de* 1/2015 (<https://web.archive.org/web/20190801092533/www.sozialraum.de/space-oddy-raumtheorie-nachdem-spatial-turn.php>). – Der 2015 in dieser Form vorgelegte Text ist eine überarbeitete Fassung der 2014 gehaltenen Antrittsvorlesung der Autorin an der TU Berlin.

Diskussion oder eine wissenschaftliche Arbeit nie in eine Situation geraten sollte, in der es schließlich heißt: „Raum‘ ist die Antwort. Doch was war das Problem?“²

Mit geht es demgegenüber um eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf Musik, die sich Raumtheorie nutzbar macht. Damit steht die Arbeit im Zusammenhang einer allgemeinen Tendenz, die sich laut Stephan Günzel inzwischen im größeren Maßstab abzeichnet:

Raum als Thema hat sich als Zuspitzung vieler Entwicklungen den historischen Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften nahegelegt, die im Gegensatz zur mathematischen und Teilen der philosophischen Raumtheorie nicht auf der Suche nach einer Wahrheit des Raums sind, sondern Raum als Methode zur Analyse von kulturgeschichtlichen Problemstellungen verwenden. Deshalb ist Räumlichkeit auch die transdisziplinäre Thematik schlechthin und nicht bloß ein „Gegenstand“, der interdisziplinär bearbeitet werden kann.³

Dieses Verständnis – also mit Günzel kurz und knapp gesagt: ‚Raum als Methode‘ – scheint sich gegenwärtig (2022) mehr und mehr etabliert zu haben. Eine Notwendigkeit für raumtheoretische Grundlagendiskussionen wird nicht mehr in gleicher Weise wahrgenommen, wie noch vor einigen Jahren. Deshalb verwundert es nicht, dass viel beachtete Grundlagen-Publikationen zu diesem Thema wie der von Jörg Dünne und Stephan Günzel herausgegebene Reader *Raumtheorie*⁴ oder *Cultural Turns*⁵ von Doris Bachmann-Medick nun schon einige Jahre vorliegen; die beiden genannten Bücher erschienen im Jahr 2006. In dieser Situation ist es heute auch nicht mehr nötig, in einer Arbeit wie dieser, die Raumtheorie zu bestimmten, klar abgegrenzten methodischen Zwecken nutzbar machen soll, erneut eine Genese des *spatial turn* nachzuerzählen. Die typischerweise inzwischen als Meilensteine des entsprechenden Diskurses angeführten Texte wie zum Beispiel Michel Foucaults *Von anderen Räumen*⁶ oder Dieter Lämples *Essay über den Raum*⁷ sind gut greifbar sowie vielfach kommentiert und ausgelegt worden. Sie sind deshalb zwar keineswegs abgehakt, müssen aber für die Legitimation eines Forschungsvorhabens, das sich auf Raum bezieht, nicht mehr eigens aufgerufen werden.

In diesem Zusammenhang ist mittlerweile gelegentlich die Rede davon gewesen, dass angesichts nun bereits geführter Diskussionen der *spatial turn* gewissermaßen ‚vorbei‘ sei – was schon deswegen etwas komisch anmutet, weil die Metapher des ‚turn‘ ja selbst einen Raumb-

2 Zitiert nach „Martina Löw, Helmuth Berking und Petra Gehring im Gespräch. Wenn die Raumbilder die Träume der Gesellschaft sind – wie funktionieren dann die gesellschaftlichen Räume?“ *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*. Hg. Suzana Alpasancar. München 2011. S. 181-191, S. 183.

3 Stefan Günzel: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017, S. 23.

4 Vgl. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006.

5 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek 2006, besonders S. 284-328.

6 Vgl. Michel Foucault: „Von anderen Räumen“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 317-329.

7 Vgl. Dieter Lämple: „Essay über den Raum: Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept“. *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Hg. Hartmut Häußermann. Pfaffenweiler 1991, S. 157-207.

zug hat und ihr mit einem an einem linearen Zeitstrahl orientierten Wissenschaftsverständnis schlecht beizukommen ist. Doch diese Rede legt noch weitere Missverständnisse offen. Wenn sich denn tatsächlich ein ‚turn‘ ereignet hat, dann kann dieser höchstens ‚erfolgt‘, kaum aber ‚vorbei‘ sein – es sei denn, es ließe sich ein theoretischer ‚re-turn‘ beziehungsweise ‚rollback‘ erkennen. Ein ‚turn‘ kann insoweit auch keine vorübergehende akademische ‚Mode‘ sein, er verändert notwendigerweise und dauerhaft den Blick auf die Gegenstände, auf die er bezogen wird, falls man nicht soweit gehen möchte, dass die Gegenstände unabhängig von alledem ohnehin bleiben, was sie sind, und ihre Bedeutung – vergleiche hier die einführenden Gedanken im Abschnitt A – aus sich selbst heraus generieren. Einem kulturwissenschaftlich orientierten Denken wäre das jedoch sehr fremd. Demzufolge erhält auch die Metapher des ‚turn‘ nur ihren vollen Sinn, wenn nach der Wende auch ein Weitergehen in eine andere Richtung mitgedacht wird.

Laut Martina Löw befinden wir uns gegenwärtig – das Referenzjahr ist hier 2015 – in einem Zustand „nach dem Spatial Turn“⁸. Auch das ist zwar eine zeitliche Einordnung, die aber offensichtlich eben jene vollzogene Wendung beschreibt, kein Ende. Tatsächlich interpretiert sie die Wende dann auch eher als eine Art Öffnung, die nach wie vor weitreichende Konsequenzen mit sich bringe, denn was nun deutlich werde, „das ist, dass die Neuformulierung des Raumbegriffs erst ein Anfang für Theoriebildung ist, nicht das Resultat“⁹. Der zu Anfang dieses Abschnittes ausführlicher zitierte Beitrag von Löw hat in diesem Zusammenhang die besondere Qualität, dass er als eine Standortbestimmung angelegt ist. Daher versucht die Autorin sich auch daran, auf den Punkt zu bringen, was die Kerngedanken des mit der Wende etablierten neuen Paradigmas (falls man diesen von Thomas S. Kuhn definierten Begriff als Synonym für einen *turn* verwenden kann¹⁰) sind. Als wesentlich für den *spatial turn* beschreibt Löw die Einführung eines neuen, präzisen und leitend gewordenen Raum-Begriffs. Dieses Verständnis betont nun die Produziert- oder Gemachtheit von ‚Raum‘, anstatt von dessen Naturgegebenheit oder zumindest Vorfindlichkeit auszugehen. Laut Löw gebe es inzwischen eine „alle Disziplinen durchziehende und nicht länger auf einige Vordenker/-innen beschränkte“¹¹ Überzeugung, „dass Räume (architektonische Räume, städtische Räume,

8 Löw 2015.

9 Ebda.

10 „Der Grundgedanke von Kuhns *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* besteht darin, dass eine wissenschaftliche Gemeinschaft konstituiert und geleitet wird durch den Besitz eines gemeinsamen Paradigmas. Solche Paradigmen haben dabei sowohl eine kognitive als auch eine normativ-soziale Funktion. Aus diesem Grund sind sie mehr als einfach nur *Begriffssysteme*“ (Hartmut Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin 2012, S. 22 [Hervorh. im Orig.]). Vgl. dazu auch *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. Jörg Döring/Tristan Thielmann. Bielefeld 2008.

11 Löw 2015.

Regionen, Nationalstaaten, Schlafzimmer, Freizeitparks, Flusslandschaften) soziale Produkte sind¹². Damit treffe man, so betont auch Doris Bachmann-Medick, den „gemeinsamen Nenner“¹³ des neuen Raum-Begriffs, der maßgeblich auf einen 1974 von Henri Lefebvre in *La production de l'espace*¹⁴ formulierten Anstoß zurückgehe. Wenn man innerhalb dieses neuen Paradigmas ‚Raum‘ sagt, dann meine man damit laut Bachmann-Medick nun zweifelsfrei die „soziale Produktion von Raum als [...] vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten“¹⁵. Kurz gesagt: Es ging und geht noch um „die Ausbildung eines kritischen Raumverständnisses“¹⁶ (Bachmann-Medick), das im Gegensatz steht „zu einem Naturalismus, der jegliches Raumproblem leugnet“¹⁷ (Dünne/Günzel). Ergänzen ließe sich hier vielleicht noch, um bereits Konturen einer genuin kulturwissenschaftlichen Perspektive anzudeuten, dass der ‚gemachte‘ Raum dann etwas ist, mit dem – frei nach John L. Austin – auch ‚etwas gemacht werden kann‘.¹⁸

Wer also zu überlegen und zu recherchieren beginnt, welche Aspekte von Musikkultur und Musikpraxis unter Bezugnahme auf ‚Raum‘ beschreibbar sein könnten, wird mutmaßlich auf eine enorme Zahl von Anschlussmöglichkeiten stoßen: „Ganze Bibliotheken fallen einem entgegen.“¹⁹ Ein zunächst offen gehaltener, unspezifischer Raum-Begriff zeigt hier einerseits schnell sein hohes integratives Potential. Umso genauer muss allerdings andererseits auf eine Trennschärfe zwischen verschiedenen Verwendungsweisen von ‚Raum‘ geachtet werden – konventionelleren und solchen, die einem neuen, anspruchsvoller definierten Verständnis von ‚Raum‘ folgen. Deshalb ist das folgende Kapitel dieser Arbeit zunächst konventionellen Raum-Begriffen in musikbezogenen Diskursen gewidmet, um hier Unterschiede deutlich zu machen. Es wird dabei schnell erkennbar, wie eine weniger strenge Verwendung des Raum-

12 Ebd. – Für Bachmann-Medick ist neben dem neuen Raum-Begriff diese „disziplinenübergreifende Verwendung der Raumperspektive“ (Bachmann-Medick 2006, S. 289) sogar eine notwendige Bedingung, um von einem *turn* sprechen zu können.

13 Bachmann-Medick 2006, S. 291.

14 Vgl. die engl. Übersetzung (*The production of space*. Blackwell 1994) und die auszugsweise deutsche Übersetzung in Dünne/Günzel 2006, S. 330-342.

15 Bachmann-Medick 2006, S. 289.

16 Ebd.

17 Vorwort zu Dünne/Günzel 2006, S. 11.

18 Vgl. John L. Austin: *How to Do Things with Words*. Oxford 1975.

19 Die anschauliche, sich mit meiner eigenen Erfahrung recht gut deckende Formulierung stammt aus einem deutschsprachigen Standardwerk zum *spatial turn* von dem Historiker Karl Schlögel. Ders.: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main 2006, S. 62. – An Schlögel gab es seinerzeit jedoch auch Kritik, es wurde behauptet, sein Verständnis des *turn* sei nicht hinreichend, da er darunter lediglich eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Raum in geschichtlichen Prozessen verstehe („Alle Geschichte hat einen Ort“; ebd. S. 71), die Konstruiertheit von Raum und räumlichen Bezügen und damit den neuen Raum-Begriff des *spatial turn* allerdings vernachlässige. Vgl. Stephan Günzel: „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. Jörg Döring/Tristan Thielmann. Bielefeld 2008. S. 219-237, S. 220ff.

Begriffes nicht nur zu einer methodischen Beliebigkeit führt, sondern möglicherweise sogar dazu, dass ‚Räume‘ aller Art vor allem dort untersucht werden, wo auch bisherige Herangehensweisen ihre Hauptbetätigungsfelder gefunden haben. Im Hinblick auf Musik bedeutet das, dass es dann häufig nur noch um Räume geht, die in irgendeiner Weise als Bestandteile musikalischer Werke angesprochen werden können.

Für das von mir verfolgte Interesse – die Entwicklung einer reproduzierbaren Methodik zur Beschreibung von Musik innerhalb bestimmter Kontexte und in Abhängigkeit von diesen – ist aber dennoch auch bei Bezugnahme auf das von Löw skizzierte Verständnis von ‚Raum‘ das integrative Potential des Begriffes eine entscheidende Qualität. Dieser Raum-Begriff bedarf zur Herausbildung einer methodischen Grundlage für die kulturwissenschaftliche Musikforschung jedoch noch der Verbindung mit weiteren Ansätzen, für die hier die allesamt schon erwähnten Namen Erving Goffman, Michel Foucault und Christopher Small stehen. Ich sehe in einem auf dieser Basis formatierten raumbezogenen Ansatz eine Chance, einige (von vielen denkbaren) „historisch variabel definierten Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext“²⁰ zu erfassen. Oder anders formuliert, im Sinne des NIMiMS: „to bridge gaps between studies of music as sound and of music as part of culture and society“²¹.

Dadurch, dass solche über eine raumorientierte Methode beschreibbaren ‚Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext‘ als ‚historisch variabel‘ angenommen werden müssen, kommt auch die Geschichtlichkeit der so thematisierten Zusammenhänge in den Blick. Der Ansatz lässt sich daher eingliedern in eine im Entstehen begriffene *new cultural history of music*, oder tritt zumindest teilweise mit ähnlichen Zielsetzungen wie diese an.²² Da dieses Gebiet aber eben selbst nicht als klar umrissen betrachtet werden kann, ist es notwendig, über dieses Konstatieren einer Affinität hinaus auch eine konkrete Bestimmung zu geben, welche Qualität damit genau gemeint ist. Vorläufig möchte ich dies auf die folgende Formulierung bringen: Der zu entwickelnde, auf aktuelle Raumtheorie zurückgreifende Ansatz

20 Bettina Schlüter: „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“. *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern“*. Hg. Stephan Conermann. Bielefeld 2012. S. 233-254, S. 245.

21 <https://web.archive.org/web/20170619060236/http://www.nimims.net/> – Dies benennt das Netzwerk als eines seiner Ziele.

22 Diese Perspektivierung hat sich vor einigen Jahren in einem eigenen Handbuch niedergeschlagen, dessen Beiträge allerdings sehr unterschiedlich sind und nicht alle als verwandt mit der hier in der Folge von mir entwickelten Herangehensweise gelten können. Vgl. *The Oxford handbook of the new cultural history of music*. Hg. Jane F. Fulcher. Oxford [u.a.] 2011 und dazu die Rezension von Hansjakob Ziemer (*Die Musikforschung* 66 [2013]. Nr. 3. S. 281f.), der zwar die mangelnde Kohärenz des Handbuchs kritisiert, aber hier viele Beispiele findet, wie methodisch divergierende Ansätze einer *new cultural history of music* „in der Analyse historischer Musikkulturen zu neuen Erkenntnissen führen können, selbst wenn sie nicht speziell für die Musikkultur entwickelt worden sind“ (ebd., S. 282). Zur ‚neuen‘ Kulturgeschichte vgl. auch Peter Burke: *Was ist Kulturgeschichte?* Frankfurt am Main 2005.

soll dazu beitragen, systematischer erfassen zu können, was Musik unter bestimmten Umständen, zu einer bestimmten Zeit, jeweils *sein* und *leisten* kann.

Vorhaben dieser Art stehen damit dem prominent von Carl Dahlhaus vertretenen Verständnis von Musikgeschichte entgegen, wie es der Autor in seinem Artikel zum Schlagwort ‚Historismus‘ in der zweiten Auflage der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*²³ zum Ausdruck bringt, einem Text, der weniger ein Lexikoneintrag, als vielmehr eine programmatische Schrift ist. Erkennbar ist hier eine regelrechte Furcht davor, dass „ein musikalisches Gebilde ‚nichts als Geschichte‘ sei“²⁴. Dem Historismus wirft Dahlhaus deswegen vor, er betreibe eine „Leugnung natürlicher Normen und ästhischer [sic!, soll heißen ästhetischer; A.K.] Gehalte, die der Geschichte enthoben sind“²⁵, er sperrt sich also gegen musikhistorische Ansätze, in deren Rahmen Geschichtlichkeit auch als Differenz gedacht werden kann. Gesteht man dies hingegen zu, dann bedeutet das: Musik *ist* zu einem bestimmten Zeitschnitt etwas anderes als zu einem anderen und muss deshalb in je spezifischer Weise als kulturelle ‚Kraft‘ (hier sei noch einmal die Wortwahl von Tia DeNora aufgegriffen) angesprochen werden. Eine zeitenthobene Betrachtungsweise kann es dann nicht geben. Zwar heißt es in dem Dahlhaus-Artikel zuletzt, der Historismus sei für die Musikgeschichtsschreibung „zu einer Selbstverständlichkeit geworden“²⁶, immer noch aber gelte – oder mit Dahlhaus: „man leugnet [...] nicht“²⁷ –, „daß Musikgeschichtsschreibung ästhetische Voraussetzungen einschließt und einschließen muss“²⁸. Für Dahlhaus gab es also weiterhin Axiome, die nicht Gegenstand einer Historisierung werden sollten. Diese Beobachtung führt zu dem anhaltenden Widerspruch, dass ausgerechnet die als ‚historisch‘ bezeichnete Musikwissenschaft, deren wichtigster Stichwortgeber Dahlhaus über Jahrzehnte gewesen ist, immer wieder davor zurückschreckte, ihre Gegenstände auch konsequent historisch zu denken.

23 Vgl. Carl Dahlhaus: Art. „Historismus“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Sachteil. Bd. 4. Hg. Ludwig Finscher. Kassel [u.a.] 1996. Sp. 335-342. Vgl. zur Argumentation von Dahlhaus auch die Anmerkung von Barbara Eichner: *History in Mighty Sounds. Musical Constructions of German National Identity, 1848-1914*. Woolbridge 2012, S. 134.

24 Dahlhaus 1996, Sp. 335.

25 Ebda. – Der für Dahlhaus charakteristische Ausdruck ‚Leugnung‘ evoziert Konnotationen wie ‚Häresie‘. Daher überrascht es nicht, dass er sich von den nie namentlich benannten Vertretern des Historismus – auch dieses Unkenntlichmachen von seiner Position zuwiderlaufenden Diskursen gehört aber zu den bei Dahlhaus oft zu beobachtenden Stilmitteln („In some cases Knepler’s writings seem to be specifically addressed, although he is never named“, wie Anne C. Shreffler über Dahlhaus‘ Umgang mit den Schriften des in Ost-Berlin tätigen Georg Knepler schreibt, vgl. Anne C. Shreffler: „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“. *The Journal of Musicology* 20 [2003]. Nr. 4. S. 498-525, S. 501), wie im Übrigen auch der Gebrauch von Parenthesen („his notoriously complex writing style“, ebd., S. 510) – als Bekenner einer „naive[n] Metaphysik“ (Dahlhaus 1996, Sp. 335) angegriffen sah. Oder wie inzwischen verschiedentlich vermutet worden ist: Dahlhaus wurde durch Hans Robert Jauß‘ Buch *Literaturgeschichte als Provokation* (Berlin 1971) tatsächlich erheblich provoziert.

26 Dahlhaus 1996, Sp. 340.

27 Ebda.

28 Ebda.

Insgesamt sollte die vorliegende Arbeit – trotz ihres in vieler Hinsicht ‚musikwissenschaftlichen‘ Themenspektrums – als vom Fach Musikwissenschaft unabhängig betrachtet werden, wenngleich die Disziplin mit zahlreichen wichtigen wissenschaftlichen Beiträgen natürlich präsent bleibt.²⁹ Es geht mir jedoch um die Entwicklung einer eigenständigen kulturwissenschaftlichen Perspektive, die sich auch in das Raster der verschiedentlich als Erweiterung der Musikwissenschaft betrachteten Sound Studies nicht einfügt. Der Gegenstandsbe-
reich bleibt beschränkt auf westliche Musik der Geschichte und Gegenwart, wobei aber – so wie es auch die Sound Studies halten würden, wenn sie mit dem umfassenden Rahmen der auditiven Kultur operieren – zwischen Kunst- und Populärmusik kein wesentlicher Unterschied gemacht wird. Alle musikalischen Gegenstände, die von mir angeführt werden, müssen verstanden werden als musikalische Praktiken in spezifischen kulturellen Kontexten, so unterschiedlich sie zweifellos sind. Dafür allerdings ist eine transdisziplinäre Vorgehensweise, wie auch die Einleitung schon gezeigt hat, unabdingbar.

Für eine Arbeit, die sich einer derart groß angelegten, vielleicht übergroßen Fragestellung widmet, braucht es darüber hinaus auch einen überzeugenden formalen Aufbau, für den es naturgemäß allerdings kaum selbstverständliche Modelle geben kann. Um die Motivation der Arbeit auch auf der formalen Ebene deutlich herauszustellen, habe ich mich für eine Grobgliederung in drei Hauptteile mit klar abgrenzbaren Gegenstandsbereichen entscheiden: Der erste Hauptteil (das ist dieser Abschnitt B) steht für eine Bestandsaufnahme und die Herleitung einer eigenen Methodik, der zweite (C) benennt in kleinschrittiger Form Kontexte musikalischer Praxis, die mit der entworfenen Methodik grundsätzlich erfasst werden können, der dritte schließlich erprobt die Methodik an drei konkreten Fallbeispielen (D). Um ein breites Spektrum unterschiedlicher ‚Prüfsteine‘ bereitstellen zu können, sind diese Beispiele im dritten Hauptteil bewusst unterschiedlich ausgewählt, sowohl was ihre historische als auch ihre kulturelle Einordnung angeht. Eine weitere Legitimation für den formalen Aufbau, den ich gewählt habe, können – so hoffe ich zumindest – die Bezüge auf die Autorinnen und Autoren bieten, die ich auf theoretischer Ebene heranziehe, denn aus den Schriften von Erving Goffman, Martina Löw und anderen, die inhaltlich für mich relevant sind, habe ich auch Anregungen für den formalen Aufbau der Arbeit entnommen. Darauf wird an den entsprechenden Stellen auch ausdrücklich hingewiesen.

29 Aufgrunddessen unterscheide ich begrifflich in der Folge zwischen ‚Musikforschung‘ und ‚Musikwissenschaft‘: Wenn von ‚Musikforschung‘ die Rede ist, dann ist das der umfassendere Begriff, gemeint ist somit im Prinzip alle ‚geistes- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik‘. Demgegenüber steht ‚Musikwissenschaft‘ für die gleichnamige Disziplin mit ihrer Fachgeschichte, ihren tradierten Herangehensweisen sowie ihren Institutionen und Akteur:innen.

Noch eine Bemerkung *ad marginem*: Aus Gründen der Stringenz habe ich einen weitgehenden Verzicht auf beiläufige, nicht notwendige Raummataphern wie jene vor dem Doppelpunkt angestrebt, um den Raum-Begriff sensibel zu halten und ihn nicht überzubesetzen, was jedoch gar nicht in Gänze möglich ist. Selbst Ausdrücke wie ‚beiläufig‘ und ‚überbesetzen‘ im vorangegangenen Satz sind natürlich schon unkenntlich gewordene Raummataphern. Zumindest aber sollen hier möglichst wenige sprachliche Konstruktionen mit Bezug auf ‚Raum‘ eingeführt werden, die nicht im engen Zusammenhang mit dem methodisch leitenden Raum-Begriff stehen. Falls mit einem ‚Ende‘ des *spatial turn* jemals gemeint gewesen ist, dass in der wissenschaftlichen Beschreibungssprache nicht ständig neue Raum-Bilder generiert werden sollten, dann möchte ich mich diesem Ziel hiermit anschließen.

‚Musik und Raum‘: Eine vielschichtige Konstellation

Wie im vorangegangenen Einleitungsteil beschrieben ist mit der Entscheidung für eine Perspektive, die sich aus dem Spannungsfeld der drei im Titel dieses Abschnitts genannten Begriffe ergibt (Raum – Musik – Wissenschaft), noch keine eindeutige methodische Festlegung erfolgt. Die Möglichkeit, immer wieder neue Raummataphern zu prägen, ist nur ein Aspekt dieses Problems, denn andererseits steht dem natürlich auf der Seite des Gegenstandsbereichs ‚Musik‘ eine Vielzahl möglicher Ansatzpunkte gegenüber, also verschiedene Teilbereiche oder spezifische Konzepte von ‚Musik‘, auf die ‚Raum‘ angewandt werden kann.

Diese vielschichtige Konstellation ist anscheinend auch der Grund, weshalb schon grundlegende Befunde über den Stand der wissenschaftlichen Überlegungen zum Thema ‚Musik und Raum‘ sowie die Relevanz und Reichweite dieser Perspektive erheblich auseinanderlaufen. Zitiert sei hier zunächst Frank Hilberg, der in einem Beitrag von 1991 feststellen konnte:

Den Raum als Grundlage musikalischen Geschehens aufzufassen, scheint von erschreckender Banalität zu sein und doch ist auffällig, wie wenig diese musikalische Kategorie in den theoretischen Erörterungen Niederschlag gefunden hat [...]. Selbst einschlägige Fachlexika wie das Riemann Musiklexikon verzeichnen lediglich Artikel, die bestimmte Probleme, meist faktischer Natur, wie z.B. Raumakustik, herausheben.³⁰

Dieser Befund – dass ‚Raum‘ nämlich in der Betrachtung von Musik keine Rolle spielt – klingt aus heutiger Sicht fast schon wie der Ruf nach dem etwa zu der Zeit, in der Hilbergs Artikel entstanden ist, tatsächlich auf die Tagesordnung tretenden *spatial turn*. Sicherlich war es die Etablierung dieses Schlagwortes und die damit einhergehende unübersehbare Konjunktur, die

30 Frank Hilberg: „Musik ergreift den Raum“. *Positionen: Texte zur aktuellen Musik* 4 (1991). Nr. 8. S. 10-14, S. 10.

dann schließlich dazu geführt hat, dass auch in die renommierte Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* ein ‚Raum‘-Artikel Einzug gehalten hat. In dem von Nina Noeske verfassten Beitrag findet sich jedoch eine überraschende Diagnose: dass die Disziplin Musikwissenschaft überhaupt keinen *spatial turn* nötig habe.

Wenn mithin in jüngerer Zeit in den Kulturwissenschaften ein „spatial“, „topological“ oder „topographical turn“ ausgerufen wurde, wobei hier die Kategorie des Raumes im Mittelpunkt steht, so läßt sich dies für die Musik bzw. Musikwissenschaft nur bedingt als „Paradigmenwechsel“ bezeichnen: Denn seit Beginn des Nachdenkens über Musik in der Antike wurde immer auch über Raum reflektiert.³¹

Der Unterschied zwischen den Befunden von Hilberg und Noeske ist sicher nicht allein auf einen zeitlichen Abstand der beiden Beiträge von 17 Jahren zurückzuführen, vielmehr wohl auf eine unterschiedliche Erwartungshaltung. Hilberg geht davon aus, es müsse doch im Prinzip geradezu selbstverständlich sein, ‚Raum als Grundlage musikalischen Geschehens aufzufassen‘, und verlangt damit nach einer umfassenderen Perspektive, die eine isolierte Betrachtung zum Beispiel von ‚Raumakustik‘ übersteigt und die Evidenz des Verhältnisses von ‚Raum‘ und ‚musikalischem Geschehen‘ vom theoretischen Standpunkt aus anerkennt. Noeske dagegen führt in ihrem Artikel tatsächlich überwiegend, wie Hilberg meint, ‚bestimmte Probleme, meist faktischer Natur‘ an, deren Summe als der Wissensstand zum Thema dargestellt wird. Damit weicht sie weitgehend einer Neubestimmung des Verhältnisses von ‚Musik‘ und ‚Raum‘ oder dem Aufzeigen methodischer Perspektiven aus und negiert Hilbergs ältere Diagnose, ohne aber in größerem Umfang auf nach 1991 entstandene Literatur zurückzugreifen. Dabei bestätigt ihr eigener Artikel, wenn er im Kontext betrachtet wird, bereits selbst die Aussage von Hilberg, erschien er 2008 doch erst im Ergänzungsband der zweiten Auflage von *Musik in Geschichte und Gegenwart* und verweist somit auf die wohl vom Herausgeber wahrgenommene Dringlichkeit, dieses Stichwort nun doch noch aufzunehmen.

Das entscheidende Defizit von Noeskes Beitrag ist aber, dass sie die Relevanz des *spatial turn* für das Fach Musikwissenschaft bestreitet, ohne auch die methodischen Prämissen dieser Wende zu berücksichtigen. Eine Auseinandersetzung mit dem von Martina Löw zusammenfassend skizzierten neuen Raum-Begriff beziehungsweise einem ‚kritischen Raumverständnis‘ (Bachmann-Medick) ist bei ihr nicht zu erkennen. Erst hiermit ließen sich aber wirklich neue Zugangsweisen entwickeln, die Noeske schließlich am Ende des *MGG*-Artikels – nun ganz ähnlich wie Hilberg mit dem Hinweis auf die Evidenz oder auch ‚Banalität‘ des Themas – doch noch als möglich und wünschenswert bezeichnet:

31 Nina Noeske: „Raum“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Hg. Ludwig Finscher. Supplementband. Kassel [u.a.] 2008. Sp. 721-726, Sp. 721.

Diese scheinbare banale Erkenntnis ist weitreichend: Orte, deren Traditionen, Räume, Erwartungshaltungen, Rezeptionshaltungen und genuin Kompositorisches gehen somit eine komplexe, musikgeschichtlich überaus relevante Verbindung ein [...], die es in künftiger Forschung stärker als bisher zu berücksichtigen gilt.³²

Auch diese ‚Verbindung‘ scheint etwas Evidentes zu haben. Sogar im Rahmen des Europäischen Kulturerbejahrs 2018 ist die Frage gestellt worden: „Wie prägt der Raum musikalische Werke?“³³ Doch für deren Beantwortung wäre vor allem zu klären, was unter ‚dem Raum‘ verstanden wird und welche anderen Bezugspunkte es hier neben ‚musikalischen Werken‘ noch geben könnte. Im Schlusswort von Noeske klingen mit Kategorien wie ‚Traditionen‘ und ‚Rezeptionshaltungen‘ durchaus noch Beispiele dafür an.

Bevor ich selbst dazu komme, diese Bestimmung für meine Zwecke vorzunehmen, ist es jedoch notwendig, noch einmal die Spur des von Nina Noeske diagnostizierten ‚immer auch schon‘ aufzunehmen, soll heißen: Es geht nicht ohne eine eigene systematische Bestandsaufnahme der Zusammenhänge, in denen bisher von ‚Musik und Raum‘ die Rede war. Sie ist notwendig, um anschließend in genau nachvollziehbarer Abgrenzung zu anderen Herangehensweisen selbst zu einer methodischen Grundlegung zu kommen. Es kann sich dabei jedoch nicht um eine flächendeckende Literaturschau handeln, denn dafür sind die bisher vorfindbaren Beiträge zum Thema nicht nur zu zahlreich, sondern vor allem zu heterogen, da sie trotz des scheinbar verbindenden Oberthemas ‚Musik und Raum‘ sehr unterschiedliche Interessen verfolgen. Auch eine ‚Typologie der Räume‘³⁴ in Bezug auf Musik kann hier kein Ziel sein, denn damit gingen Setzungen einher, die über die Absicht, ‚Raum als Methode‘ einzusetzen, hinausreichen müssten. Stattdessen stelle ich einige Diskurse vor, die jeweils durch eine spezifische Verbindung von ‚Musik‘ und ‚Raum‘ gekennzeichnet sind. Als Diskurse kann man diese Konzepte deswegen bezeichnen, weil sie eine gewisse Stabilität, Verbreitung und Verbindlichkeit gewonnen haben³⁵ – und eben das kann im folgenden Abschnitt auch plausibel vorgeführt werden. Bei den ausgewählten Beiträgen zu den einzelnen Diskursfeldern handelt es sich entweder um quasi kanonisierte Texte beziehungsweise Autorinnen und Autoren der Musikforschung oder aber um Beiträge, die auch bei geringerer Verbreitung aus inhaltlichen

32 Ebd., Sp. 725.

33 Zitiert aus den Leitthemen des Kulturerbejahrs (<https://web.archive.org/web/20200130164207/https://sharingheritage.de/leitthemen/europa-gelebtes-erbe/>). Inhaltlich verantwortlich war in Deutschland das Deutsche Nationalkomitee für Denkmalschutz bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

34 Vgl. Karen Gloy: „Typologie der Räume – eine Phänomenologie“. *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*. Hg. Annette Landau/Claudia Emmenegger. Zürich 2005, S. 11-32.

35 Ohne an dieser Stelle ausgearbeitete Bezüge zur Geschichte und den Methoden der Diskursanalyse herzustellen, möchte ich hier nun den Begriff ‚Diskurs‘, der auf den vorangegangenen Seiten bereits mehrfach erschienen ist, behelfsmäßig bestimmen: Wenn in dieser Arbeit von ‚Diskursen‘ die Rede ist, dann sind damit nicht Debatten oder Diskussionen gemeint, sondern geregelte Systeme von Aussagen.

Gründen als exemplarisch für einen bestimmten, aktuell anzutreffenden Diskurs im Bereich ‚Musik und Raum‘ gelten können.

Geographien der Musik

Wenn es die Geschichtswissenschaft war, die seit ihrem Aufstieg zu einer Leitwissenschaft im 19. Jahrhundert für die Zeit zuständig war, dann ist der Raum traditionell die Domäne der Geographie.³⁶ Kategorien der Geographie spielen zunächst für die an Guido Adler anschließende ‚klassische‘ Dreiteilung der Musikwissenschaft eine Rolle.³⁷ Am deutlichsten ist das im Fall der Musikethnologie, die bei Adler noch einfach ‚Musikologie‘³⁸ oder ‚vergleichende Musikwissenschaft‘³⁹ heißt: Ihr Gegenstandsbereich ist die außereuropäische Musik, ihre Aufgabe besteht darin, „die Tonproducte, insbesondere die Volksgesänge verschiedener Völker, Länder und Territorien behufs ethnographischer Zwecke zu vergleichen und nach der Verschiedenheit ihrer Zwecke zu gruppieren und sondern“⁴⁰. Schon bei Adler wird deutlich, dass die Historische Musikwissenschaft sich in einer gewissen Zeitenthobenheit mit „den künstlerischen Schöpfungen als solche[n]“⁴¹ befasst, „in ihrer gegenseitigen Verkettung“⁴², aber ohne allzuviel Wertschätzung für das, was heute als historischer Kontext bezeichnet werden würde. Um aber Ordnung in die „Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten“⁴³ zu bringen, genüge nicht die Gliederung nach „Epochen, größeren und kleineren“⁴⁴, weshalb noch geographische Kategorien hinzugenommen werden sollten und Adler auch eine Unterscheidung nach „Völkern, Territorien, Gauen, Städten und Kunstschulen“⁴⁵ einbezieht. Solche geographischen Sortierungskriterien haben lange einen erheblichen Stellenwert behalten, sie erlaubten die Bildung neuer Einheiten (‚Mannheimer Schule‘) und waren auch Grundlage einer politisch aufgeladenen Beschäftigung mit Nationalstilen wie ‚deutscher‘⁴⁶ oder ‚französischer Musik‘. Wenn heute im wissenschaftlichen Zusammenhang zum Beispiel noch von ‚deutscher

36 Vgl. dazu Schlögel 2006, der als Historiker an solchen tradierten Unterscheidungen ansetzt: „[...] es deutet sich längst an, daß die Räumlichkeit und Verräumlichung menschlicher Geschichte zum Punkt der Reorganisation, zur Neu-Konfiguration der alten Disziplinen – von Geographie bis Semiotik, von Geschichte bis Kunst, von Literatur bis Politik – werden wird“ (ebd., S. 12).

37 Vgl. Guido Adler: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5-20.

38 Ebd., S. 14.

39 Ebd.

40 Ebd. – Für Adler ist die ‚Musikologie‘ jedoch noch keine dritte Teildisziplin der Musikwissenschaft neben der historischen und systematischen Zugangsweise, sondern ein „neues und sehr dankenswerthes Nebengebiet dieses systematischen Theiles“ (ebda.).

41 Ebd., S. 8.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 9.

44 Ebd., S. 8.

45 Ebd.

46 Vgl. Pamela M. Potter: *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart 2000.

Musik‘ gesprochen wird, dann wird meistens versucht, diese Kategorie offen zu halten, sie eher als pragmatischen Sammelbegriff und nicht mehr als Wesensbestimmung einzusetzen, so dass gar nicht erst ein Spannungsfeld zu einer Alterität – wie beispielsweise der ‚französischen Musik‘ – entsteht. Da das Motiv des Kulturtransfers in der Historischen Musikwissenschaft eine immer wichtigere Rolle spielt⁴⁷, sind geographische Kategorien keineswegs hinfällig geworden, im Vordergrund steht aber nun das Beobachten von Durchlässigkeit und nicht das Herstellen von Abgrenzungen.

In der aktuellen englischsprachigen ‚geography of music‘⁴⁸ spielt der Bezug zur Stadtforschung eine wichtige Rolle. Als Sortierungskriterium hatte auch Adler Städte ja schon benannt, hier allerdings werden sie nun zu einem relevanten Kontext von Musik. Angeschlossen sind dann Konzepte wie die der ‚creative clusters‘ oder der ‚Szenen‘, mit denen nach lokalen Bedingungen von Produktivität und Kreativität gefragt wird.⁴⁹ Von besonderem Interesse ist hier seit jeher die Entstehung neuer musikalischer Stilrichtungen oder Genres vor dem Hintergrund bestimmter lokaler Gegebenheiten gewesen, eine räumliche Verortung dient dann als Erklärungsansatz für ästhetische Innovationen. Dieses Thema bleibt allerdings umstritten, denn von einigen Kulturgeographen sind solche kausalen Verbindungen von Musikproduktion und bestimmten Orten kritisch betrachtet worden.⁵⁰ Die Frage ist, ob das, was als ortsbundene Szenen beschrieben wird, nicht nur ein Oberflächenphänomen anderer Prozesse ist – oder letztlich sogar die Konsequenz einer bestimmten Beobachterperspektive, wie John Connell und Chris Gibson zu bedenken geben:

Almost always in recent centuries, local scenes were the outcome of more fluid, multi-directional spatial flows and influences. Simplistic, place-bound depictions of the genesis of a sound and scene are rarely adequate.⁵¹

‚Place-bound‘ wären demzufolge nicht die musikalischen Stilrichtungen (‚Sound of Cologne‘) oder Szenen (‚New Yorker Jazz-Szene‘), sondern die ‚depictions‘, also deren Benennung und Beschreibung.

Damit schließt hier nahezu zwangsläufig ein weiterer Aspekt an. Wenn nämlich eine Stadt zu einer ‚Musikstadt‘ oder allgemeiner einer ‚kreativen Stadt‘ erklärt wird, dann wird da-

47 Vgl. beispielhaft *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*. Hg. Sven Oliver Müller et al. Wien 2010.

48 Vgl. einführend Adam Krim: „Music, Space, and Place. The Geography of Music“. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. 2. Aufl. Hg. Martin Clayton/Trevor Herbert/Richard Middleton. New York, London 2012, S. 140-148.

49 Vgl. beispielhaft *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*. Hg. Alenka Barber-Kersovan/Volker Kirchberg/Robin Kuchar. Bielefeld 2014.

50 Vgl. Malte Friedrich: *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld 2010, S. 51.

51 John Connell/Chris Gibson: *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London [u.a.] 2003, S. 105.

mit eine diskursive Zuschreibung vorgenommen, und dieser Vorgang kann seinerseits mit einem kritischen Instrumentarium untersucht werden. So etwas unternimmt zum Beispiel Martin Cloonan, wenn er beschreibt, wie und mit welchen Konsequenzen etwa Glasgow im Rahmen einer Auszeichnung durch die UNESCO sozusagen per Zertifikat zu einer ‚City of Music‘ gemacht wurde.⁵² Eine interessante Zuspitzung erfährt dieses Themenfeld in einem Artikel von Björn R. Tammen zu musikbezogenen Wandbildern im öffentlichen Raum der Stadt Wien. In der österreichischen Hauptstadt, wo es eine bereits rund zwei Jahrhunderte andauernde Tradition der Selbstbeschreibung als ‚Musikstadt‘ gibt⁵³, findet sich eine Vielzahl solcher gut sichtbarer Darstellungen von Musik und Musikpraxis: „Dozens and dozens of musically marked images pervade the cityscape from center to periphery“⁵⁴. Das betrifft in besonderem Maße die in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts errichteten sogenannten Gemeindebauten. Diesen Bildern schreibt Tammen eine wichtige Rolle bei der Befestigung und Aktualisierung des hergebrachten Musikstadt-Topos zu, besonders wegen ihrer schieren Präsenz und Anzahl: „Frequently repeated, subliminal imagery can be as compelling and suggestive as the spectacular monuments and temples to the arts found mainly in Vienna’s inner district [...]“⁵⁵ Damit wird erkennbar, wie sich der Musikstadt-Diskurs in genau jenem Raum, den er selbst mit konturiert, im Stadtraum von Wien, in visueller Form materialisiert.

Wenn in diesem Sinne ein ‚Ort‘ im Verhältnis zu Musik untersucht wird, dann verknüpfen sich damit offensichtlich Fragen nach lokalen oder regionalen Identitätskonstruktionen, wie Adam Krims festhält:

[...] ‚place‘ becomes something like the geographic equivalent for ‚identity‘, referring to a discursively constructed notion (or, for those more enamored of antagonistic models, sets of ‚contested‘ notions) defining a locality in some way.⁵⁶

Ein ähnliches Thema, wo aber demgegenüber einige Variablen vertauscht werden, manifestiert sich in solchen Arbeiten, die ebenfalls mit an Räume und Orte gebundenen Identitätskonstruktionen befasst sind, jedoch zu beschreiben versuchen, wie Musik an den Akten der Konstruktion mitwirkt. Es geht dann nicht um den Anteil von Musik an der Identität einer Stadt

52 Vgl. Martin Cloonan: „Making Glasgow a City of Music – Some Ruminations on an UNESCO Award“. *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*. Hg. Alenka Barber-Kersovan/Volker Kirchberg/Robin Kuchar. Bielefeld 2014, S. 121-138.

53 Vgl. Björn R. Tammen: „The ‚City of Music‘ in Twentieth-Century Viennese Public Art“. *Acta musicologica* 83 (2011). Nr. 1. S. 93-112, S. 96. – Tammen verweist dazu auch auf die Arbeit von Martina Nußbaumer: *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*. Freiburg im Breisgau 2007.

54 Tammen 2011, S. 111.

55 Ebda.

56 Krims 2012, S. 141. – Vgl. beispielhaft *Music, space and place. Popular music and cultural identity*. Hg. Sheila Whiteley. Aldershot 2009.

oder einer Region, sondern darum, wie Musik eingesetzt wird, um eine Identitätskonstruktion zu befördern, die selbst nichts mit Musik zu tun haben muss. In vielen Publikationen wird dabei von der Hervorbringung eines ‚sense of place‘ gesprochen⁵⁷, neben der Kulturgeographie vor allem auch in der Musikethnologie:

Sound-oriented approaches to place have become an important domain of recent ethnomusicology, which shows how music and sound are crucial in place-making and the poetics of place [...].⁵⁸

Gleicht man nun diese Themen mit den in der Einleitung aufgeworfenen Fragen ab, dann wird allerdings deutlich, dass in diesem sich zweifellos dynamisch entwickelnden Forschungsgebiet, in dem Musik eng mit ‚Raum‘ und auch ‚Ort‘ verbunden wird, grundlegend andere Interessenlagen verfolgt werden. Der an der Geographie geschulte Fokus, der durchaus auch eine Orientierung an dem von Martina Löw skizzierten neuen Raumbegriff mit sich bringt, führt zu einem Akzent auf Makroperspektiven. Auf dieser Ebene wird Musik zwar, wie oben skizziert, in Kontexte gesetzt, diese sind aber großmaßstäblich und nicht vergleichbar mit, beispielsweise, Fragen nach dem Museum für die Kunstgeschichte oder dem Paratext für die Literaturwissenschaft. Zudem geht es hier entweder um Produktion, das Produzieren, Hervorbringen von Musik, oder um diskursive Zuschreibungen, die mittels Musik erfolgen. Die von mir in den Mittelpunkt gestellte und anhand der einführenden Beispiele umrissene Frage nach den engeren Kontexten von Musik, die ‚die Musik selbst‘ gewissermaßen erst mitbestimmen und vervollständigen, führt also offensichtlich in eine andere Richtung.

Tonraum

Bei Maja Trochimczyk, einer Autorin, die sich verschiedentlich mit ‚Raummusik‘ befasst hat (und sich damit einem Diskurs anschließt, den ich im folgenden Abschnitt umreißen werde), findet sich zu dem Komplex ‚Musik und Raum‘ die folgende grundlegende Beobachtung:

In the domain of music, theorists like to discuss ‚musical space‘, usually equating it with a two-dimensional pitch-time space [...].⁵⁹

Sie stellt damit also fest, dass es in der Musikforschung unter der Vielzahl möglicher Verbindungen von ‚Musik‘ und ‚Raum‘ durchaus eine – zumindest lange Zeit und in vielen Zusam-

57 Vgl. beispielhaft Michelle Duffy: „Lines of Drift: Festival Participation and Performing a Sense of Place“. *Popular Music* 19 (2000). Nr. 1, S. 51-64.

58 Andrew J. Eisenberg: „Space“. *Keywords in Sound*. Hg. David Novak/Matt Sakakeeny. Durham, London 2015. S. 193-207, S. 198f.

59 Maja Trochimczyk: „Form Circles to Nets. On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music“. *Computer Music Journal* 25 (2001). Nr. 4. S. 39-56, S. 39.

menhängen – dominierende Verwendungsweise beider Begriffe gibt. Sie konkretisiert sich im Ausgehen von einem abstrakten Raum-Konzept, das speziell für diesen Zusammenhang entstanden ist und deswegen oft, wie noch zu sehen sein wird, als allein ‚musikspezifisch‘ bezeichnet wird. Es handelt sich um einen Anschauungsraum, der durch die beiden Dimensionen Tonhöhe und Zeit bestimmt wird und damit sozusagen ein Medium für die Vorstellung von musikalischen Verläufen, Gestalten oder Formprozessen bildet. Die Vertikale entspricht hier ganz einfach der Tonhöhe, die Entwicklung in der Zeit wird in der Regel der Horizontalen zugeordnet. Dieses Gebilde wird als ‚Tonraum‘ bezeichnet, manchmal auch als ‚musikalischer Raum‘, ebenso im Englischen als ‚pitch space‘ oder, wie das angeführte Zitat von Trochimczyk belegt, als ‚musical space‘.

Bei dem Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus spielt dieser ‚Tonraum‘ eine wichtige Rolle. Auch er betrachtet ihn als eine verbreitete Anschauungsform, geht aber noch einen Schritt weiter, denn er behauptet, dass dieses Konzept auch den ‚gesunden Menschenverstand‘ als Fürsprecher auf seiner Seite habe, wie in Dahlhaus’ *Musikästhetik* nachzulesen ist: „Die Gewohnheit, von einem Tonraum zu reden, ist in der Umgangssprache, nicht nur im Jargon der Experten, verwurzelt.“⁶⁰ Diesem Urteil ist sicherlich zuzustimmen, als absolute Legitimation des Konzeptes ‚Tonraum‘, als Verweis auf eine vermeintliche Evidenz, funktioniert diese Beobachtung jedoch nicht. Um als wissenschaftliche Kategorie valide sein zu können, ist der Begriff mit zu vielen Fragezeichen besetzt. Das erste Problem ist bereits die Unvollständigkeit dieser Raummetapher – denn wo ist die dritte Dimension dieses Raumes? Es kann sie, wie schnell deutlich wird, eigentlich auch gar nicht geben, denn das Konzept des Tonraums oder des ‚two-dimensional pitch-time space‘, von dem Trochimczyk auch spricht, ist in seiner heutigen Ausprägung offensichtlich eng an die ‚traditionelle‘ Notenschrift gebunden, also eine konventionalisierte Form eines Diagramms, in dem die Tonhöhe auf der y-Achse und die Zeit auf der x-Achse angetragen wird.⁶¹ Auch Carl Dahlhaus gestand diese Verbindung ein, seine Konsequenz war jedoch, auch die Notation wiederum als Ausdruck der Realität eines ‚Tonraums‘ zu nehmen und eine „Apologie der ‚Papiermusik‘“⁶² einzufordern. Im Widerspruch dazu steht, neben anderen, Albert Wellek, der schon 1934 konstatierte, „daß diesem ‚Raum‘ der Notenschrift zu einem rechtschaffenen Raum die dritte Dimension gebricht: und zwar die Tiefendimension, das Vorn und Hinten.“⁶³

60 Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*. Köln 1967, S. 117f.

61 Noch näher kommt dem die im Harddisk-Recording übliche *piano-roll*-Darstellung, da hier die Dauer der durch Balken repräsentierten Töne nicht symbolisch, sondern unmittelbar über die Ausdehnung dieser Balken auf der Zeitachse repräsentiert wird.

62 Dahlhaus 1967, S. 24.

63 Albert Wellek: *Der Raum in der Musik*. Leipzig 1934, S. 417.

Streng genommen ist es aber gar nicht nötig, das Problem dieser dritten Dimension in den Vordergrund zu rücken, denn selbst die genuinen Parameter des ‚pitch-time space‘ sind mit logischen Problemen behaftet. Dass Töne mit einer gegenüber anderen Tönen höheren Schwingungszahl auch als irgendwie räumlich ‚höher‘ aufgefasst werden, ist tatsächlich, wie Dahlhaus richtig sagt, zumindest im westlichen Musikverständnis eine feststehende, auch genreübergreifende Konvention. Dennoch hat sich inzwischen die Ansicht herausgebildet, dass selbst diese Vertikalität innerhalb eines ‚Tonraums‘ zweifelhaft oder schlicht Konsequenz einer Beschreibungssprache ist, wie beispielsweise Arnie Cox in aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringt:

Verticality is not inherent in music (let alone in its notational representation); it is not there to be observed (heard) in the music, but it is instead a product of logical, metaphoric conceptualization.⁶⁴

Für Cox haben wir es hier also mit einem instruktiven Raumbild zu tun, mehr als eine Metapher ist der ‚Tonraum‘ aber nicht. Die Kontingenz der metaphorisch eingesetzten Raumdimensionen hat auch der Komponist Johannes Kreidler in dem Video *time is pitch* aufgezeigt: Das Notenbild zweier Klaviersonaten von Beethoven hat Kreidler um 90 Grad im Uhrzeigersinn gekippt. In dieser Form speist er die Notation in eine Software ein, die die Bilder wie ein Scanner von links nach rechts auf ihre Hell/Dunkel-Verteilung abtastet. Die daraus entstehenden Informationen werden dann sonifiziert, also hörbar dargestellt, wobei hier nun die Zeichen, die zuvor links standen und im Notensystem frühere Klangereignisse repräsentierten (gegenüber den späteren in Leserichtung rechts), oben im ‚Tonraum‘ zum Liegen kommen. Von der Software werden sie deshalb als ‚hohe‘ Informationen gelesen und auch mit hohen Klangereignissen repräsentiert.⁶⁵ *Zeit sei hier Tonhöhe* – das ist die Setzung, die Kreidler vornimmt und so zeigt, wie die übliche Repräsentation musikalischer Parameter auch umgekehrt werden kann.⁶⁶ Genau diese Konsequenz – also zuzugeben, dass Vertikalität als solche in keiner Weise an ‚der Musik selbst‘ festzumachen ist, wie Cox feststellt – hatte Carl Dahlhaus noch als „verfehlt“ bezeichnet, vielmehr habe, wie er behauptet, etwas an dieser Anmutung „unleugbar“ den Charakter einer „naturgegebenen“ Qualität.⁶⁷

64 Arnie Cox: *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. Univ.-Diss. Eugene/Oregon 1999, S. 50.

65 Die sprachliche Wiedergabe dieses Experiments gestaltet sich etwas kompliziert, das entsprechende Video war inzwischen (2022) nicht mehr online verfügbar (<https://web.archive.org/web/20160415104344/http://www.kreidler-net.de/werke/11konzeptuelle-stuecke.htm>).

66 Ein wieder anderer Fall ist Tom Johnsons Klavierstück *Spaces* (1969), von dem man sagen kann, dass es (imaginäre) musikalische Räume darstellt, die nicht mit dem Medium ‚Tonraum‘ gleichzusetzen sind.

67 Alle Zitate bei Dahlhaus 1967, S. 118.

Das von Dahlhaus präferierte Modell von ‚Musik und Raum‘ ist dennoch weiterhin auch in der Musikforschung verbreitet. Zuweilen wird es sogar wieder als neu eingeführt, so etwa von dem Philosophen Gunnar Hindrichs. Im Gegensatz zu der plausiblen Einschätzung von Trochimczyk – und der Tatsache, dass niemand anderes als der sehr einflussreiche Dahlhaus schon dem ‚Tonraum‘ eine Priorität gab – behauptet Hindrichs, „Musik und Raum in eine Verbindung zu bringen“ bedeute bisher „zumeist, der unterschiedlichen Verwicklung von Musik und äußerem Raum nachzugehen“⁶⁸. Die Feststellung kann zumindest als zweifelhaft gelten, wie auch der Blick in den *MGG*-Artikel von Nina Noeske zeigt. Gleich ihr erster Punkt trägt den Titel „Musikalischer Vorstellungsraum“, sie greift dort unter anderem die Literatur zum ‚Tonraum‘ auf (Dahlhaus, Wellek).⁶⁹ Auch Stefan Kunze schreibt dazu bereits 1974: „Es wurde schon des öfteren darauf hingewiesen, daß die musikalische Terminologie und die Begriffe, durch die Musik vorgestellt wird, in der Regel der räumlich-anschaulichen Sphäre entstammen.“⁷⁰ Doch offenbar ist es Hindrichs erst im Anschluss an die Behauptung, man habe sich in der Musikforschung bisher vor allem mit dem ‚äußeren Raum‘ befasst, möglich, das Modell des ‚Tonraums‘ oder hier des ‚musikalischen Raums‘ in einem innovatorischen Gestus wieder einzuführen. Auch für Hindrichs tritt die „Kategorie des musikalischen Raumes [...] an einer Eigentümlichkeit zutage, die vielen Beschreibungen von Musik innewohnt“⁷¹, und er meint damit wiederum die Vielzahl räumlicher Metaphern, mit denen das Reden über Musik durchsetzt sei.⁷² Die problematische dritte Dimension seines ‚musikalischen Raumes‘ definiert Hindrichs als „Tiefe“⁷³, die sich als „das Paar von Nähe und Ferne“⁷⁴, verstanden als Vorder- und Hintergrund eines musikalischen Satzes, und in der Stärke der Klänge realisiere. Dies überrascht insofern, weil es sich zumindest bei der Lautstärke um einen Rekurs auf etwas Äußeres, nicht Musikimmanentes handelt, können solche Verhältnisse doch erst in einer Interpretation eines durch eine Partitur repräsentierten musikalischen Werkes respektive in der Hörwahrnehmung überhaupt hervorgebracht werden.⁷⁵ Trotz aller Schwierigkeiten bleibt der ‚musikalische Raum‘ für Hindrichs „mehr als eine bloße Metapher“⁷⁶. Damit stellt er sich un-

68 Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin 2014, S. 154.

69 Noeske 2008, Sp. 721. – Es geht hier jedoch nicht nur um Fragen der Repräsentation, sondern im Anschluss an Musikpsychologen wie Ernst Kurth und Albert Wellek auch um die Hörwahrnehmung.

70 Stefan Kunze: „Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffes“. *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974). Nr. 1. S. 1-12, S. 1.

71 Hindrichs 2014, S. 154.

72 Vgl. ebd., S. 154f.

73 Ebd., S. 176.

74 Ebd., S. 177.

75 Die Konstruktion des ‚musikalischen Raums‘ misslingt Hindrichs zuletzt vollends, wenn er „Dichte“ als weitere „Grundeigenschaft des musikalischen Raumes“ zu bestimmen versucht (Hindrichs 2014, S. 181). Zumindest wenn man von einem euklidischen Raum ausgeht, muss diese Definition wegen ihrer Selbstreferenzialität scheitern, da Dichte physikalisch überhaupt nur als Masse pro Volumen (also pro quantifizierbarer Raumeinheit) bestimmt werden kann.

76 Hindrichs 2014, S. 162.

ter anderem gegen Cox, aber auch gegen Kunze, der schon 1974 nur noch von ‚Raumvorstellungen‘ spricht (und so indirekt im Anschluss an ihn auch Noeske), die in der „europäischen, im engeren Sinn geschichtlichen Musik [...] eine spezielle Bedeutung für das musikalische Denken und den Kompositionsbegriff erhalten“⁷⁷ hätten. Trotz alledem macht Hindrichs sich auf, den ‚musikalischen Raum‘ „der Psychologie zu entreißen und [ihn] in eine Ontologie des Werkes zu überführen“⁷⁸. Dagegen bleibt für ihn

das Verhältnis von Musik und äußerem Raum [...] entweder eine äußere Bedingung des Erklingsens oder ein Kennzeichen besonderer Verfahrensweisen. Das Verhältnis von Musik und Raum als das Verhältnis von Musik und äußerem Raum zu begreifen heißt daher, es auf eine – gewichtige – Sonderfrage einzuschränken.⁷⁹

Sicherlich spricht zunächst nichts dagegen, die Vorstellung eines ‚Tonraums‘ oder ‚musikalischen Raums‘ zu verwenden, um sich in begrenzten Zusammenhängen Klarheit über musikimmanente Strukturen zu verschaffen. Die verschiedenen Schwierigkeiten, die mit diesen Raumbildern verbunden sind, ermöglichen dabei allerdings, aus meiner Sicht, stets nur einen stark beschränkten Erkenntnisgewinn. Womöglich enthält dieses Modell sogar Fallstricke in Form naheliegender, aber letztlich irreführender Analogiebildungen: Der von Rauscher et al. in ihrem berühmten Experiment beobachtete, aber nicht reproduzierbare positive Effekt des Hörens ‚klassischer Musik‘ sollte sich interessanterweise auf die Leistungen bei „spatial tasks“⁸⁰ beziehen, also bei Konzentrationsaufgaben, die räumliches Vorstellungsvermögen abfragen. War diese Annahme auch darin begründet, dass man die erlebbare komplexe Gestaltung eines ‚Tonraums‘ und die ‚Raum-Kompetenzen‘ bei den Probanden in ein kausales Verhältnis gesetzt hatte?

Wenn allerdings diese Metapher des ‚musikalischen Raums‘ nach der Art einer platonischen Idee aufgefasst wird und demgegenüber alle anderen Verbindungen zwischen ‚Musik‘ und ‚Raum‘ nurmehr als Oberflächenphänomene beziehungsweise als ‚Sonderfragen‘ gelten dürfen, kann man das wohl als Dogmatismus bezeichnen. Nicht zuletzt wird dann das methodische Potential von ‚Raum‘, Zusammenhänge herzustellen und Kontexte anzusprechen, zugunsten einer angeblich neu zu schaffenden ‚Ontologie des musikalischen Werkes‘ wieder aufgegeben. Ohnehin liegt eine solche Lehre, wie Hindrichs sie anstrebt, zumindest implizit bereits vor: Carl Dahlhaus hat sie über Jahrzehnte in seinen Schriften ausgearbeitet.

77 Kunze 1974, S. 4.

78 Hindrichs 2014, S. 153.

79 Gunnar Hindrichs: „Der musikalische Raum“. *Musik-Konzepte* XI/2007. Sonderband Musikphilosophie. S. 50-59, S. 50.

80 Rauscher et al. 1993.

Akustischer Raum

Neben der sehr spezifischen Metapher des ‚Tonraums‘ kommt auch Fragen zum ‚akustischen Raum‘ innerhalb der Musikforschung ein hoher Stellenwert zu. Es geht hier um durch physikalische Eigenschaften bestimmte und physisch abgegrenzte Räume, in denen Musik gespielt, erklingt und gehört wird. Ihre entscheidenden Merkmale sind zum Beispiel das Volumen, die Schallreflektion von Oberflächen, Nachhallzeiten und Ähnliches mehr. In diesem Diskurs wird der vielfach bestimmte Begriff ‚Raum‘ also unmittelbar in ‚Akustik‘ überführt beziehungsweise die beiden Begriffe verbinden sich zur ‚Raumakustik‘. Zur Attraktivität dieses Ansatzes trägt natürlich zunächst die Tatsache bei, dass dieser Raum-Begriff ein naturwissenschaftlich abgesicherter ist.

Oft tritt der Diskurs zu Musik und dem ‚akustischen Raum‘ auch unter einem anderen Etikett in Erscheinung: Es gibt eine große Überschneidung zu dem, was zum Verhältnis von ‚Musik und Architektur‘ gesagt wird.⁸¹ Zwar werden im Zeichen dieser Begriffskombination auch strukturelle Analogien zwischen Musik und Architektur behandelt, die aufbauen auf der Vorstellung von Musik als bewegter Architektur beziehungsweise Architektur als ‚erstarrter‘ Musik, welche auf Schelling zurückgeführt und auch mit Goethe assoziiert wird.⁸² Grundannahme ist dann die strukturelle Vergleichbarkeit von Musik und Architektur in einer pythagoräischen Tradition; Maß, Zahl, Proportion und Harmonie sind hier die Leitbegriffe.⁸³ Teilweise ist dieses Verständnis von ‚Musik und Architektur‘ sogar noch das Dominierende.⁸⁴ Es ist nicht zu übersehen, dass hier im Grunde auch die Vorstellung eines ‚Tonraums‘, einer immanenten Räumlichkeit von Musik benötigt wird, um überhaupt eine Basis für solche Analogiebildungen zu schaffen, weshalb ich diese Linie auch nicht weiterverfolgen werde.

Für das verbreitete Verständnis von ‚Musik und Architektur‘ – als Synonym für den ‚akustischen Raum‘, der hier im Mittelpunkt stehen soll – ist der gleichnamige *Wikipedia*-Ein-

81 Für einen anders gegliederten Zugang zu diesem Themenkomplex vgl. Christa Brüstle: „Form – Raum – Situation. Zum Verhältnis von Musik und Architektur“. *Neue Musik und andere Künste*. Hg. Jörn Peter Hiekel. Mainz 2010 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*. Bd. 50), S. 145-158.

82 Vgl. die Anmerkung 5 bei Kunze 1974, S. 3 und Paul Naredi-Rainer: „Musiktheorie und Architektur“. *Geschichte der Musiktheorie*. Hg. Frieder Zamminer. Bd. 1: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1985, S. 149-175.

83 Mit dieser Perspektive auf ‚Musik und Architektur‘ beschäftigt sich auch ein Großteil der Beiträge in dem von Sigrd Brandt und Andrea Gott dang herausgegebenen Tagungsband *Rhythmus. Harmonie. Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*. Worms 2012.

84 Der Eintrag in *MGG2* zu „Musik und Architektur“ beginnt ohne eine vorherige Reflektion dieser Disposition ganz selbstverständlich mit dem Abschnitt „Musiktheorie und Architektur“, der bei Schelling ansetzt und in der Folge überwiegend eine geistesgeschichtliche Darstellung zu der „Vorstellung von einer inneren Verwandtschaft zwischen Musik und Architektur“ bietet. Der kurze noch folgende Abschnitt zu „Raumakustik und Musik“ entfaltet dann erstaunlicherweise überwiegend eine sozialgeschichtliche Perspektive auf Konzertsäle. Vgl. Ulrike Steinhäuser: „Musik und Architektur“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Hg. Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 6. Kassel [u.a.] 1997, Sp. 729-745.

trag ein gutes Zeugnis. Direkt zu Anfang wird dort versucht, eine Beziehung beider Felder im Zeichen der Akustik zu umschreiben:

Zwischen Musik und Architektur ergeben sich vielfältige Verbindungen. Einerseits wird Musik häufig in Räumen aufgeführt, deren Gestaltung akustische Ansprüche berücksichtigt, um das Hörerlebnis zu optimieren; im Gegenzug richtet sich die Architektur solcher Räume nach den Erfordernissen der Musik, die in ihnen gespielt werden soll.⁸⁵

Es geht also um eine wechselseitige Beziehung: Musik strebt in akustisch vorteilhafte Räume, wobei diese Räume ihrerseits auf die erwartete Musik angepasst werden. Bei genauerer Betrachtung ist es einigermaßen erstaunlich, wie das *Wikipedia*-Kollektiv hier unmittelbar die für Musik entworfenen Räume in den Mittelpunkt des zu beschreibenden Beziehungsgefüges stellt. Tatsächlich könnte man diese Festlegung etwa von der Gegenwartskultur her leicht infrage stellen, da zum Beispiel Pop-Konzerte in der Regel in Mehrzweck-Architekturen stattfinden. Wie verhält es sich darüber hinaus mit Musik, die über Lautsprecher in einen Raum projiziert wird und insofern weniger stark auf eine vorhandene Raumakustik bezogen ist?

In dem 1985 erschienenen Buch *Buildings for Music* von Michael Forsyth⁸⁶, das bis heute immer wieder als Standardwerk zu ‚Musik und Architektur‘ aufgerufen wird⁸⁷, sind diese Probleme umgangen, da schon der Titel des Buches die explizite Einschränkung vornimmt, dass es dort nur um Musik und ‚für Musik erbaute Architektur‘ geht. Zu dieser Beziehung und ihrer Wechselseitigkeit findet sich bei Forsyth eine weiter ausgearbeitete Bestimmung:

I have attempted to provide a broad background to the buildings for which Western music was composed from the seventeenth century to the present day, while outlining some of the influences that architectural acoustics exert on musical style and, conversely, tracing the importance of musical factors in auditorium design.⁸⁸

Der entscheidende Unterschied gegenüber der *Wikipedia*-Definition ist, dass Musik hier ebenfalls als Variable bestimmt wird. Die vorgefundene Akustik architektonischer Räume kann in diesem Verständnis auch ein Maßstab sein, dem Musik angepasst wird. Obwohl schnell deutlich wird, dass es Forsyth vor allem um das historisch gebundene Phänomen des Konzertsaals geht, nimmt er für seine Herangehensweise doch eine transhistorische Gültigkeit in Anspruch.

85 https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Musik_und_Architektur&oldid=191785073

86 Vgl. Michael Forsyth: *Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge [u.a.] 1985. Forsyth bezieht sich wiederum auf ältere Arbeiten von Hope Bagenal, Leo L. Beranek und Wallace Sabine.

87 Forsyths materialreiche Monographie wurde gerade auch mit der Auswahl ihrer Beispiele einflussreich: Bauten wie die Rotunde in den Londoner Ranelagh Gardens des 18. Jahrhunderts oder der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung erst wenige Jahre alte variable Saal im Pariser IRCAM erscheinen heute in fast allen Darstellungen zum Thema.

88 Forsyth 1985, S. vi.

Sein diesbezügliches Narrativ lässt er in „early times“⁸⁹ beginnen, führt es „from Gabrieli to Stockhausen“⁹⁰ weiter und kommt schließlich zu der Forderung:

If composers generally wrote their music with a particular building type in mind, the question we must also address is the extent to which architects consciously designed their buildings according to particular musical-acoustic needs in order to achieve a ‚fit‘ between form and function.⁹¹

In dieser Zusammenführung der bisher dargestellten Gedanken wird nun der Zentralpunkt und die Funktionalität dieses Diskurses erkennbar: Es geht um die Annahme einer Übereinstimmung und den Versuch, diese wissenschaftlich als Erklärmodell nutzbar zu machen. Im besten Falle, so könnte man Forsyth zusammenfassen, ließe sich also mittels der Annahme einer wechselseitigen Abhängigkeit von Architektur und Musik sowohl die Gestaltung von Bauwerken erklären (sie seien so angelegt worden, dass ihre Raumakustik für eine bestimmte Musik ‚passt‘), als auch die Faktur und kompositorische Ausgestaltung einer bestimmten Musik (die als Reaktion auf einen vorgefundenen ‚akustischen Raum‘ verstanden wird). Die zugrundeliegende Denkfigur verspricht also einen hohen Erkenntnisgewinn.

Erneut ergibt sich hierbei aber eine Reihe von Problemen. Eine erste Schwierigkeit gesteht Forsyth auch bald ein, sie liegt begründet in einer Annahme, ohne die dieses Modell nicht funktionsfähig ist: Es muss, zu allen Zeiten, von denen gesprochen wird, überhaupt das Wissen und die praktischen Fähigkeiten gegeben haben, Musik und Architektur so planvoll aufeinander abzustimmen. Dafür bedürfte es sowohl einer raumakustisch informierten Instrumentationspraxis oder -lehre als auch einer Art des Bauens, die auf verschiedene akustische Ansprüche tatsächlich zielgenau eingehen kann. Das Modell hierfür ist offensichtlich die Gegenwartskultur, in der diese Voraussetzungen prinzipiell gegeben sind. Aber lässt sich damit auch historisch arbeiten? Aus dieser Problemlage versucht Forsyth zu entkommen, indem er Faktoren wie ‚Intuition‘ und ‚Glück‘ heranzieht:

Until the late nineteenth century [...], little was understood about the principles of room acoustics. Acoustic successes, when they occurred, were due to a combination of intuition, experience, and luck, both in overall planning and in the use of construction materials.⁹²

89 Forsyth 1985, S. 3. – Das gilt allerdings nur für das Einführungskapitel; der Hauptteil der Arbeit beginnt mit der Darstellung früher Konzertkultur in England.

90 Ebd., S. 8. – Für den Komponisten Karlheinz Stockhausen spielte jedoch das Konzept des ‚akustischen Raums‘ nur eine nachgeordnete Rolle neben dem der ‚Raummusik‘, wie ich im unten folgenden Abschnitt zu diesem Diskurs darstellen werde.

91 Ebd., S. 9.

92 Ebd., S. 13.

Im Rahmen des von Forsyth in *Buildings for Music* entfalteten Narrativs sind jedoch viele Vorgänge beschrieben, die im Widerspruch zu dieser Einschränkung stehen. In seiner Darstellung treffen nämlich dennoch dauernd Akteure, darunter Komponisten wie Architekten, sehr grundlegende Entscheidungen in Bezug auf eine Akustik, die zum gegebenen Zeitpunkt sehr viel weniger durchschaubar und beherrschbar erschienen sein muss, als sie es für uns heute ist. Zudem wird in der Regel von abstrakten Szenarien ausgegangen, es werden also einfach die klanglichen Merkmale einer Musik auf die gemessenen beziehungsweise als Eigenschaft eines gebauten Raums festgeschriebenen akustischen Werte bezogen und umgekehrt. Solche Erklärungsansätze werden unter anderem von Klaus Pietschmann kritisch gesehen, weil damit von realen Aufführungssituationen abstrahiert werde, wie er anhand einer in der Sixtinischen Kapelle in Rom aufgenommenen CD-Einspielung darlegt, die für sich in Anspruch nimmt, Kompositionen von Josquin des Prez und anderen Komponisten der Renaissance am ‚authentischen Ort‘ wiederzugeben:

Allein durch die ständig wechselnden Ausstattungselemente wie vor allem Tapisserien an den Wänden sowie die Präsenz des zahlreichen Klerus und etlicher geladener Gäste, die für einen hohen Geräuschpegel sorgten, waren die akustischen Verhältnisse so unberechenbar, dass eine solche kompositorische Raumorientierung aus rein praktischen Erwägungen nicht infrage kommt [...].⁹³

Auch Stefan Weinzierl hebt hervor, dass solche Überlegungen von „zum Teil höchst unsicheren Annahmen über die Ausstattung dieser [jeweiligen] Räume und von der zugrundegelegten Zuhörerzahl“⁹⁴ abhängen, außerdem kritisiert er von einem technisch-physikalischen Standpunkt her die zu kurz greifende Festlegung vieler Studien allein auf das Kriterium der Nachhaltigkeit⁹⁵. Weinzierls eigene Arbeit zu ‚Beethovens Konzerträumen‘, die methodisch an eine ältere Publikation von Jürgen Meyer anschließt⁹⁶, soll „den Einfluß historischer Räume auf das musikalische Klangbild“⁹⁷ darstellen. Es geht ihm also nicht primär um die Beweisführung, dass bestimmte historische Musikwerke und die Akustik eines architektonischen Raumes ‚zusammenpassen‘, obwohl diese Argumentation am Rande auch erscheint, sondern um die Rekonstruktion von durch Raumakustik mitbestimmten klanglichen Qualitäten von Musik in ihren ursprünglichen Aufführungszusammenhängen. Damit soll es auch möglich werden,

93 Klaus Pietschmann: „Vom Spekulativen zum Konkreten. Musikalische Räume in der Renaissance und ihr Publikum“. *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*. Hg. Annette Landau/Claudia Emmenegger. Zürich 2005. S. 153-165, S. 153.

94 Stefan Weinzierl: *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*. Frankfurt a.M. 2002, S. 19.

95 Ebda.

96 Vgl. Jürgen Meyer: „Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydns“. *Acustica* 41 (1978), S. 145-162.

97 Weinzierl 2002, S. 20.

„moderne Aufführungskonventionen zu hinterfragen“⁹⁸. Hauptbefund von Weinzierls Arbeit, die historische Recherchen ebenso umfasst wie die digitale Modellierung von Räumen wie dem Eroicaaal im Wiener Palais Lobkowitz, ist die „gegenüber der Hörsituation in heutigen Konzertsälen bis zu 12 dB höhere Gesamtlautstärke“⁹⁹ der Aufführungen in der Zeit um und kurz nach 1800, was auf die geringere Größe der historischen Räume zurückzuführen ist. Die „mangelnde akustische Raumerfüllung“¹⁰⁰ bei der Aufführung von Beethovens Musik in modernen Sälen führe deshalb zu weniger „Intimität, Nähe, Dynamik“¹⁰¹. Weinzierl folgert daraus:

[...] so bleibt als Konsequenz nur, die mit der Entwicklung eines modernen Konzertbetriebs einhergehende, grundlegende Veränderung der Rezeptionshaltung anzuerkennen. Sie ist geprägt durch einen Verlust an unmittelbarer Involvierung in das musikalische Geschehen zugunsten einer rational-analysierenden Hörweise aus größerer emotionaler Distanz.¹⁰²

Wie hier deutlich wird, setzt Weinzierl voraus, dass höhere Lautheit – und eine größere „Räumlichkeit des wahrgenommenen Klangs“¹⁰³ durch einen höheren Seitenschallgrad in den kleineren historischen Sälen – unmittelbar zu einer stärkeren Involvierung oder auch Immersion der Hörenden führe. Im Gegenzug bedeutet das, dass ein Rückgang dieser Werte automatisch auch ‚Verluste‘ auf diesem Gebiet mit sich bringen muss und seine Entsprechung in einer emotionalen Distanzierung des Publikums findet, die laut Weinzierl angeblich das Kennzeichen der heutigen Hörschaft ist. Bekräftigt werden sollen diese Einsichten durch ein der Arbeit als Epilog angefügtes – vom Autor gar nicht mehr kommentiertes – langes Zitat von Hector Berlioz: Der französische Komponist stellt es hier unmissverständlich als einen Erfahrungswert dar, dass eine Musik in einem kleinen Raum, vor einem kleinen Publikum zu einer intensiven Wirkung komme, die gleiche Musik in einem großen Saal das Publikum aber zwangsläufig nicht erreichen könne.¹⁰⁴

Trotz dieser ihrerseits nicht überzeugenden Schlussfolgerungen legt Weinzierls Arbeit aber absichtsvoll noch einige weitere Probleme des Diskurses ‚akustischer Raum‘ offen. So kritisiert er unter anderem die verbreitete Annahme, es gebe so etwas wie eine ‚optimale Akus-

98 Ebd., S. 19.

99 Ebd., S. 215.

100 Ebd., S. 204.

101 Ebd., S. 216.

102 Ebd., S. 217.

103 Ebd., S. 191.

104 Vgl. ebd., S. 219. – Dem wäre allerdings hinzuzufügen, dass Berlioz auf diesen Befund mit Strategien der ‚Verräumlichung‘ von Musik im Rahmen großer Aufführungen reagiert hat, die auch Eingang in seine Instrumentationslehre gefunden haben, wo er fordert, „die ständige Einförmigkeit der Ausführungsmassen“ aufzubrechen (Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*. Hg. Richard Strauss. Leipzig 1904, S. 436). Vgl. dazu auch den Abschnitt zur ‚Raummusik‘ weiter unten.

tik¹⁰⁵ für Musik, eine Vorstellung, die ja auch zu Beginn des *Wikipedia*-Artikels zu ‚Musik und Architektur‘ sofort aufgerufen wird. Weinzierl gibt zu bedenken, dass dieser Ausdruck immer „auf ein Klangideal verweist und somit eine historisch bedingte Größe ist“¹⁰⁶. Damit verbunden ist die noch weiterreichende Frage, wie ausgeprägt überhaupt das Interesse historischer Akteure an akustischen Fragen und einer ‚Passung‘ zwischen Musik und Raumakustik jeweils gewesen ist, welche Rolle zum Beispiel die ‚Durchhörbarkeit‘ von Musik jeweils gespielt hat. Aus Weinzierls historischen Recherchen geht auf jeden Fall klar hervor, dass im Musikleben der Stadt Wien um 1800 Raumakustik und ein ‚guter‘ Klang für Komponisten und die Öffentlichkeit bereits wichtige Kategorien gewesen sind.¹⁰⁷ Wie andere einschlägige Arbeiten zitiert auch Weinzierl hierzu aus dem Flötentraktat von Johann Joachim Quantz, das 1752 zuerst erschienen ist. Auch Quantz legte darin bereits Wert auf eine ‚passende‘ Akustik beziehungsweise betont die Notwendigkeit, eine Musik auf den Raum abzustimmen. Die bekannteste Stelle zu diesem Thema aus dem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* sei hier noch einmal wiedergegeben:

An einem großen Orte, wo es stark schallet, und wo das Accompagnement sehr zahlreich ist, machet eine große Geschwindigkeit mehr Verwirrung, als Vergnügen. Er [der Flötist; A.K.] muss also bei solchen Gelegenheiten Concerte erwählen, welche prächtig gesetzt, und mit vielem Unison vermischt sind; Concerte, bey denen sich die harmonischen Sätze nur immer zu ganzen oder zu halben Tacten ändern. Der an großen Orten allezeit entstehende Wiederschall verlieret sich nicht so geschwind; sondern verwickelt die Töne, wenn sie gar zu geschwinde mit einander abwechseln, dergestalt unter einander, daß sowohl Harmonie, als Melodie unverständlich wird.¹⁰⁸

Hier geht es in einem Text aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, als physikalische Kenntnisse über Akustik noch kaum vorhanden waren, also bereits um einen praktischen Umgang mit dieser Kategorie mit dem Ziel der deutlichen Wiedergabe von Musik, wie sie noch heute gewünscht wird, wenn Musik aus dieser Zeit – also: ‚klassische Musik‘ – zu hören ist. Auch

105 Diese Vorstellung hat inzwischen auch eine soziale Dimension entwickelt: So wird beim Bau neuer Konzertsäle beziehungsweise Philharmonien heute von Politiker:innen und Interessengruppen oft eine als Distinktionsmerkmal verstandene ‚Weltklasse-Akustik‘ gewünscht, meist ohne dass diese aber eindeutig definiert werden könnte. Vgl. hierzu Raoul Mörchen: „Die Rede von der Akustik“. *Beethovenhalle Bonn. Konzerthaus. Festsaal. Denkmal*. Hg. Martin Bredenbeck/Constanze Moneke/Martin Neubacher. Bonn 2010, S. 48-52. – Bemerkenswert ist hierzu auch die Debatte um die Hamburger Elbphilharmonie: „Ist die Akustik [des dortigen Konzertsaals] nun eine Zumutung oder eine Offenbarung? Darüber herrscht auch 15 Monate nach der Eröffnung alles andere als Einigkeit. Der Klang eines Saals ist ein Amalgam aus Schallwellen und Befindlichkeit. In der Wirkung auf den Hörer sind objektive physikalische Gegebenheiten und subjektives Empfinden kaum zu trennen. Obendrein fließen optische Eindrücke und musikalischer Geschmack, Tagesform, Vorerwartung und dergleichen mehr mit ein“ (Verena Fischer-Zernin: „Zumutung oder Offenbarung? Zur Akustik in der Hamburger Elbphilharmonie“. *nmz online* [<https://web.archive.org/web/20210422105528/https://www.nmz.de/artikel/zumutung-oder-offenbarung>]).

106 Weinzierl 2002, S. 19.

107 Vgl. ebd., S. 30-35.

108 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...]. Breslau 1780, S. 170.

Weinzierl merkt aber an, dass sich dagegen zum Beispiel im *Vollkommenen Kapellmeister* von Johann Mattheson, der wenige Jahre vor Quantz' Text erschien (1739), kein Hinweis auf raumakustische Zusammenhänge findet.¹⁰⁹ Ganz am Ende der umfangreichen Schrift werden lediglich Aufstellungen von Sängern und Musikern beschrieben, die im Klangbild einen dynamischen Ausgleich ermöglichen sollen.¹¹⁰ Der ‚akustische Raum‘ ist für Mattheson in einem Traktat, das sich zu seiner Zeit immerhin zur Aufgabe gemacht hatte, *alles was Sie schon immer über Musik wissen wollten*¹¹¹ zusammenzutragen, offenbar noch keine wesentliche Referenzgröße. Das wirft natürlich erst Recht im Hinblick auf noch ältere Musik, wie oben bei dem Beispiel der Renaissance-Komponisten, die Frage auf, wie groß die Tragweite eines auf Raumakustik bezogenen Erkläransatzes überhaupt sein kann.

Erst recht problematisch wird die Vorstellung einer ‚optimalen Akustik‘, von der angenommen wird, dass sie als Ziel von mit Musik befassten Akteuren in allen Epochen handlungsleitend gewesen sei, wenn sie im Falle von zu beobachtenden Abweichungen zur Grundlage von Werturteilen wird. Ein Beispiel hierfür bietet Barry Blessers und Linda-Ruth Salters eigentlich in vieler Hinsicht anregendes Buch *Spaces speak, are you listening?*¹¹² Das Autorenduo arbeitet mit dem Konzept der ‚aural architecture‘, das heißt Blesser und Salter untersuchen in historischer Perspektive das Planen und Bauen von Räumen unter Berücksichtigung einer jeweils ‚idealen‘ Akustik. Allerdings geht es ihnen dabei stets *nur* um das Hörbare, was sicherlich auch durch Blessers Hintergrund als Spezialist für digitale Signalverarbeitung bedingt ist. Dieser technische Zugang führt zu einer Verengung, durch die historische Entwicklungen, die einem ‚Fortschritt‘ der ‚aural architecture‘ entgegenstehen, nurmehr als Störfaktoren bestimmt werden können. Wenn Blesser und Salter sich etwa dem Konzertsaal der Berliner Philharmonie zuwenden, so haben sie nur Verwunderung dafür übrig, dass die Architekten Hans Scharoun und Edgar Wisniewski in ihrem später oft kopierten Entwurf eines Auditoriums, bei dem die Publikumsränge das Podium nach der Art terrasserter Weinberge umgeben, angeblich bewusst Einbußen hinsichtlich einer wie auch immer vorzustellenden optimalen Akustik in Kauf nahmen.¹¹³ Offensichtlich sind die Autoren nicht gewillt anzuerkennen, dass bei der Planung eines solchen Baus mit der Absicht einer bestimmten Kontextualisierung oder Rahmung der darin stattfindenden Musikaufführungen legitimerweise andere Ziele verfolgt worden sein könnten als die technisch-akustische Korrektheit. Stattdessen beklagen

109 Vgl. Weinzierl 2002, S. 27.

110 Vgl. Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* [zuerst Hamburg 1739]. Hg. Friederike Ramm. Kassel, Basel [u.a.] 1999, S. 643.

111 Dies als Rückverweis auf die Einleitung und den Klappentext des Buches von John Powell.

112 Barry Blesser/Linda-Ruth Salter: *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge [u.a.] 2007.

113 Vgl. ebd. S. 119f.

sie die Verdrängung akustischer Optimierung durch andere – vermeintlich sachfremde, weil nicht dem Bereich des Hörbaren angehörende – Prioritäten:

In almost every case, however, nonaural forces were sufficiently powerful to constrain the aural personality of a space. Aural architecture has been subservient to unrelated, yet evolving, cultural values, and remains so to this day.¹¹⁴

Falls also die Priorität, die die Autoren in ihrer Darstellung der Akustik geben, auf der historischen Gegenstandsebene nicht vorzufinden ist, führt das nicht zu der Einsicht, dass eine ‚optimale Akustik‘ eventuell gar keine historische Analysekatgorie sein könnte, sondern Blesser und Salter sind gezwungen, den entsprechenden Gegenstand – wie hier die Berliner Philharmonie – mit negativen Werturteilen zu besetzen. Einer kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik auf der Basis des Raum-Begriffes steht das offensichtlich im Wege. Sie müsste nämlich versuchen, mit der Architektur der Berliner Philharmonie verbundene, zeitspezifische Wertvorstellungen und Intentionen offenzulegen, anstatt von feststehenden Maßstäben ausgehende Beurteilungen vorzunehmen. In zeitgenössischen Rezeptionsdokumenten zum Bau und der Eröffnung der Berliner Philharmonie finden sich dazu bereits Ansatzpunkte. In einem Artikel von 1963 begriff ein Autor der *ZEIT*, ganz anders als Blesser und Salter, Konzerte in der neuen Philharmonie nicht nur als das Hörbarmachen von Musik unter mehr oder weniger guten akustischen Bedingungen, sondern beschrieb sie als, dank der innovativen Architektur, neuartige soziale Ereignisse:

Scharouns Entwurf der Philharmonie ist nicht nur der Entwurf eines neuen Gebäudes, sondern vielmehr der Entwurf einer neuen, bis jetzt unbekanntten Art, Musik mit Menschen und Menschen miteinander zusammenzubringen. Das Gebäude aus Baustoffen, Formen und Farben ist nur das äußere Ergebnis. Scharoun entwirft eine gesellschaftliche Situation. Er zeigt damit, daß Architektur, wenn sie gut ist, einen Zug ins Visionäre hat, eine Neigung zur sozialen Utopie.¹¹⁵

Rein ‚von der Ästhetik her‘ sei das Konzerthaus deshalb, so dieser Kritiker, nicht zu begreifen.¹¹⁶ Ebenso wenig lässt es sich offensichtlich aber auch allein als ‚akustischer Raum‘ beschreiben, denn wie der *ZEIT*-Autor hellstichtig – und bereits im Sinne des *spatial turn* – hervorhebt, geht es hier offensichtlich auch darum, ‚Musik mit Menschen und Menschen miteinander zusammenzubringen‘.¹¹⁷ Wer selbst Konzerte in der Berliner Philharmonie

114 Ebd. S. 121.

115 Hermann Funke: „Zirkus Karajani in Berlin. Hans Scharouns Konzerthaus für die Philharmoniker ist allein von der Ästhetik her nicht zu begreifen“. *DIE ZEIT* (17.05.1963 [<https://web.archive.org/web/20161220183623/http://www.zeit.de/1963/20/zirkus-karajani-in-berlin/komplettansicht>]).

116 Vgl. den Untertitel des Artikels von Funke, ebda.

117 Jüngst hat Sandra Jasper eine Einordnung des Projektes Berliner Philharmonie aus der Sicht der Kulturgeografie vorgelegt, die in einem beeindruckenden Maß transdisziplinär argumentiert (dies.: „Acoustic

besucht, kann das unmittelbar dadurch bestätigt sehen, dass sich gelegentlich die Mitglieder der auftretenden Orchester beim Schlussapplaus gemeinsam in Richtung der das Podium umgebenden Publikumsränge wenden. Mit dieser Geste gelingt es, das Publikum individueller anzusprechen, worauf die Menschen in den unterschiedlichen Sitzplatzgruppen dann jeweils mit anschwellendem Applaus reagieren. Ein im Grundriss längsrechteckiger Konzertsaal würde das kaum ermöglichen und demgegenüber die Vorstellung eines eher anonymen sowie homogenen Publikums begünstigen.

Damit zeigt dieses Beispiel abschließend noch einmal nachdrücklich die Schwierigkeiten des Konzeptes ‚akustischer Raum‘ für eine kulturwissenschaftliche Musikforschung auf, die an Zusammenhängen und der Beschreibung von Musik und ihren Kontexten interessiert ist.¹¹⁸ In der wissenschaftlichen Praxis stoßen die Versuche, ‚akustischen Raum‘ und Musik so aufeinander zu beziehen, dass damit das Handeln historischer Akteure erklärbar wird, auf verschiedene Schwierigkeiten. Das beginnt bei der Festlegung bestimmter akustischer Eigenschaften eines gebauten Raumes trotz der erwiesenermaßen hohen Veränderlichkeit dieser Eigenschaften je nach der Art der Nutzung dieses Raumes, setzt sich fort bei der Frage nach den Möglichkeiten des Umgangs mit ‚Akustik‘ in verschiedenen historischen Perioden und führt durch den Einsatz von zeit- und kontextenthebenden Leitbildern einer ‚optimalen Akustik‘ schließlich immer wieder zu fragwürdigen Schlussfolgerungen. Gerade das Beispiel der Berliner Philharmonie zeigt auch, dass es eine erhebliche Verengung der Perspektive bedeutet, wenn ein gebauter Raum, in dem Musik stattfindet, nur als Behälter einer Akustik begriffen wird, die Musik besser oder schlechter erscheinen lässt, und nicht in einem viel umfassenderen Sinn als Kontext von Musik. Das Wort vom ‚Behälter‘ zeigt außerdem an, dass die in der Physik gegründete Beschäftigung mit dem ‚akustischen Raum‘ notwendigerweise ein euklidisches

Ecologies: Architecture, Nature, and Modernist Experimentation in West Berlin“. *Annals of the American Association of Geographers* 110 (2020). Nr. 4. S. 1114-1133). Für sie ist ein Konzertsaal sowohl „a performative space for making and listening to music“ als auch „an artificially designed space that binds bodies, materials, and technologies together“ (beide Zitate ebd., S. 1115). Bei der Berliner Philharmonie habe Hans Scharoun der Raumakustik in der Tat keine Priorität zugestanden (vgl. ebd. S. 1123f.), vielmehr sei zum Beispiel durch die als Teil der Saalgestaltung konzipierten, von der Decke abgehängten Akustikelemente eine Verknüpfung von Hör- und Sichtbarem beabsichtigt worden. Jasper kommt schließlich zu dem Urteil: „The Berlin Philharmonie elucidates the persistence of a modernist belief in the potential of design and technological innovation to bring about cultural and social change, create more inclusive places of music, and challenge persistent notions of acoustic authenticity“ (ebd., S. 1127).

118 Gleichwohl ist der ‚akustische Raum‘ ein sehr nützliches Konzept, wenn damit die Beschreibung von Architektur erweitert wird. Es geht dann nicht um spezifische Hörräume, sondern um die akustischen Eigenschaften aller architektonischen Umwelten, deren Berücksichtigung zu einer vielschichtigeren Beschäftigung mit Architektur beitragen kann. Über die Architektur der Berliner Philharmonie schreibt Sandra Jasper diesbezüglich: „An epitome of an acoustic modernism, the Berlin Philharmonie challenges the ocularcentric bias in the histories of the architectural avantgarde. More important, though, by drawing our attention to the specific characteristics of sound, it opens other ways of thinking about modernism itself“ (ebd., S. 1128).

Raumkonzept voraussetzt.¹¹⁹ Das ist dann auch der Grund, weshalb es sich generell schwierig gestaltet, diesen Diskurs überhaupt in befriedigender Weise mit dem von Martina Löw skizzierten neuen Raum-Begriff, der doch gemäß ihrer Einschätzung Grundlage aller Arbeiten im Zeichen des *spatial turn* sei, zu verbinden. Die Limitierungen des Konzeptes ‚akustischer Raum‘ zeigen aufs Neue, warum es nötig geworden ist, sich für die Zwecke soziologischer und kulturwissenschaftlicher Analysen vom Konzept des euklidischen Raumes zu lösen.

Exkurs: Mediale Hörräume

Wie ich gezeigt habe, geht es in dem Diskurs, der auf der Verbindung der Begriffe ‚Musik‘ und ‚akustischer Raum‘ aufbaut, vor allem um die Rekonstruktion einer Passung oder Übereinstimmung zwischen der kompositorisch-klanglichen Anlage einer Musik und der Akustik jener Räume, für die diese Musik mutmaßlich entstanden ist; die sich dabei ergebenden methodischen Schwierigkeiten habe ich geschildert. Eine neue Produktivität erhält der Ansatz jedoch, wenn neben architektonischen Aufführungsräumen auch mediale Hörräume berücksichtigt werden, also virtuelle Räume, die überhaupt nur über und für das Hören zugänglich sind. Man kann sich hier einerseits auf die Abbildung von realen Räumen wie beispielsweise dem Goldenen Saal im Wiener Musikverein beziehen und danach fragen, wie dieser Raum und seine klanglichen Eigenschaften in einem akustischen Medium abgebildet werden, wenn dort eine stereophone oder auch mehr als zweikanalige Musikaufnahme produziert wird. Andererseits eröffnet sich aber auch ein Fragehorizont, der das Denken in Repräsentationen hinter sich lässt und sich stattdessen auf die Konstruktion von Räumlichkeit in akustischen Medien hin öffnet. Damit ist die Einsicht verbunden, dass im Rahmen der Audioproduktion heute – und im Prinzip auch schon viel früher – eigenständige Räume hergestellt werden können, die nicht auf andere Weise zugänglich sind und die im Übrigen auch nicht mit den Begriffen euklidischer Geometrie fassbar sind. Um hier nicht in ein ganz anderes kulturelles Feld wechseln zu müssen¹²⁰, sei dafür noch einmal ein Beispiel aus dem Bereich der ‚klassischen Musik‘ genannt, das allerdings weitreichende Implikationen hat und gedanklich nahezu als ein Gegenpol zu der Idee einer möglichst getreuen akustischen Repräsentation eines Konzertsaals gelten kann.

Der kanadische Pianist Glenn Gould hat in den 1970er Jahren einige neuartige Aufnahmen mit Klavierwerken von Sibelius und Scriabin produziert, das dabei entwickelte und

119 In den Sound Studies gibt es allerdings aktuell auch den Versuch, Akustik mit anderen Raumkonzepten zu verbinden. Dazu Sandra Jasper: „Bodies are also materials through which sound travels, though, giving it presence. Thus, sound invokes a relational conception of space in which the human body is at once a listening body and an ‚organic‘ element of an architectural space that gives sound a spatial form“ (ebd., S. 1128).

120 Es ließen sich hier zum Beispiel Phänomene wie die für digitale Spielwelten entwickelten virtuellen Hörräume anführen.

angewandte Verfahren bezeichnete Gould als ‚akustische Orchestrierung‘. Die aufgenommene Klaviermusik wurde hier nicht in einer einheitlichen Abmischung präsentiert, die den Eindruck eines ‚klanglich optimalen‘ Aufnahmeraums erwecken sollte, vielmehr machten diese Produktionen den akustischen Raum zu einer Variablen, die als Gestaltungsmittel der Einspielung eingesetzt wurde. Möglich wurde das dadurch, dass alle Aufnahmen auf einer Vielzahl von Spuren gemacht wurden. Auf einigen wurde mit nah am Instrument platzierten Mikrofonen ein sehr direkter, ‚trockener‘ Klavierklang aufgezeichnet, andere Mikrophone wurden dagegen in verschiedenen Entfernungen aufgestellt, sodass die aufgezeichneten Spuren die selben Klangereignisse, das selbe Spiel Goulds mit einem verschieden großen ‚Raumanteil‘ (also unterschiedlich starker Verhallung) enthielten. In der fertigen Aufnahme wurden nun die Abschnitte etwa einer Sonatine von Sibelius in je unterschiedlicher Akustik hörbar gemacht, sodass die ‚akustischen Räume‘ sich im Laufe des Stücks abwechselten und ineinander übergingen. Dabei wurden Korrespondenzen zwischen der musikalischen Form und der durch die Raumakustik gefärbten Klanglichkeit hergestellt, indem eine bestimmte Partie entweder metallisch scharf oder ‚nebulös‘ und unbestimmt erscheinen konnte. Paul Théberge, der die 2012 erschienene CD-Edition dieser Aufnahmen begleitet hat, schreibt dazu:

Die Technik ermöglichte im Grunde eine zweite, parallel verlaufende Form musikalischer Darstellung und erwies sich als Mittel, um Aufführung, Aufnahme und Akustik zu einem vielschichtigen, aber in sich geschlossenen Interpretationssystem zu verbinden.¹²¹

Für dieses Verfahren hätten sich wohl durchaus Begriffe finden lassen, die aus der musikbezogenen Terminologie abgeleitet sind, zum Beispiel hätte man im Anschluss an die Spielweise an der Orgel vom Ziehen unterschiedlicher ‚Raum-Register‘ sprechen können; in einem übergeordneten Sinn benutzte Gould ja dann auch das Bild der ‚Orchestrierung‘. Im Detail bevorzugte er jedoch laut Théberge eine „filmische Metaphorik“¹²² und konzipierte die ‚akustische Dramaturgie‘ der ungewöhnlichen Einspielungen mittels Ausdrücken wie Zoom oder Szenenwechsel.¹²³

Natürlich finden sich in Studio-Produktionen aus dem Bereich der populären Musik eine Fülle von vergleichbaren Herangehensweisen an den ‚akustischen Raum‘. Théberge ver-

121 Paul Théberge: „Glenn Gould. Die akustischen Orchestrierungen“. Booklet zur 2012 bei Sony Classical veröffentlichten CD *Glenn Gould. The Acoustic Orchestrations. Works by Scriabin and Sibelius*, S. 19.

122 Ebd., S. 25.

123 Die CD-Edition von 2012 enthält auch die einzelnen Spuren der ursprünglichen Aufnahmen. Das versetzt die Rezipierenden in die Lage, mittels einer einfachen Audio-Software aus dem Material sozusagen einen ‚Gould-Remix‘ herzustellen bzw. eine eigene ‚akustische Orchestrierung‘ vorzunehmen. Damit wurde nachträglich eine Vorstellung eingelöst, die Gould schon früher als Emanzipation des Zuhörers aus der Rolle des reinen Konsumenten angedacht hatte; vgl. ders.: „Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung“. *Vom Konzertsaal zum Tonstudio*. Hg. Tim Page. München 1987. S. 129-160, S. 152f.

weist zum Beispiel auf das von Teo Macero produzierte Jazz-Album *Bitches Brew* von Miles Davis¹²⁴, außerdem gehört er zu den Herausgebern eines Sammelbandes, der sich mit *Histories and Cultures of Multichannel Sound*¹²⁵ befasst. Wie Kiron Patka in seinen Überlegungen zur ‚Raumästhetik des Hörfunks‘ gezeigt hat, ist die Konstruktion von Hörräumen auch zentral für den produktionsästhetischen Umgang mit dem Medium Radio.¹²⁶ Letztlich ist auch der Übergang zwischen solchen Praktiken und der Sound Art oder Klangkunst ein fließender. Ihr ist am Ende des folgenden Abschnitts ein eigener Exkurs gewidmet.

Raummusik

Das Stichwort ‚Raummusik‘ erscheint zunächst kaum präzise definierbar. Grundsätzlich könnte damit wohl nahezu jede Musik gemeint sein, fällt es doch schwer, sich Musik ganz ohne ‚Raum‘-Bezug vorzustellen – welcher konkrete Raum-Begriff letztlich auch angewendet werden mag – oder ein Antonym anzugeben, das die ‚Nicht-Raummusik‘ bezeichnet. Fällt der Begriff in der Musikwissenschaft, dann wird damit aber in der Regel bezuggenommen auf eine bestimmte Art von Musik, oder anders gesagt: Der Begriff ist hervorgebracht worden, um eine bestimmte Art von Musik zu charakterisieren und sie ästhetisch auszuzeichnen, wodurch sie fast zu einer eigenen Gattung der modernen westlichen Kunstmusik geworden ist. Es ist jedoch bald deutlich geworden, dass der Begriff eine Reichweite hat, die über die zuerst mit ihm verbundenen Phänomene – das sind natürlich vor allem musikalische Werke der Neuen Musik in Europa und Amerika, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind – hinausgeht. Der Diskurs zur ‚Raummusik‘ bezieht daraus einige Dynamik, andererseits liegt hier aber auch der Grund für eine Reihe methodischer Probleme, die sich mit diesem Raum-Konzept verbinden.

Verknüpft wird der Begriff ‚Raummusik‘ wie angedeutet vor allem mit musikalischen Kunstwerken der Moderne, die eine Lokalisierung von musikalischen Klängen im Raum vorsehen, indem beispielsweise festgelegt wird, dass ein Streicherklang von ‚vorne‘ zu hören ist, während ein anderes gleichzeitig oder in der Folge zu hörendes Klangereignis, vielleicht Töne eines Xylophons, von ‚rechts‘ kommt. Mit solchen in der musikalischen Moderne (wieder und neu) nutzbar gemachten Praktiken in enger Verbindung steht die Figur des Komponisten Karlheinz Stockhausen. Er hat nicht nur zahlreiche Werke komponiert, anhand derer die Kategorie ‚Raummusik‘ eine Kontur erhalten hat (wie etwa *GRUPPEN* von 1955/57),

124 Vgl. Théberge 2012, S. 21.

125 Vgl. *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*. Hg. Paul Théberge/Kyle Devine/Tom Everett. New York 2015.

126 Vgl. Kiron Patka: *Radio-Topologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*. Bielefeld 2018.

sondern darüber hinaus mit dem Aufsatz *Musik im Raum*¹²⁷, der 1959 erstmals veröffentlicht wurde, auch einen eigenen, manifestartigen Text vorgelegt, der bis heute ein gängiger Referenzpunkt historischer Darstellungen zum Thema geblieben ist. Eine an Stockhausen orientierte Definition von ‚Raummusik‘ lautet: Es handelt sich um solche Musik, die den „Tonort“¹²⁸ als Teil eines Werkzusammenhangs einführt und ihn damit – um einen weiteren Begriff aus dem Kontext der seriellen Musik der 1950er Jahre aufzugreifen – zu einem musikalischen Parameter macht. Besondere Berücksichtigung hat unter diesen Vorzeichen auch die Musik von Iannis Xenakis gefunden¹²⁹, wobei bei der Beschreibung seiner Musik oft mit dem problematischen Topos der ‚Doppelbegabung‘ gearbeitet worden ist, da Xenakis auch als Architekt (und somit ‚Raumgestalter‘) ausgebildet war.¹³⁰

Stockhausen wie Xenakis sind wegen ihrer Bedeutung als ‚Raummusiker‘ fest als Figuren einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts etabliert, werden dort aber auch aufgrund anderer Innovationen und ebenso im Kontext nicht raumbezogener Kunstwerke geführt.¹³¹ Bemerkenswert ist aber immerhin, dass über das Paradigma ‚Raummusik‘ auch noch weitere Akteure in eine – heute ihrerseits als kritikwürdig geltende – Musikgeschichte als ‚Geschichte großer Männer‘ einziehen konnten, die ansonsten dort keinen Platz hätten. Ein solcher Fall ist der amerikanische Komponist Henry Brant. Der 2008 verstorbene Brant – „America’s foremost composer of acoustic spatial music“¹³², wie es auf der Webseite des Henry Brant Estate heißt – machte in seinen Werken einen besonders ausgeprägten Gebrauch von im Raum verteilten Schallquellen bzw. Musiker:innen. Dass dies auch für Brant selbst das zentrale Merkmal seiner Musik war, lässt sich bereits an Werktiteln wie *The Grand Universal Circus* (mit dem Zusatz *Spatial Theatre Piece in 8 Scenes*) erkennen. Obwohl Brants Musik sich laut Maria Anna Harley nicht einmal durch „elaborate compositional operations“¹³³ auszeichne, die viele andere

127 Vgl. Karlheinz Stockhausen: „Musik im Raum“. *Texte zur Musik*. Bd. 1. Köln 1963, S. 152-175.

128 Ebd., S. 160.

129 Vgl. Boris Hofmann: *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren*. Hofheim 2008.

130 Die häufige Referenz auf Xenakis’ Architekturausbildung erscheint mir deshalb als problematisch, weil damit anhand der Gleichung Musik + Architektur = Raummusik scheinbar schon eine abschließende Erklärung des Gegenstandes geliefert wird. Im Sinne Friedrich Kittlers käme es hierbei allerdings darauf an, erst einmal „ein Feld zu beschreiben, auf dem solche Koppelungen datierbare Möglichkeiten sind“ (Friedrich Kittler: „Kittler AUFSCHREIBESYSTEME 1800/1900 Vorwort“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* Nr. 6 (April 2012). S. 117-126, S. 122). Der Topos einer ‚Doppelbegabung‘ ist darüber hinaus noch mit der Vorstellung belastet, dass sich in einer beruflichen bzw. künstlerischen Tätigkeit zwangsläufig und unmittelbar Persönlichkeitsmerkmale ausdrücken. Dies führt womöglich zu teleologischen Denkfiguren, wonach etwa Xenakis aufgrund bestimmter ‚Talente‘ dazu berufen gewesen sei, ‚Raummusik‘ hervorzu- bringen.

131 Bei Stockhausen ist das beispielsweise die serielle Musik oder das Musiktheater, bei Xenakis die post-serielle und stochastische Musik.

132 <https://web.archive.org/web/20180202211355/http://www.henrybrant.com/biography/>

133 Maria Anna Harley: „An American in Space: Henry Brant’s ‚Spatial Music““. *American Music* 15 (1997). S. 70-92, S. 71. – Bei dieser Autorin handelt es sich um dieselbe Person, deren neuere Publikationen unter dem Namen Maja Trochimczyk erschienen sind.

Komponisten Neuer Musik nach dem Zweiten Weltkrieg sozusagen als Ausweis ihrer Existenzberechtigung angeführt haben, wird dem Komponisten durch diese Einordnung eine Sonderstellung und eine gewisse Prominenz zugestanden. Harley weist auch darauf hin, dass Brant seine Vorstellungen über „the compositional use of space“¹³⁴ bereits früher als Stockhausen und auch John Cage publiziert habe.¹³⁵

Unklar bleibt dagegen bis heute, ob ältere Musikformen der europäischen Tradition, die ebenfalls eine Lokalisierung von Schallquellen vorsehen, auch als ‚Raummusik‘ anzusehen sind. Karlheinz Stockhausen hat das abgelehnt, da er seine Musik gegenüber den älteren Beispielen als etwas grundsätzlich Neues begriff.¹³⁶ Wird jedoch ein weiterer, nicht auf die Avantgarde beschränkter Begriff von ‚Raummusik‘ verwendet, der nicht nur auf eine Systematisierung des ‚Raum‘-Bezuges zum Beispiel als ein Parameter serieller Musik ausgerichtet ist, ermöglicht das Rückbezüge auf verschiedene ältere Musik. In diesem Teilgebiet des Diskurses ist es dann legitim, zum Beispiel die Praxis des antiphonalen Gesangs in der Liturgie anzusprechen und daran anschließend die Musik der sogenannten venezianischen Mehrchörigkeit. Selbst Stockhausen ruft in *Musik im Raum* diese Bezüge auf, will diese Musik jedoch nicht als historisches Vorbild gelten lassen, denn mit seiner „heutigen musikalischen Situation“¹³⁷ hätten sie nichts gemeinsam. In gleicher Weise verwirft Stockhausen auch ein Beispiel des 19. Jahrhunderts, die Instrumentationslehre von Hector Berlioz, in der bereits von der „Wichtigkeit der verschiedenen Punkte, von denen der Ton ausgeht“¹³⁸, die Rede ist.

Aus einem aufführungspraktischen Interesse wurden deshalb im Feld der Alten Musik vielfältige Beiträge zur ‚Raummusik‘ im weiteren Sinn geleistet.¹³⁹ Die ‚Raummusik‘-Literatur aber, die von der Neuen Musik ausgeht, vollzieht oft die von den Avantgarde-Komponisten der Nachkriegszeit gewünschte Abgrenzung bis heute mit und verengt damit ihren Blickwinkel. Hinzu kommt jedoch noch eine weitere Limitierung, die gut an einem Beitrag zum Thema

134 Harley 1997, S. 74.

135 Vgl. ebda.

136 Vgl. Stockhausen 1963, S. 152f.

137 Ebd., S. 152.

138 Berlioz 1904, S. 436.

139 Vgl. beispielhaft Richard Rastall: „Spatial effects in English instrumental consort music, c. 1560-1605“. *Early Music* 25 (1997). Nr. 2. S. 269-288. – Raumklang-Effekte sind jedoch als Kategorie auch zur Beschreibung älterer Musik nicht hinreichend. Man erkennt das auch in einem Bericht zu einer Produktion des Dirigenten René Jacobs: „Angekündigt wurde eine neue Produktion der Missa Solemnis [von Beethoven], bei der Jacobs in Übereinstimmung mit historischen Quellen den Chor vor dem Orchester Aufstellung nehmen ließ. Für die Wirkung dieses Arrangements fand [der Musikwissenschaftler] Thomas Seedorf in seinem Schlusswort ein wärmendes Bild: Das Orchester lege sich ‚wie ein Klangmantel‘ um den Chor“ (Anja-Rosa Thöming: „Zwei Ohren im Sechswachteltakt. Postumer Trost auf einer Bonner Tagung: Die innere Musikbibliothek des tauben Beethoven schloss Vogelstimmen ein“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28.10.2020), S. N 3). Zu fragen wäre: Verschieben sich durch die räumliche Verlagerung nicht bereits vor dem Klangeffekt die Ausgangspunkte zur Deutung des Stückes, das dadurch noch eindeutiger zu einer Vokalmusik mit Orchester wird?

von Gisela Nauck vorgeführt werden kann. Die Autorin übernimmt nicht nur die Einschätzung, wonach ältere ‚Raummusik‘ weniger systematisch angelegt gewesen sei als die Beispiele der Avantgarde seit den 1950er Jahren, als neues Argument kommt die Frage nach der Motivation hinzu, die zur Trennlinie zwischen verschiedenen Formen von ‚Raummusik‘ erklärt wird:

Sporadische Einbeziehungen räumlicher, mehr oder weniger musik-theatralischer Effekte bei Mozart, Berlioz oder Mahler wurden bei diesem groben Überblick auf Grund einer anderen Funktion des Raumes ebenso vernachlässigt wie die räumlich intendierten, synästhetisch-mystischen Entwürfe für kuppelförmige Musikstätten als Orte einer Art religiösen Musikandacht von Ivan Wyschnegradsky und Alexander Skrjabin zu Beginn des 20. Jahrhunderts [...].¹⁴⁰

Warum eigentlich, so könnte man fragen? Worin genau besteht denn diese ‚andere Funktion‘? In der Tat erscheint es so, als ob die genannten Phänomene nicht nur ausgeklammert, sondern buchstäblich ‚vernachlässigt‘ werden. Dies geschieht bei Nauck aufgrund der Behauptung, dass dort, wo der Einsatz räumlich verteilter Schallquellen in Bezug stehe zu etwas ‚Außermusikalischem‘, bereits keine ‚Raummusik‘ im eigentlichen Sinn mehr vorliege. Die räumlichen ‚Effekte‘ seien hier vielmehr völlig durch solche äußerlichen Ansprüche (eine theatralische Wirkung, eine Ideologie) bestimmt und insoweit auch nicht für ‚die Musik selbst‘ von Belang. Eine fast gleichlautend begründete Selbstbeschränkung weist auch ein Artikel von Maja Trochimczyk auf. Ihr geht es um ‚spatialized music‘ im strengen Sinn – und eben nur um diese:

Another aspect of musical spatiality, the mobility of the performers or audiences, is frequently problematic. The wealth of possibilities created here is limited by the theatrical character of the performer’s movement in music. When the importance of the musicians’ actions overshadows that of the sonorous results of these actions, music is transformed into musical theatre. Therefore, the movement of the audience forms a category of spatialization rarely employed in the concert hall. The noisy informality of mobile listeners is more suitable for experimental music in which all conventions and limits are contested.¹⁴¹

Ein Ausschlusskriterium für ‚Raummusik‘ im engeren Sinn ist hier wiederum Theatralität, denn das performative Element, das mit der Platzierung und speziell der Bewegung von Musikern im Raum einhergehe, überdecke schließlich die klangliche Dimension, genauer gesagt die kompositorische Ausgestaltung von differenzierten Tonorten. Das gilt laut Trochimczyk noch umso mehr, wenn – anders als das in traditionellen Konzertformen der Fall ist oder auch noch in der frühen ‚Raummusik‘-Konzeption von Stockhausen¹⁴² – auch das Publikum in Be-

140 Gisela Nauck: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. Stuttgart 1997 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 38), S. 11.

141 Trochimczyk 2001, S. 40.

142 Einige ab Mitte der 1960er Jahre entstandene Werke Stockhausens sehen dann allerdings ein bewegliches Publikum vor, wie etwa *STERNKLANG* (1971). Hier wird bereits deutlich, dass Stockhausens Raum-Konzept sich später nicht mehr allein im Begriff der ‚Tonorte‘ fassen lässt.

wegung ist. Obwohl sie die sich bewegenden Hörerinnen und Hörer als eine ‚Kategorie der Verräumlichung‘ von Musik anerkennt, klammert Trochimczyk entsprechende Phänomene aus – aus ästhetischen Vorbehalten heraus, weil sie ihr als schwer beschreibbar erscheinen, vielleicht auch aus der von Wolfgang Kemp beschriebenen ‚Furcht, sich in den Unwägbarkeiten möglicher Zusammenhänge zu verlieren‘? Dass sie als Merkmale jener nicht berücksichtigten Gegenstände das Überschreiten schlechthin aller Grenzen (‚experimental music in which all conventions and limits are contested‘) und die Formlosigkeit (‚noisy informality‘) benennt, deutet jedenfalls darauf hin.

Letzten Endes schlagen solche Limitierungen dann auch auf die Beschreibung und historische Einordnung der ‚Raummusik‘ im engeren Sinn durch, also auf die infrage kommenden Musikwerke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die als autonom gedachte, konzertant angelegte Musik differenzierte Tonorte vorsehen. Der Wunsch, diese Musik als spezifisch zu kennzeichnen, unterbindet eine vergleichende Betrachtung anderer musikalischer Praktiken und führt im Endeffekt zu einer Abschirmung und einer teilweisen Stillstellung des ‚Raummusik‘-Diskurses. Das gilt gerade auch im Hinblick auf die Genese der ‚Raummusik‘, wo es unter diesen Vorzeichen nicht mehr opportun erscheint, auch weitere Kontexte zu berücksichtigen. So geht Gisela Nauck dann auch davon aus, dass es im Falle der seriellen Musik der fünfziger Jahre ausschließlich eine zwingende immanente Logik der ästhetischen Entwicklung war, die zur Beschäftigung mit ‚Raum‘ geführt habe:

Der Qualitätssprung vom intendierten zum realen musikalischen Raum vollzog sich nicht zufällig oder beiläufig innerhalb der Entwicklungsphase serieller Musik. Ebenso wenig ist er durch die notwendig räumliche Lautsprecherplatzierung elektronischer Musik angeregt worden. Vielmehr war er eine logische und notwendige Konsequenz von Materialentfaltung unter seriellen Bedingungen.¹⁴³

Diese recht apodiktische Festlegung mutet vertraut an. Sie lässt sich unmittelbar zurückführen auf Karlheinz Stockhausen selbst und seinen *Musik im Raum*-Text: Der Komponist erklärt dort seinerseits, er sei aus „rein musikalischen Gründe[n]“¹⁴⁴ zu dem Konzept einer ‚Raummusik‘ gelangt, was sicherlich wiederum mit den diskursiven Regelungen im Feld der Neuen Musik überhaupt zu tun hat.¹⁴⁵ Es lassen sich gegenüber dieser Selbstauskunft und den ihr folgen-

143 Nauck 1997, S. 8.

144 Stockhausen 1963, S. 154.

145 Stockhausen folgt seinerseits unzweifelhaft den Vorgaben Theodor W. Adornos, mit dem er zu dieser Zeit bereits persönlich bekannt war. In Adornos Denksystem kann a priori nur die eine kompositorische Entscheidung Gültigkeit erlangen, die auf die gegebenen Problemlagen der Kompositionsgeschichte zum Zeitpunkt X auf zutreffende Weise antwortet: „Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er [der männliche (!) Komponist; A.K.] zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als ganze von ihm, daß er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zuläßt“ (Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main 1975 [zuerst Tübingen 1949], S. 42).

den Einschätzungen jedoch viele Bedenken anmelden, nicht nur weil auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik etwa Pierre Henry schon vor Stockhausen mit einer wenn auch ganz anders gelösten und aus Stockhausens Sicht wohl ungenügenden Verräumlichung arbeitete. In der Praxis von Henry war ‚Raum‘ nur bedingt Teil des Werkzusammenhangs, sondern eine Verräumlichung wurde von ihm mittels des sogenannten *pupitre d'espace* eher improvisatorisch im Rahmen einer Aufführung umgesetzt.¹⁴⁶ Inzwischen sind auch andere frühe räumlich konzipierte Musikwiedergabesysteme im Bereich populärer Kultur, wie im Fall des Disney-Zeichentrickfilms *Fantasia* von 1940, stärker ins Bewusstsein gerückt. Zudem wäre es angebracht, Stockhausens Erklärungen nicht als Tatsachenberichte, sondern als Zeugnisse eines zeitgebundenen Künstlerselbstverständnisses zu lesen, und dementsprechend auch als strategisch angelegte Äußerungen. Patrick Valiquet hat das unternommen und kommt in Bezug auf Stockhausens angesprochenen Text zur folgenden Einschätzung: „His 1958 lecture *Musik im Raum* [...] opened with unqualified dismissals of every imaginable precedent for spatialisation in the western classical canon.“¹⁴⁷ Im Hinblick auf die Elektronische Musik Stockhausens erkennt Valiquet darin eine bewusste Absetzbewegung, „the discursive construction of a wall of aesthetic difference between multi-channel work inside and outside the electroacoustic studio“¹⁴⁸. Letztlich führt das bei Valiquet zu einer Einschätzung, die der von Gisela Nauck zuwiderläuft:

In fact, the wealth of surviving documentation from the period [gemeint ist die Zeit von den 1930er bis in die 1950er Jahre; A.K.] consistently calls into question any notion that the technologies of spatialisation were ever driven purely by compositional conceptions.¹⁴⁹

Sichtet man weitere Aussagen von Stockhausen, dann lassen sich sogar bei ihm selbst verschiedene Andeutungen finden, die auf ‚außermusikalische‘ Bezugspunkte seiner ‚Raummusik‘ hindeuten. Viele davon haben mit dem Themenfeld ‚(Welt-)Raum‘/‚Fliegen‘ zu tun und eine sei hier stellvertretend zitiert:

Ähnlich war es mit den Flügen über Amerika im Herbst 1958 während der ersten großen Reise, zu der ich eingeladen war und während der ich in sechs Wochen 32 Vorträge an amerikanischen Universitäten, also nahezu jeden Abend einen Vortrag in einer anderen Universität, hielt. Diese Isolation im Flugzeug: morgens ein, zwei, drei Stunden fliegen, dann herunterkommen, mir das ganze Getratsche anhören (was auf jedem Campus so gang und gäbe ist, welcher Kollege gegen welchen ist und welche Komponisten die lokalen Koryphäen sind), und – nach-

146 Vgl. Daniel Teruggi: „Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition“. *Organised Sound* 12 (2007). Nr. 3, S. 213-231.

147 Patrick Valiquet: „The Spatialisation of Stereophony. Taking Positions in Post-War Electroacoustic Music“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43 (2012). Nr. 2. S. 403-421, S. 414.

148 Ebd., S. 415.

149 Ebd., S. 405.

dem das alles über mich ergangen ist – dann abends meinen Vortrag über neue elektronische und instrumentale Musik halten, dann hinterher noch zu einem Empfang gehen, spät ins Bett kommen, morgens wieder ins Flugzeug steigen und das Gefühl haben, im Flugzeug zu wohnen und jeden Tag nach da unten zu Besuch zu gehen: das hat zu einer ganz neuen Erfahrung von Räumlichkeit der Musik und damit natürlich auch wieder von Zeitlichkeit geführt, was mich zu CARRÉ brachte.¹⁵⁰

In diesem rund zwanzig Jahre nach der Entstehung von Werken wie *CARRÉ* (1959/60), *GRUPPEN* (1955/57) oder *GESANG DER JÜNGLICHE* (1955/56) geführten Interview spricht Stockhausen von einer persönlichen Erfahrung, oder genauer gesagt: Er beschreibt einen bestimmten, in den 1950er Jahren noch neuen Lebensstil¹⁵¹ und setzt ihn in Beziehung zu seinen musikalischen Konzeptionen in dieser Zeit. Damit dokumentiert er en passant auch seine Beeinflussbarkeit durch ‚außermusikalische‘ Anregungen.

Wie die vorangegangenen Beispiele gezeigt haben, wird ‚Raum‘ innerhalb des ‚Raum-musik‘-Diskurses zumeist nur dann thematisierbar, wenn er in der Tat – mit Gunnar Hindrichs gesprochen – Gegenstand ‚besonderer Verfahrensweisen‘ wird. Gemeint ist damit also nur solche Musik, in der ein Komponist, ausgehend von einem musikalischen Strukturplan, Klängen eine bestimmte Lokalisierung zuweist. Eine Raumkonstellation muss, so ließe sich zusammenfassend sagen, unmittelbar einem musikalischen Werk eingeschrieben sein. Mit diesem Fokus ließ sich die Neue Musik der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg auf spezifische Weise erkunden, sodass letztlich der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts sozusagen ein Sonderkapitel hinzugefügt werden konnte. Gerade das Beispiel von Henry Brant, dem unter den europäisch-amerikanischen Komponisten dieser Zeit damit eine Art Spezialisten-Rolle zugewiesen werden konnte, macht diesen Zusammengang deutlich.

Wenn allerdings ‚Musik und Raum‘ vor allem als ein „Konzept der Avantgarde“¹⁵² verstanden wird, wie Barbara Barthelmes das festhält, dann müsste man mit Hindrichs zugestehen, dass dies nicht mehr als eine ‚Sonderfrage‘ sein kann. In der beschriebenen Diskurs-Konstellation ist das auch tatsächlich der Fall: Es geht hier um Fragen der Platzierung, allerdings ausschließlich um die Platzierung von Klängen im Verhältnis zu einem abstrakten Zuhörer-Ohr. Was an dem Punkt im Raum geschieht, von dem ein Klang herkommt, spielt keine Rolle (ansonsten käme wohl die Kategorie der Theatralität wieder ins Spiel), eben-

150 Interview mit Karlheinz Stockhausen vom 08.01.1978. Zitiert nach Rudolf Frisius: *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche*. Mainz 1996. S. 183f.

151 Das Motiv findet sich auch in der zeitgenössischen Literatur: Walter Faber, die Hauptfigur in Max Frischs 1957 veröffentlichtem Roman *Homo Faber*, fliegt ebenfalls so regelmäßig, dass er schon im Flugzeug zu wohnen scheint: „Wir starteten in La Guardia, New York, mit dreistündiger Verspätung infolge Schneestürmen. Unsere Maschine war, wie üblich auf dieser Strecke, eine Super-Constellation. Ich richtete mich sofort zum Schlafen, es war Nacht“ (Max Frisch: *Homo Faber. Ein Bericht*. Frankfurt am Main 1977, S. 7).

152 Barbara Barthelmes: „Musik und Raum – ein Konzept der Avantgarde“. *Musik und Raum*. Hg. Thüring Bräm. Basel 1986, S. 75-89.

sowenig wie das Zueinander von diesem Geschehen und realen Rezipierenden. Nur ‚Tonorte‘ können in diesem Verständnis als relevant gelten und es gerät die einfache Tatsache aus dem Blick, dass für das Gelingen jedweder musikalischen Praxis noch sehr viel mehr platziert werden muss als allein ‚Töne‘. Einen Grund für diese Beschränkung kann man erneut darin sehen, dass für ‚Musik und Raum‘ als ein ‚Konzept der Avantgarde‘ eine bestimmte Raumtheorie grundlegend geblieben ist, wie Georgina Born betont:

The reigning model of space for the Western musical avant-garde in this period was Euclidian: the concert hall was conceived as an ‚empty container‘, and sound’s movement through it could be determined and controlled through its segmentation and serialisation.¹⁵³

Dennoch gibt es in der jüngeren Literatur positive Beispiele, wo der ‚Raummusik‘-Diskurs Übergänge zu vergleichbaren Praktiken in anderen Feldern ausbilden darf, Kontexte eine größere Rolle spielen und damit neuer produktiver Auseinandersetzung ein weites Feld geöffnet wird. Dies gilt unter anderem für den von Martha Brech und Ralph Paland herausgegebenen Sammelband, der schon in seinem Untertitel auch die Kontexte der ‚Raummusik‘ – benannt als ‚Kompositionen für hörbaren Raum‘ – anspricht.¹⁵⁴ Es werden hier durchaus unterschiedliche raumbezogene Praktiken behandelt, sodass das Thema eine größere Breite und Anschlussfähigkeit gewinnt.

In dem genannten Band von Brech/Paland spielen erneut die Werke Karlheinz Stockhausens eine wichtige Rolle. Ich werde im Rahmen der Fallstudien am Ende dieser Arbeit ebenfalls noch einmal intensiv auf Stockhausen eingehen. Wie ich dort zeigen will, lässt sich sogar jene Musik Stockhausens, die gar nicht als ‚Raummusik‘ in dem hier beschriebenen Sinne konzipiert ist, in sehr ertragreicher Weise anhand von räumlichen Kategorien – die allerdings nicht die des Komponisten sind – beschreiben und interpretieren. Man könnte, wie zu sehen sein wird, sogar so weit gehen zu sagen, dass Stockhausens künstlerische Tätigkeit auch für dieses ganz andere ‚Raum‘-Konzept als geradezu paradigmatisch erscheint.

Exkurs: Räume der Klangkunst

Mit der zunehmenden Etablierung von künstlerischen Ausdrucksformen, die abseits der Musik das Medium Sound¹⁵⁵ einsetzen, was verstärkt etwa seit den späten 1960er Jahren geschah, eröffnete sich noch ein weiteres verwandtes Themenfeld, das heute sogar größere Aufmerk-

153 Georgina Born: „Introduction – music, sound, and space: transformations of public and private experience“. *Music, sound, and space: transformations of public and private experience*. Hg. dies. Cambridge, New York [u.a.] 2013. S. 1-70, S. 52.

154 Vgl. *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*. Hg. Martha Brech/Ralph Paland. Bielefeld 2015.

155 Der Begriff wird hier im Sinne der Sound Studies eingesetzt, soll also die Gesamtheit des Hörbaren bezeichnen, was sich im Deutschen zum Beispiel mit dem Wort ‚Klang‘ nicht wiedergeben lässt.

samkeit auf sich zieht als die an die Neue Musik gebundene ‚Raummusik‘. Während die neuen Praktiken anfangs im Kontext der Performance Art rezipiert oder – wenn keine Handelnden im Vordergrund standen – als Klangskulpturen beschrieben wurden¹⁵⁶, setzte sich gerade im deutschsprachigen Raum bald eine andere Deutung durch, und mit ihr der Begriff der Klangkunst.

Schnell wurde registriert, dass die neuen künstlerischen Arbeiten mit Sound (was Musik als Sonderfall durchaus einschließen kann) von geschlossenen Formen ‚in der Zeit‘ abrückten, vielmehr eben wie traditionelle Kunstwerke in einem Galerieraum oder auch im öffentlichen Raum sozusagen auf die Aufmerksamkeit von Rezipierenden warteten und oft über keinen Anfang und kein Ende verfügten wie aufführungsbasierte Formen. Es bot sich dafür zunächst der Begriff der Klanginstallation an. Daneben wurden solche Phänomene jedoch zunehmend auch als eine weitere Variante ‚verräumlichter Musik‘ verstanden, da für sie nun weniger ihr Sein ‚in der Zeit‘ als ihre Auseinandersetzung mit ‚dem Raum‘ konstitutiv sei. Damit wurde ‚Klangkunst‘ tendenziell als ein neues und eigenes musikalisches Genre postuliert¹⁵⁷, dem im Rahmen eines *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert* sogar ein eigener, von Helga de la Motte-Haber herausgegebener Band gewidmet wurde.¹⁵⁸ Für Andreas Engström und Åsa Stjerna, die in einem sehr nützlichen Artikel eine vergleichende Betrachtung der deutsch- und der englischsprachigen Literatur zum Thema vorgenommen haben, ist de la Motte-Haber eine Schlüsselfigur des deutschsprachigen Diskurses.¹⁵⁹ Sie habe zusammen mit einem Netzwerk aus Schüler:innen nicht nur darauf hingewirkt, ‚Klangkunst‘ zu einer angesehenen Kunstform zu machen¹⁶⁰; der von ihr gesetzte Fokus habe auch dazu geführt, dass ‚Klangkunst‘ in eine enge Verbindung mit ‚Raum‘ gebracht wurde, was in der englischsprachigen Literatur zu ‚Sound Art‘ so nicht zu erkennen sei. Dies geht so weit, dass Engström/Stjerna hier sogar von zwei getrennten Diskursen sprechen.¹⁶¹ Der hilfreiche Befund ist inzwischen möglicherweise allerdings nicht mehr ganz zutreffend, denn auch in englischsprachigen Veröffentlichungen findet sich mittlerweile ein zum Teil sogar sehr elaborierter Rekurs auf ‚Raum‘¹⁶², wogegen die deutschsprachigen Veröffentlichungen den Raum-Aspekt zwar schon lange mitführen, gerade

156 Vgl. Helga de la Motte-Haber: *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber 1990.

157 Vgl. dazu die kritische Position von Volker Straebel: „Vom Verschwinden der Klangkunst. Der Begriff der Klangkunst als wissenschaftsgeschichtliches Konstrukt“. *Klangräume der Kunst*. Hg. Peter Kiefer. Heidelberg 2010, S. 53-60.

158 Vgl. *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Hg. Helga de la Motte-Haber. Laaber 1999 (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Bd. 12).

159 Vgl. Andreas Engström/Åsa Stjerna: „Sound art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art“. *Organised Sound* 14 (2009). Nr. 1. S. 11-18, S. 15.

160 Vgl. ebda.

161 Vgl. ebd., S. 11ff.

162 Vgl. Gascia Ouzounian: „Sound installation art: from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics“. *Music, sound, and space. Transformations of public and private experience*. Hg. Georgina Born. Cambridge, New York [u.a.] 2015. S. 73-89, S. 74.

anfangs insgesamt aber oft auf eine tradierte musikwissenschaftliche Terminologie zurückgegriffen haben.¹⁶³

Trotz mancher produktiver Anschlüsse erweist es sich für diese Arbeit, die wie eingangs dargestellt am ehesten einer *new cultural history of music* zuzuordnen ist, letztlich als zu kompliziert, den Klangkunst-Diskurs zu berücksichtigen, denn die Begriffe und Interessenlagen lassen sich desto weniger zur Deckung bringen, je genauer man hinsieht. Das gilt neben dem Diskurs ‚Klangkunst‘ auch noch für die Sound Studies im Allgemeinen, wo sich beinahe alle Veröffentlichungen in der einen oder anderen Weise auf Raum beziehen.¹⁶⁴ Beide Gebiete werde ich deshalb aus pragmatischen Gründen nur gelegentlich berühren.

Möglichkeitsräume

Unter dem Stichwort der ‚Möglichkeitsräume‘ möchte ich noch ein letztes Gebiet anführen. Es handelt sich hier zwar nicht um einen klar abgrenzbaren Diskurs, dennoch aber um eine charakteristische, viel benutzte Verbindung von ‚Musik‘ und ‚Raum‘. Ein erstes Beispiel dafür kann ein Artikel von Michael Rebhahn über den Komponisten Mark Andre liefern. Über dessen Werk *durch* ist hier – unter dem Titel *latente räume* – Folgendes zu lesen:

Am Anfang des kompositorischen Prozesses stand die Entwicklung von Strategien zur Dekonstruktion instrumentaler Idiome, um ein „grundlegendes Material“ zu gewinnen. Das auf diese Weise differenzierte Repertoire ordnete Andre nach klanglichen bzw. geräuschhaften Kriterien: metallisch, harmonisch, unharmonisch, matt, trocken, wiederhallend, klar, dunkel. Im Verlauf der Komposition werden diese Materialien dann in „kompositorische Räume“ überführt, in Klangsituationen, in denen die singulären Materialien zu einem „Meta-Instrument“ kombiniert werden [...].¹⁶⁵

Man muss diesen kurzen Text möglicherweise mehrmals lesen, denn unter Umständen – natürlich auch, weil dieses Zitat zugegebenermaßen erneut sehr scharf aus seinem Zusammenhang herausgeschnitten ist – wird nicht gleich deutlich, worum es hier geht. Von ‚kompositorischen Räumen‘ ist da die Rede, was zunächst nach einem Anschluss an den Diskurs ‚Tonraum‘ oder ‚musikalischer Raum‘ aussieht, wenn nicht gleich eine Übersetzung folgen würde: ‚Klangsituationen‘ sind gemeint, eine bestimmte Klasse musikalischer Ausdrucksmittel, die der Komponist Mark Andre selbst so formiert hat, damit sie als Grundlage für eine Komposition herangezogen werden können. Damit wird auch schnell klar, weshalb das angeführte Zitat anfangs möglicherweise einen etwas diffusen Eindruck machte: Es wird hier,

163 „Some of the German texts hang on to old-fashioned musicology, and in terms of references can be a bit outdated; even though they are about space, the site-specific and the public environment, they are not really up to date with contemporary discussions on site specificity“ (Engström/Stjerna 2012, S. 17).

164 Vgl. Eisenberg 2015, S. 195; dort außerdem die umfassende Bibliographie.

165 Michael Rebhahn: „latente räume. Der Komponist Mark Andre“. *Neue Zeitschrift für Musik* 169 (2008). Nr. 2, S. 17f.

um einen bestimmten auf Musik bezogenen Zusammenhang zu umreißen, mehr oder weniger spontan eine Raummeterapher erzeugt – und diese Metapher steht in keinem Bezug zu einem bereits etablierten, in einem Diskurs verfestigten Raum-Begriff, sie bleibt vorläufig eine eigenständige Kreation für eine momentane Argumentation.

Dazu ein zweites Beispiel: In einer traditionsreichen musikwissenschaftlichen Reihe erschien im Jahr 2011 der von Ursula Kramer herausgegebene Sammelband *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*¹⁶⁶. Wieder stellt sich die Frage: Was sind Handlungsräume?¹⁶⁷ Der Untertitel des Bandes deutet mit der Nennung von Oper und Sinfonie schon eine Richtung an: Sichtet man die verschiedenen Beiträge, dann bestätigt sich der Eindruck, dass ein Großteil von ihnen sich mit der Geschichte musikalischer Gattungen befasst, genauer gesagt mit Graupners „Einstieg als Opernkomponist und seinem Ausstieg als Sinfonischreiber“¹⁶⁸. Im Umkehrschluss hieße das, eine musikalische Gattung als einen ‚Handlungsraum‘ zu begreifen, was grundsätzlich durchaus einleuchtet. Die Konventionen einer Gattung setzen der Arbeit eines Komponisten gewisse Grenzen, sie definieren, womit er jeweils arbeiten kann – kurz gesagt: sie spannen einen ‚Handlungsraum‘ oder auch ein ‚Betätigungs-‘ bzw. ‚Spielfeld‘ auf. Konkretisiert findet sich dieser Ansatz im Beitrag von Oswald Bill, der Graupner in einem „Kräftefeld des höfischen Alltags“¹⁶⁹ verortet. Bill geht es um das Nachzeichnen der den Komponisten Graupner „formenden Kräfte, seien diese förderlich oder erschwerend gewesen“¹⁷⁰, die dessen „Möglichkeiten zur Persönlichkeitsentfaltung“¹⁷¹ am Darmstädter Hof des frühen 18. Jahrhunderts entscheidend bestimmt hätten. Im Vordergrund steht also auch hier eine Raummeterapher: Die Handlungsmöglichkeiten, die dem Komponisten Graupner zur Verfügung stehen, werden mit einem ‚Raum‘ oder ‚Feld‘ verglichen, in dem man sich auf verschiedene Weise bewegen, positionieren etc. kann.¹⁷² Der Beitrag der Herausgeberin zeigt schließlich, wie sich solche Raummeteraphern auch mit ‚realen‘

166 *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. Ursula Kramer. Mainz 2011 (= *Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte*. Bd. 42).

167 Generell wird der Begriff ‚Handlungsräume‘ heute uneinheitlich verwendet. Der Ausdruck als solcher lässt sich wahrscheinlich auf den Soziologen Talcott Parsons zurückführen (vgl. ders./Robert F. Bales: „The Dimensions of Action-Space“. *Working papers in the theory of action*. Hg. Talcott Parsons/Robert F. Bales/Edward A. Shils. New York 1953, S. 63-109). Der ‚action space‘ wird hier als ein Schema bezeichnet (vgl. ebd., S. 103), das verwendet werden könne, um Handlungen zu beschreiben, und zwar als „change of location in a four-dimensional space“ (ebda.).

168 Ursula Kramer: „Vorwort“. *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. dies. Mainz 2011. S. 7-10, S. 9.

169 Oswald Bill: „Graupner im Kräftefeld des höfischen Alltags“. *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. Ursula Kramer. Mainz 2011, S. 107-124.

170 Ebd., S. 107.

171 Ebd.

172 Dass der Begriff ‚Handlungsraum‘ in Bezug auf Musik auch völlig anders verwendet werden kann, zeigt ein Beitrag von Elisabeth Höllerer, vgl. dies.: *Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni**. Frankfurt am Main 2001.

Räumen verbinden lassen. In ihrem Artikel unternimmt Ursula Kramer eine „topographische Spurensuche“¹⁷³, das heißt sie verbindet abstrakte ‚Betätigungsfelder‘ mit konkreten Orten oder Räumen. Dazu fragt sie nach den Aufführungsmöglichkeiten für Graupners Musik im Rahmen verschiedener Bauten des Darmstädter Hofes und verweist auch auf einen besonderen, heute nicht mehr erhaltenen Musikpavillon, der auch als ‚akustischer Raum‘ besondere Eigenschaften aufgewiesen habe.¹⁷⁴

Die in den beiden vorangegangenen Beispielen verwendeten, begrifflich flexibel nutzbaren Raum-Metaphern lassen sich recht eindeutig der verbreiteten Vorstellung von ‚Möglichkeitsräumen‘ zuordnen. Zumindest indirekt können sie auch als ein Symptom des *spatial turn* gelten, denn sicherlich hat die Konjunktur des Begriffes ‚Raum‘, die mit der Ausrufung eines *turns* einherging, mit dazu beigetragen, das Interesse auch an einem metaphorischen Gebrauch von ‚Raum‘ zu steigern. Wohl auch deswegen kommt es in jüngeren Texten zu Musik, selbst da wo eingeführte Konzepte wie das des ‚Tonraums‘ oder der ‚Raummusik‘ nicht passend erscheinen, zum Einsatz raumbezogener Begriffe. Ein inhaltlicher Bezug zum *spatial turn* ist allerdings bei den wenigsten dieser Beispiele gegeben. Helmut Berking hat in diesem Zusammenhang empfohlen, man solle „die Gefahren, die mit Konzepten wie ‚Ermöglichungsraum‘ etc. zwangsläufig einhergehen, den Raumbegriff nämlich nur mehr ins Metaphorische abgleiten zu lassen, nicht aus den Augen verlieren“¹⁷⁵. In die gleiche Richtung geht die bereits 2008 formulierte, sehr abgewogene Kritik von Stephan Günzel; seiner Einschätzung möchte ich mich anschließen:

Zu denken ist hier an zahllose Publikationen der vergangenen Jahre, die allesamt einen mehr oder minder losen Bezug zur Raumthematik im Titel signalisieren. [...] Dies soll nicht heißen, dass die Beiträge nicht Qualität besitzen, nur wird der Raumbegriff hier zum Passepartout ohne Notwendigkeit.¹⁷⁶

Die ‚Gefahr‘, von der Berking spricht, findet sich bei Günzel klar benannt: Unter der Vielzahl von Ansätzen, die sich in unterschiedlicher, teils sehr freier Form auf ‚Raum‘ beziehen, sind viele, die den Begriff für ihre Interessenlage nicht unbedingt benötigen. Der mangelnde Anschluss an den Diskurs des *spatial turn*, der ja kein Dogma ist, kann nicht per se ein Kritikpunkt sein. Es wäre aber bedenklich, wenn angesichts der Fülle von Arbeiten mit Bezug

173 Vgl. Ursula Kramer: „Ein Soutterrain, daraus die Musik sehr schön klingen soll“: Die Musik am Hof von Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – eine topographische Spurensuche“. *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. dies. Mainz 2011, S. 83-106.

174 Ebd., S. 99-104.

175 Zitiert nach Löw/Berking/Gehring 2011, S. 191.

176 Günzel 2008, S. 220.

auf ‚Raum‘ diejenigen Ansätze, die sich dem von Bachmann-Medick beschriebenen ‚kritischen Raumverständnis‘ verpflichtet sehen, in den Hintergrund träten.

Um auch dem positiven Aspekt von Günzels Statement gerecht zu werden, den angesprochenen Qualitäten auch solcher Beiträge mit einem abweichenden Raum-Konzept, möchte ich abschließend noch einen musikbezogenen Beitrag vorstellen, der sich ebenfalls an die Kategorie ‚Möglichkeitsraum‘ anschließt und aus meiner Sicht das Erkenntnispotential verdeutlicht, das solchen Metaphern im besten Fall innewohnen kann. Das soll aber kein Selbstzweck oder Exkurs sein, denn obwohl dieses von dem Musikwissenschaftler und Kritiker Adam Harper vorgeschlagene Raum-Konzept an sich nicht zur Deckung gebracht werden kann mit der von mir verfolgten Interessenlage, enthält dieser Entwurf doch einen wichtigen Impuls.

Harper hat in einer vielbeachteten Veröffentlichung aus dem Jahr 2011 das Konzept eines „music space“¹⁷⁷ vorgeschlagen, ein Begriff, der entgegen dem Anschein nichts gemeinsam hat mit dem Diskurs ‚Tonraum‘/‚musikalischer Raum‘. Diesen Raum beschreibt Harper explizit als einen „space of possibility“¹⁷⁸, der von großer Komplexität gekennzeichnet sei („it’s a highly multidimensional space“¹⁷⁹). Anders als im oben angeführten ‚Handlungsräume‘-Beispiel sind die Grenzen hier sehr weit gesteckt, denn Harper lässt als Grenze des ‚music space‘ nur eine Minimaldefinition von Musik gelten, in seinen Worten: „[...] its borders are only ‚what is considered to be music‘, according to that or whatever other definition“¹⁸⁰. Den Hintergrund für diese Überlegungen bilden zunächst die serielle Musik der 1950er Jahre und die dort erfolgte Einführung eines Denkens in Parametern; bei Harper entsprechen den musikalischen Parametern die vielen Dimensionen seines Raum-Konzeptes. Neben Eigenschaften wie Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe, die im Zusammenhang der seriellen Musik als Bestimmungsgrößen eines musikalischen Ereignisses verstanden worden sind, postuliert er aber die Möglichkeit, dass sich noch viele weitere Merkmale bzw. ‚variables‘ systematisch erfassen ließen, was gerade durch die digitale Produktionstechnik offengelegt worden sei: „Even a relatively basic software synthesiser allows its user to control dozens of variables.“¹⁸¹ Er kommt deshalb zu dem Schluss, dass der ‚music space‘, den er auch als „system of systems“¹⁸² beschreibt, ein „space of infinite possibility“¹⁸³ sei:

177 Vgl. Adam Harper: *Infinite Music. Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*. Alresford 2011, S. 80.

178 Ebda.

179 Ebda.

180 Ebd., S. 81.

181 Ebd., S. 28.

182 Ebd., S. 10.

183 Ebd., S. 11.

This system, which is given the name ‚music space‘, situates the limitations of any one, particular idea or set of ideas about musical forms against a space of infinite variability expressed in infinite dimensions.¹⁸⁴

Das Konzept eines ‚musikalischen Möglichkeitsraums‘ treibt Harper damit gewissermaßen auf die Spitze, so weit, dass man sicherlich einwenden könnte, diese hyperkomplexe Räumlichkeit, die man sich hier vorzustellen hat, taue eigentlich kaum noch als Erkenntnisinstrument. Doch dieses Raum-Konzept ist eben ein Möglichkeitsraum im strengen Sinn, das heißt es ist nicht mit einer Kartierung oder gar einer Taxonomie zu verwechseln, sondern verweist vielmehr darauf, ‚dass da noch mehr ist, als es auf den ersten Blick scheint‘:

The infinite world beyond them [gemeint sind konventionelle musikalische Begriffe und Kategorien; A.K.] is given its space, but has to remain largely undemonstrated and should always be borne in mind.¹⁸⁵

Aus meiner Sicht entscheidend ist nun, dass Harper auf der Basis dieses Raumbildes tatsächlich eine gedankliche Erweiterung vollzieht. Das geschieht, indem er dort auch sogenannten ‚non-sonic variables‘¹⁸⁶ einen Platz zuweist. Gemeint sind damit Faktoren einer ‚Präsentation‘ von Musik im weitesten Sinn („presentation in general“¹⁸⁷), darunter bemerkenswerterweise sogar der Umgang mit einem Aufführungsraum („use of a demarcated performance area“¹⁸⁸). Damit wird deutlich, dass die Raummetapher ‚music space‘ nicht nur begrifflich von der des ‚Tonraums‘ zu unterscheiden ist, sondern auch eine ganz andere Struktur und Reichweite besitzt. Der ‚music space‘ ist demnach in der Lage, nicht nur Merkmale ‚der Musik selbst‘ zu integrieren, sondern kann auch Elemente dessen umfassen, was gewöhnlich als Kontext gilt: „Clearly, there is music beyond sound.“¹⁸⁹ An geeigneter Stelle werde ich deshalb auf Harpers Vorschlag noch einmal zurückkommen.

Unrühmlicher Paradigmenwechsel: Heinrich Bessler

Neben diesen unterschiedlichen Verwendungsweisen des Raum-Begriffes, die sich im Kontext des Faches Musikwissenschaft und an dessen Rändern zu Diskursen stabilisiert haben und immer wieder aufgegriffen worden sind, existieren natürlich in der neueren Musikforschung eigenständige Raum-Konzepte. Unabhängig davon gibt es aber auch Versuche, das eingangs beschriebene Kontext-Problem auf andere Weise anzugehen: ohne einen Rekurs auf den Raum-

184 Ebd., S. 10.

185 Ebd., S. 11.

186 Vgl. ebd., S. 29-33.

187 Ebd., S. 30.

188 Ebda.

189 Ebd., S. 31.

Begriff zwar, aber deshalb nicht ohne Relevanz für den Zusammenhang dieser Arbeit, für die ‚Raum‘ wie beschrieben kein Selbstzweck sein soll, sondern ein methodisches Werkzeug. Bevor ich im nächsten Abschnitt diese verschiedenen zeitgenössischen Ansätze vergleichend einander gegenüberstelle, sei aber zunächst noch eine Referenz aus der älteren Fachgeschichte der Musikwissenschaft eingeschoben, die trotz vieler problematischer Aspekte gleichfalls nicht übersehen werden sollte. Der Musikwissenschaftler Heinrich Bessler, auf dessen Raumverständnis ich hier eingehen möchte, ist als historische Forscherpersönlichkeit aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus noch bekannt. Mit seinem Namen verbunden wird heute vor allem die begriffliche Unterscheidung zwischen Umgangs- und Darbietungsmusik. Laut Walter Salmen ging es ihm schon früh darum, „Musik aus dem Rahmen der Geistesgeschichte heraus zu verstehen, und den Blick auch auf die ‚lebensverbundene, umgangsmäßige Musik‘ zu lenken, statt ausschließlich auf die idealisiert ‚autonome, hohe Kunst‘ eingestellt zu sein“¹⁹⁰. Auf ‚Raum‘ hat Bessler nur vereinzelt Bezug genommen, aber doch in knapper Form eigenständige Sichtweisen entwickelt. Der problematische Charakter dieser Versuche, der hier keinesfalls übergangen werden soll, ergibt sich einerseits aus ihren methodischen Schwierigkeiten, andererseits aber weil sie, entwickelt in Publikationen der 1930er Jahre, deutliche Anknüpfungspunkte für die Anschauungen nationalsozialistischer Kulturpolitik enthielten. Bei aller Vorsicht ist Heinrich Besslers Herangehensweise dennoch nicht einfach obsolet geworden, und sie lässt sich auch nicht vollends auf eine ‚Musikwissenschaft des Nationalsozialismus‘ reduzieren. Mit seinen vor 1933, während des ‚Dritten Reichs‘ und nach 1945 entstandenen Publikationen steht er grundsätzlich für ein musikwissenschaftliches Selbstverständnis, das sich noch nicht auf Philologie und werkimmanente Analyse zurückgezogen hatte, so wie das im deutschsprachigen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg überwiegend geschah, sondern seine Gegenstände stärker in Zusammenhänge eingebettet sah – darunter aber eben auch hochgradig ideologische, heute als politisch belastet einzustufende. Beides, die Potentiale wie auch die ideologische Seite von Besslers Denken, möchte ich hier kurz darstellen.

Heinrich Besslers Beschäftigung mit ‚Raum‘ findet ihren deutlichsten Ausdruck in einem Aufsatz für eine Festschrift, die im Jahr 1938 erschien.¹⁹¹ Bessler beginnt dort mit einer Rechtfertigung des Themas: Er behauptet zunächst, allein die Verbindung von ‚Musik und Raum‘ – so allgemein lautet auch der Titel seines Beitrags – widerspreche der Intuition eines „Musiker[s]“¹⁹², denn man vermute gemeinhin, zwischen der „Welt der Töne und dem Raum,

190 Walter Salmen: „Heinrich Bessler (1900-1969)“. *Acta Musicologica* 42 (1970). Nr. 3/4. S. 219f., S. 219. – Besslers Tätigkeit zwischen 1933 und 1945 findet in diesem Nachruf – typisch für den damaligen Stand der Aufarbeitung zur Geschichte der Musikwissenschaft im Nationalsozialismus – noch keinerlei Erwähnung.

191 Vgl. Heinrich Bessler: „Musik und Raum“. *Festschrift Max Seiffert*. Kassel 1938, S. 151-160.

192 Ebd., S. 151.

in dem sie erklingen“, gebe es keine „wesentlichen Zusammenhänge“¹⁹³. Bereits damit hat Bessler einige Festlegungen getroffen. Zum einen konkretisiert er seine Titelformulierung dahingehend, dass es hier offensichtlich nicht um einen metaphorischen ‚Tonraum‘ geht, der später für Carl Dahlhaus und auch noch Gunnar Hindrichs der eigentliche ‚musikalische Raum‘ ist, wofür beide wie dargestellt ihrerseits die Intuition eines musikalischen Empfindens bemüht haben. Zum anderen, so wendet Bessler selbst ein, gelte diese Feststellung von der Fremdheit des Themas nur, wenn an den Grenzen eines bestimmten Blickwinkels oder Paradigmas haltgemacht wird, an denen „der klassisch-romantischen Überlieferung des 19. Jahrhunderts“¹⁹⁴. Sein eigener Ansatz, den man durchaus als Paradigmenwechsel bezeichnen kann, relativiert diesen Blickwinkel.

Für die Etablierung seines Modells benötigt Bessler ein Gegenbild aus der älteren Musikgeschichte, das er in der Folge Schritt für Schritt umreißt. Zunächst stellt er fest, dass die „Fremdheit zwischen der Kunst des Raumgestalters und des Tonschöpfers, die aus dieser Anschauung spricht, [...] weder selbstverständlich“ sei, noch sei sie „zu allen Zeiten üblich“¹⁹⁵ gewesen:

Aber so entschieden sich auch die Musik seit der Romantik in den gestaltlosen Stimmungsraum oder in die Phantasiewelt des einzelnen zurückzog: daß sie auf den Raum angewiesen und von altersher eine raumfüllende, vom Raum geprägte Kunst ist, verrät sich immer noch an vielen Zügen, besonders dort, wo die gewohnte Musizierordnung aus irgendwelchen Gründen durchbrochen wird.¹⁹⁶

Musik ist also sowohl ‚auf den Raum angewiesen‘ als auch ‚vom Raum geprägt‘ – eine, wie sich später zeigen wird, heute grundsätzlich noch sehr anschlussfähige Vorstellung. Dieser ‚Raum‘, von dem Bessler spricht, ist wohlgemerkt nicht identisch mit dem ‚akustischen Raum‘, den Bessler ebenfalls aufgreift und als „Klingraum“¹⁹⁷ bezeichnet. Dem entgegen stellt er im oben angeführten Zitat den Begriff ‚Musizierordnung‘, mit dem offenbar etwas Umfassenderes gemeint sein soll. Bessler präzisiert:

Es bedarf also tatsächlich keines umständlichen Nachweises, daß der Klingraum, in dem eine Musik tatsächlich aufgeführt wird, von dem idealen Raum zu scheiden ist, den ein Instrument, eine Sing- oder Musizierform von sich aus mehr oder weniger deutlich fordert. Bezeichnet man diese Welt, in der die Musik gewachsen ist und sich auf natürliche Weise entfaltet, als ihren Lebensraum, so ist damit schon angedeutet, daß es hier nicht allein um akustische oder klangräumliche Fragen geht.¹⁹⁸

193 Ebda.
194 Ebda.
195 Ebda.
196 Ebd., S. 152.
197 Ebda.
198 Ebda.

Damit werden nun schon weitere Konturen des Besslerschen Raumverständnisses deutlich: Von einem ‚idealen‘ Raum ist hier die Rede, was man nicht als ‚nicht real‘ oder ‚abstrakt‘ missverstehen sollte. Gemeint ist mit ‚Lebensraum‘ ein idealtypischer Kontext, mit dem das Musizieren – von dem Bessler hier spricht, nicht von Musikwerken – in Beziehung steht, auf den es sich bezieht und in dem es seinen Sinn erhält.

Das allerdings ist schon eine Interpretation von heute aus, denn sie spart ein Element aus, das bei Bessler und für seine Zeit noch wesentlich dazugehört. Tatsächlich enthält der von ihm gewählte Ausdruck ‚Lebensraum‘ ja eine bezeichnende Konnotation: die des Biologischen oder Organischen, mit der sich auch der Begriff des ‚Gewachsenen‘ verbindet. Etwas weiter oben in seinem Text hatte Bessler diesbezüglich schon weiterreichende Beispiele geliefert, er schreibt dort zum Beispiel von einer „schwäbische[n] Volksweise, gewachsen in der engen Dorf- oder Stadtgemeinschaft eines dichtbesiedelten, kleingliedrigen Landes“¹⁹⁹. Während die zuerst genannten Aspekte seiner Konzeption eines ‚Lebensraums‘ der Musik heute weiterhin eine interessante Position markieren, kommt damit jedoch zum ersten Mal eine politisch-ideologische Komponente ins Spiel: Von – modern ausgedrückt – musikalischer Praxis und ihren Kontexten zu sprechen ist das eine, für Bessler jedoch sind die Beziehungen zwischen beiden Gegenständen ‚natürlich‘, denn ein „echtes Kultwerk wie eine Bachsche Kantate in den Konzertsaal [zu] verpflanzen“ – wieder eine organische Metaphorik – „bedeutet gewiß einen Eingriff in seinen ursprünglichen ‚Lebensraum‘“²⁰⁰. Die musikalische Praxis und ihr jeweiliger Kontext lassen sich in diesem Modell nicht einfach nur erkenntnisfördernd aufeinander beziehen – sie sind wesenhaft ihrer Herkunft nach und nur in *einer* bestimmten Weise miteinander verbunden.²⁰¹ Was eine moderne Bezugnahme auf Besslers Gedanken von dessen eigenen Überlegungen unterscheidet und damit auch einer Aktualisierung im Wege steht, wird im Text bald darauf sehr deutlich:

199 Ebda.

200 Ebda.

201 Ein ähnliches Denken in organischen Zusammenhängen kommt noch klarer in der Einführung eines 1941 (also drei Jahre nach Besslers Text) veröffentlichten und weit verbreiteten Kunstbildbandes über *Deutsche Dorfkirchen* zum Ausdruck. Um Besslers Position zu verdeutlichen und sie in ihren Zeitkontext einzuordnen sei dieses Zeugnis der damaligen Kunstgeschichtsschreibung hier zitiert. Dort heißt es: „Auch die Kunstgeschichte geht heute durch eine Zeitenwende. Anschauungen und Begriffe, die jahrzehntelang Geltung gehabt haben, beginnen sich zu wandeln. Nicht mehr das auf sich selbst gestellte Kunstwerk ist der Gegenstand der Forschung, sondern der organische Lebenszusammenhang, in den die Kunst genau so hineingehört wie irgendeine andere Betätigung des menschlichen Geistes. Wir beginnen einzusehen, daß es niemals die ‚Form an sich‘ sein kann, die einem Bauwerk oder einem Gemälde oder einem Werk der Bildhauerkunst Wert und Bedeutung gibt, sondern allein der lebendige Atem, von dem es erfüllt und durchdrungen ist. Mit anderen Worten, wir legen es nicht mehr darauf ab, ein Kunstwerk nach der Art eines geschickten Anatomen in seine Bestandteile zu zerlegen, es zu zergliedern und zu zerfasern, sondern sehen von vornherein und für immer in jedem Kunstwerk eine unzerstörbare Einheit, die wohl von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet, aber niemals in ihrer organischen Einheitlichkeit angefasst oder gefährdet werden darf“ (Siegfried Scharfe: *Deutsche Dorfkirchen*. Königstein im Taunus, Leipzig 1941, S. 3).

[...] der Lebensraum einer Musik wird nicht vom Einzelnen geschaffen oder willkürlich geändert. Er ist vor dem Einzelkunstwerk und vor dem großen Schöpfer da, als Ergebnis eines Wachstums, dessen Wurzeln tief hinabreichen in Rasse, Volk, Landschaft, Geschichte und gemeinsame Lebensform.²⁰²

Der ‚Lebensraum‘ einer Musik ist bei Bessler also nicht nur einfach ein Kontext. Er ist etwas Festgesetztes und er entsteht durch organisches ‚Wachstum‘, dessen Dynamik Bessler unter anderem auch aus einer ‚Rassen‘-Charakteristik herleitet. Die Konstruktion dieses Zusammenhangs kann fast als Lehrbuchbeispiel für nationalsozialistische Ideologie auf dem Gebiet der Kultur gelten, in der abweichende Kunstformen schließlich als ‚wurzellos‘ und ‚entartet‘ diffamiert wurden, da man in ihnen einen Bruch mit eben diesem ‚organischen‘ Prinzip zu erkennen glaubte.

Dennoch sollte die Lektüre an dieser Stelle nicht einfach abgebrochen werden, denn dafür ist Besslers Argumentation zu ambivalent. Thomas Schipperges, der die Karriere des Musikwissenschaftlers Bessler eingehend erforscht hat, bringt die Stoßrichtung des ‚Musik und Raum‘-Aufsatzes auf die folgende Weise zum Ausdruck:

Einmal mehr also ging es Bessler um verlorengegangene Selbstverständlichkeiten. Und einmal mehr freilich griff er diese Selbstverständlichkeiten über ihre Ineinssetzung mit den Theoremen völkischer Ideologie auf.²⁰³

Was Schipperges hier benennt, ist genau das, was ich – zugegebenermaßen etwas freihändig – als ‚unrühmlichen Paradigmenwechsel‘ bezeichnen möchte: Wegen der biologistischen Vorstellungen, die Besslers Raumkonzept zugrunde- oder zumindest naheliegen, und erst recht wegen der expliziten Bezugnahme auf die Kategorie ‚Rasse‘ ist ein kritikloser Anschluss an seine Positionen heute nicht möglich.²⁰⁴ Lässt man sich aber auf das heikle Unternehmen ein, einzelne Gedanken Besslers zu isolieren und versucht, sie losgelöst vom ideologischen Zusammenhang in die Entwicklung der Musikforschung einzuordnen, dann muss zweifellos festgestellt werden, dass Bessler mit seinem Raum-Konzept Neuland betritt, aus damaliger Sicht und sogar noch aus heutiger. Wenn Thomas Schipperges wiederholt von den ‚Selbstverständlichkeiten‘ spricht, die Bessler habe thematisieren wollen, dann überliest man aufgrund der Brisanz des politisch-ideologischen Zusammenhangs erneut schnell, worum es hier geht: Gemeint ist nichts, das sich aus Sicht der heutigen Wissenschaft ‚von selbst versteht‘, sondern

202 Bessler 1938, S. 153.

203 Thomas Schipperges: *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*. München, Berlin 2005, S. 235.

204 Für eine kurze Übersicht zur ideologischen Ausrichtung der deutschen Musikwissenschaft dieser Zeit vgl. Pamela Potter: ‚Wissenschaftler im Zwiespalt‘. *Das verdächtige Saxophon. „Entartete Musik“ im NS-Staat. Dokumentation und Kommentar*. Hg. Albrecht Dümling. Berlin 2007, S. 155-161; vgl. auch Schipperges 2005, S. 143f.

es geht um vergangene Selbstverständlichkeiten, um – nun wieder modern formuliert – basale Strukturen historischer Musikkulturen.

Der Begriff der Selbstverständlichkeiten findet sich auch bei Besseler selbst, in seinem ‚Musik und Raum‘-Aufsatz. Er tritt in Erscheinung, wenn Besseler den ‚Lebensraum‘ der Musik genauer zu bestimmen versucht:

So ist der Lebensraum der Musik stets ein Ganzes von sinnlich-geistigen Kräften und Ordnungen. Zur sichtbaren Raumform mit ihrer Klangfülle gehört eine geistige Ausrichtung und Umgrenzung des Werkes, über die allerdings das Notenbild in der Regel ebensowenig aussagt wie über den Klingraum. Hier kann die Musikdarstellung wertvolle Dienste leisten, wenn sie nicht nur Einzelzüge der Aufführung und Besetzung, sondern darüber hinaus etwas von jenen ausgesprochenen Selbstverständlichkeiten sichtbar macht, die den Lebensraum einer Musik kennzeichnen.²⁰⁵

Auch hier weicht Besseler also von bis dato normalen Vorgehensweisen der Musikwissenschaft ab, wenn er eine Auseinandersetzung mit Bildquellen nahelegt, um dem, was er als ‚Lebensraum‘ der Musik bezeichnet, näherzukommen. Unabhängig von der genauen Zielsetzung kann dieses Vorgehen von heute aus auf jeden Fall als innovativ betrachtet werden.²⁰⁶ Allerdings mag eine Formulierung wie ‚ein Ganzes von sinnlich-geistigen Kräften und Ordnungen‘, die Besseler zur Erläuterung seines Raumverständnisses anbietet, erneut dazu führen, dass man bezweifelt, ob hier mit heutigen Standards von Wissenschaftlichkeit überhaupt ein Anschluss zu finden ist.

Die Beispiele, die Besseler im weiteren Verlauf des Festschrift-Beitrages anführt, sind zwar erneut von einer ideologisch motivierten Gegenüberstellung von Italien und dem ‚Nordischen‘ durchzogen²⁰⁷, lassen aber zumindest eine weitere Rekonstruktion seines ‚Lebensraum‘-Konzeptes zu. Zur Sprache kommen als ‚Lebensräume‘ der Musik auf der einen Seite das abgeschlossene Zimmer, das Besseler als ‚nordisch‘ codiert, auf der anderen Seite Arkaden und Loggien sowie Straßen und Plätze, die er mit Italien zusammenbringt.²⁰⁸ Mit diesen spezifischen Räumen verbindet sich für Besseler offenbar zwangsläufig eine bestimmte Musik, die dort jeweils ein „Heimatrecht“²⁰⁹ habe, da sie nicht nur den jeweiligen ‚Klingraum‘ ausfülle, sondern auch der Struktur des ‚Lebensraums‘ zu entsprechen vermöge. Aus der

205 Besseler 1938, S. 152f.

206 Diese Arbeit fand später ihre Fortsetzung unter (auch politisch) anderen Vorzeichen in der von Besseler begründeten einflussreichen Reihe *Musikgeschichte in Bildern* (Leipzig 1961-1989), zu deren Weiterführung nach Besslers Tod Walter Salmen wesentliche Beiträge geleistet hat; vgl. Salmen 1970, S. 220 und ders.: „Nu pin ich worden alde...“. *Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers*. Hildesheim 2011, S. 92-99. – An Besslers Verwendung des Raum-Begriffes schloss Salmen in seiner Arbeit nie mehr an.

207 Vgl. Besseler 1938, S. 153.

208 Die Beispiele leitet Besseler aus historischen Abbildungen bzw. Gemälden ab, die er zum Teil seinen eigenen Veröffentlichungen entnimmt; außerdem bezieht er sich oft auf den Band *Geschichte der Musik in Bildern*. Hg. Georg Kinsky. Leipzig 1929.

209 Besseler 1938, S. 153.

Gegenüberstellung des ‚nordischen Zimmers‘ und der ‚altitalienischen Stadt mit ihren Plätzen, Durchgängen, offenen Ladengewölben, Balkonen und Dachterrassen‘²¹⁰ – die zugrundeliegende Konstruktion verbietet hier die Gegenfrage, ob es denn dergleichen in Nord-europa nicht gegeben habe²¹¹ – leitet er schließlich die folgende musikhistorische Einschätzung ab:

Sooft Italien dem nordischen Kontrapunkt die weiträumige Klangordnung der Akkordsäulen und die Alleinherrschaft der darüber gelegten, frei ausgreifenden Melodie entgegenstellte, suchte es seine Musik aus ihrem Lebensraum zu gestalten, dessen Grundlage bereits mit der altüberlieferten Wohnform des Landes gegeben war.²¹²

Man braucht kaum mehr auf die verschiedenen dieser Aussage zugrundeliegenden fragwürdigen Setzungen oder die hier vollzogene Konstruktion eines Anderen, in diesem Fall ‚Italien‘, einzugehen, denn Besslers Argument überzeugt nicht einmal auf der Basis dieser zweifelhaften Prämissen. Die Entsprechung zwischen Musik und ‚Lebensraum‘, der Bessler auf die Spur kommen möchte, drückt sich hier allein in der Behauptung einer Ähnlichkeit aus: offene Plätze gleich ‚weiträumige Klangordnung‘ – was immer das konkret sein mag. Offensichtlich tritt hier nun doch wieder der ‚Tonraum‘-Diskurs in Erscheinung: Er, der ‚Tonraum‘ ist es, der sich in Besslers Beschreibung mit dem ‚Lebensraum‘ deckt.

Nicht immer allerdings wirken die von Bessler hergestellten Beziehungen derart konstruiert. Ein gutes Beispiel bietet hier seine Behandlung des ‚Übergangs zur Mehrchörigkeit um 1600‘²¹³. Die formale Ausgestaltung dieser Musik ist für ihn gebunden an den Aufbau des ‚kultischen Großraumes‘²¹⁴:

Ob man nach venezianischer Art vom einfachen Gegenüber zweier Gruppen ausging oder die römische Vierchorordnung im Kuppelraum zugrunde legte: stets ging es darum, Rede und Gegenrede dramatisch über den Raum zu spannen, die Weite des Abstandes mit kühnen Klangbögen zu überbrücken, das Kräftefeld der Architektur zum klanglich erfüllten Lebensraum der Musik zu steigern.²¹⁵

Die Beziehung zwischen Musik und ‚Lebensraum‘, die Bessler hier herausstellt, ist eine grundlegend andere als im vorangegangenen Beispiel. Hier geht es nicht mehr um eine assoziative Entsprechung, stattdessen wird eine bestimmte Anlage der Musik erklärt als eine

210 Ebda.

211 Die heutige kulturgeschichtliche Forschung stellt an einem solchen Punkt grundsätzlich eher auf eine gesamteuropäische Perspektive ab, die dann mit empirisch fundierten interkulturellen Vergleichen und Unterscheidungen Differenzierung erfährt.

212 Bessler 1938, S. 153.

213 Ebd., S. 156.

214 Ebda.

215 Ebda.

Bezugnahme auf räumliche Gegebenheiten, wenn auch selbstverständlich wieder in der Form einer quasi natürlichen Entsprechung. Bemerkenswert ist die Deutung der mehrchörigen Musik aus der Zeit um 1600, zu der Bessler auf diesem Weg gelangt: Für ihn ist sie kein kompositorischer Effekt, nichts was ein Komponist aus ‚rein musikalischen‘ Überlegungen angewandt hätte. Das zeigt auch der Begriff an, mit dem Bessler die verteilte Aufstellung von Musik- oder Sängergruppen belegt: Er versteht diesen Vorgang als eine Ausgestaltung, eine „Bewältigung“²¹⁶ des ‚Lebensraums‘.

Diese Figur bringt Bessler auch in anderen historischen Zusammenhängen zur Anwendung. So behauptet er im Grunde auch, die bürgerliche Musikkultur habe die Wende zur Musikästhetik der Romantik – das heißt für ihn zur Intimität und zur Introspektion, die er in Lied, Klavier- und Kammermusik verkörpert sieht – in Entsprechung zu den bürgerlichen Wohnverhältnissen und der Enge häuslicher Räume vollzogen: „In der stillen Stube“, so Bessler, werde „von innen heraus musiziert. Hier ist eine Welt im Werden, deren Achse im unsichtbaren Reich der Phantasie ruht.“²¹⁷ Als Leitbild imaginiert er hierfür das „Hauskonzert bürgerlicher Art, mit den dichtgedrängten Reihen aufmerksam lauschender Zuhörer“²¹⁸. Zweifellos arbeitet Bessler hier mit Stereotypen, zumal die bürgerliche Musikkultur für ihn keineswegs nur positiv besetzt ist, wie gleich noch zu sehen sein wird. Doch was auf Anhieb naiv und kurios erscheinen mag, erhält aus heutiger Sicht doch ein gewisses Gewicht, wenn man den Vergleich mit konventionellen Narrativen der Musikgeschichtsschreibung bemüht. Während in einer kompositionsgeschichtlichen Auffassung ‚rein musikalische Gründe‘ für die hier benannten musikalischen Innovationen um 1800 bemüht worden sind (Fortentwicklung der Kompositionstechnik, Entfaltung des Formbewusstseins) oder in geistesgeschichtlicher Perspektive Musik als Teil eines Wandels der Ideen und Empfindungen begriffen wurde, konstruiert Bessler ganz andere, weiter gefasste Zusammenhänge. Sein Konzept des ‚Lebensraums‘ ermöglicht es ihm, Musik einzubetten in einen Kontext aus sozialen Verhältnissen sowie Lebensstilen auf der einen Seite und weiter gefassten musikalischen Aspekten wie Instrumentenbau und Aufführungspraxis auf der anderen. Dieses Denken, wenn es denn versuchsweise so interpretiert und freigestellt wird von problematischen Zusammenhängen, trägt nach wie vor einen fortschrittlichen Impuls in sich. Es bleibt aber das Problem, dass Bessler seine Beobachtungen so sehr zu Gesetzmäßigkeiten verfestigt, dass sie ihm sowie seinen damaligen Leserinnen und Lesern als organische Verbindungen im Wesen einer Epoche oder einer Kultur erscheinen konnten.

216 Ebda.

217 Ebd., S. 155.

218 Ebda.

Gerade was das bürgerliche Zeitalter angeht leitet Bessler von seinen Konstruktionen dann auch Werturteile ab. Die Innerlich- und Empfindsamkeit, die mit der romantischen Musikästhetik eng verbunden ist, gleicht für ihn einem Rückzug aus der Welt, der „Wille zum Raum“²¹⁹ und zu dessen Bewältigung werde geschwächt, was schließlich dazu geführt habe, dass für Musikaufführungen „ein beliebiger verfügbarer Raum benutzt wurde, Kirche oder Universitätsaula, Reitschule, Tanzsaal oder ein sonstiger Versammlungsort“²²⁰. Auch die Architektur weise die Musik um 1800 gleichsam zurück: Während es in der Frühen Neuzeit respektive im Barock noch möglich gewesen sei, „den gestalteten Raum als Lebenselement der Musik zu empfinden“²²¹, lasse diese Beziehung schon mit dem „erkältenden Hauch des Klassizismus“²²² nach. Es zeigt sich hier eine für Bessler ebenfalls typische Argumentationsweise: In seiner kleinschrittigen historischen Betrachtung neigt er dazu, von Epoche zu Epoche, von Stil zu Stil bestimmte Rahmenbedingungen der musikgeschichtlichen Entwicklungen ihre Zustände wechseln zu lassen. Seine Darstellung ist deswegen auch hier von binären Oppositionen durchzogen, bei denen die Wertschätzung meistens hauptsächlich einem der beiden Pole zukommt.

Wenn man zusammenfassend zunächst die Vorzüge von Heinrich Besslers Raum-Begriff benennen will, gehört dazu sicher die Eigenständigkeit seiner Konzeption. Weder greift er auf Raummetaphern zurück, noch beschränkt er sich auf den akustischen Raum beziehungsweise ‚Klingraum‘. Sein Raumkonzept umfasst zweifellos eine kulturelle Dimension und bettet musikalische Praxis in einen Zusammenhang ein. Man kann Bessler insoweit – vor allem in ideologischer Hinsicht – manches vorwerfen, in methodischer Sicht aber zumindest nicht einen ‚Kontextraub‘ (Wolfgang Kemp). Somit macht Bessler sich dann auch weitgehend unabhängig von gängigen musikhistorischen Narrativen, was man zum Beispiel daran erkennt, dass zumindest in dem ‚Musik und Raum‘-Aufsatz die ‚großen Männer‘ – eher beispielhaft genannt werden Bach, Schubert und Orlando di Lasso – in den Hintergrund treten. Mit dem ‚Lebensraum‘ der Musik zielt Bessler auf eine integrale Betrachtungsweise, in deren Rahmen er sich nicht scheut, Vermutungen auszusprechen und Zusammenhänge zu konstruieren. Will man heute vergangene Musikkulturen in ihren Zusammenhängen rekonstruieren, wird man ebenfalls nicht darum herum kommen, ein gewisses spekulatives Moment zuzulassen, wie der Musikwissenschaftler Peter Jeffery betont hat: „Re-envisioning a culture of the past means

219 Ebd., S. 156.

220 Ebd., S. 158. – Bessler kommt sogar zu der Aussage, „ein baukünstlerisch wertvoller Typus des ‚Konzerthauses‘, der mit dem früheren Kirchen- oder Schloßbau irgendwie vergleichbar wäre, ist nicht entstanden“ (ebda.) – trotz aller heute hochgeschätzten Beispiele dieses Bautyps aus dem späten 19. Jahrhundert (Wiener Musikverein, Concertgebouw Amsterdam etc.), die Bessler alle schon gekannt hat.

221 Ebd., S. 151.

222 Ebda.

not only seeing clearly the evidence that survives, but imaginatively filling in the gaps where evidence is missing.“²²³ Es geht also darum, dass Frage- und Vorstellungen nicht von vornherein durch mangelnde Evidenzen eingeschränkt werden sollten. Besslers Beispiel zeigt allerdings nur zu gut, wo die Grenzen dieser Vorgehensweise liegen und wie verzerrend ein zeitgebundener Blickwinkel bei solchen Rekonstruktionsakten wirken kann.

Kritisch zu sehen ist deshalb Besslers Tendenz, Einzelbeobachtungen für sein übergeordnetes Narrativ passend zu machen. Für das bruchlose ‚Aufgehen‘ seiner integralen Darstellung nimmt er, wie oben gezeigt, auch Inkohärenzen in seinem Raum-Begriff in Kauf. ‚Integral‘ heißt für Bessler aber eben auch ‚organisch‘, was letztlich auch ein Grund ist, weshalb der mit Konnotationen wie ‚natürlich‘ und ‚wesenhaft‘ ausgestattete Begriff ‚Lebensraum‘ heute nicht mehr anschlussfähig sein kann. Der andere Grund dafür liegt auf der Hand: Es ist die Nähe von Besslers Denkweise zur nationalsozialistischen ‚Lebensraum‘-Ideologie²²⁴. Es lässt sich zwar natürlich nicht eindeutig beantworten, ob Besslers Raum-Konzept hier einfach nur anschlussfähig war oder von ihm ganz gezielt auf diese Anschlussfähigkeit hin entwickelt worden ist. Am Ende des ‚Musik und Raum‘-Aufsatzes stellt Bessler – ob nun aus Überzeugung oder Opportunismus – explizit den Bezug zum politischen Geschehen seiner Zeit her und preist die „Fest- und Feiargestaltung des Nationalsozialismus“, die der Musik „einen echten neuen Lebensraum“²²⁵ gegeben habe.

Es liegt hier nahe, an Karl Schlögel zu denken, der festgestellt hat, „in welchem hohem Maße im Nationalsozialismus Denk- und Vorstellungswelten [...] räumlich-anschaulich ausformuliert und ausgestattet“²²⁶ waren. Es sei daher, wie auch Martina Löw konstatiert, in der Nachkriegszeit „zunächst zu einer Tabuisierung jeder Bezugnahme auf Raum gekommen“²²⁷,

223 Peter Jeffery: *Re-envisioning past musical cultures: Ethnomusicology in the study of Gregorian chant*. Chicago, London 1992, S. 120.

224 Vgl. einführend Ulrike Jureit: *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg 2012.

225 Bessler 1938, S. 160.

226 Schlögel 2003, S. 53. – „Der deutsche Fall: Raum als Obsession“ heißt das entsprechende Kapitel bei Schlögel (vgl. ebd., S. 52-59) und genau dieselbe Formulierung findet sich auch schon bei Zygmunt Bauman, der sich hier jedoch auf die Moderne insgesamt bezieht: „Landbesitz war eine der stärksten modernen Obsessionen, die Inbesitznahme eine der zwanghaftesten modernen Triebfedern“ (zitiert nach Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt am Main 2006, S. 23).

227 Löw 2001, S. 11. – Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass der Begriff ‚Raum‘ auch in das während der Nachkriegszeit in mehreren Auflagen erschienene *Wörterbuch des Unmenschen* Eingang gefunden hat, in dem konstatiert wurde: „Er [der Raum] blähte sich hinüber in politische Gedanken und Wallungen: dort trieb er zuerst die Wissenschaft der Geopolitik als Blase von stattlicher Höhe empor. Jetzt waren nicht mehr bloß Bauteile, Werkleute, Architekten seine Opfer, sondern Staatsmänner und ganze Völker: was der Raum wollte, mußten sie tun oder erleiden. [...] Das lehrt die Geschichte des Wortes ‚Raum‘: zum Zauberwort vergötzt, hat es nicht nur faulen, sondern bösen und furchtbaren Zauber geübt“ (Dolf Sternberger/Gerhard Storz/Wilhelm Emanuel Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*. 3. Aufl. Hamburg, Düsseldorf 1968, S. 165f.).

im Übrigen in der Wissenschaft „weit über Deutschlands Grenzen hinaus“²²⁸. In der Folge sei Raum sogar „als soziologisch irrelevant“²²⁹ eingestuft worden. Nicht viel anders verhielt es sich – solange nicht ‚Tonraum‘, ‚akustischer Raum‘ oder der ‚Sonderfall Raummusik‘ gemeint waren – in der Musikforschung.²³⁰

228 Löw 2001, S. 11.

229 Ebd., S. 52.

230 Dass die geschilderte ‚Raum-Ideologie‘ in der Musikwissenschaft nach 1945 vereinzelt fortbestand, zeigt das Beispiel Hans Joachim Mosers. In seiner späten Publikation *Musik in Zeit und Raum* (Berlin 1960) definiert er: „Musik im Raum: jeweils ihr Sein in kulturgeographischer, ästhetischer, tonsystematischer und erzieherischer Schau“ (ebd., aus dem unpag. Geleitwort). Deutlicher noch wurde Moser in seinem kurz zuvor erschienenen Buch *Die Musik der deutschen Stämme* (Wien [u.a.] 1957): Moser zielte mit dieser „Gebietskunde der deutschen Musik“ unmittelbar auf eine „Wesenserkenntnis der deutschen Musik“ (ebd., S. 13) ab und postulierte damit wie Bessler einen organischen Zusammenhang zwischen Raum und Musik. Mosers ‚Kulturgeographie‘ ist jedoch stärker als bei Bessler mit Versatzstücken der ‚Rassenlehre‘ durchsetzt, war doch für ihn in aller Musikproduktion die „Stammesherkunft [...] das blutsmäßig allein Entscheidende“ (ebd., S. 21).

2) ‚Raum‘ und/oder Kontext

Nach diesem Intermezzo aus der Geschichte des Faches Musikwissenschaft wird es nun darum gehen, methodische Ansätze mit Bezug auf ‚Raum‘ zu identifizieren, die sich von den zuvor skizzierten Hauptströmungen der Begriffsverwendung im Zusammenhang mit Musik lösen und – so wie in seiner Weise auch Heinrich Bessler – ein anderes Erkenntnisinteresse verfolgen, das mit den bisher charakterisierten Raumkonzepten nicht befriedigt werden kann. Welche Möglichkeiten werden hier in der aktuellen Forschung sichtbar?

Die Gruppe der hier infrage kommenden Autorinnen und Autoren zerfällt allerdings in zwei Hälften. Einerseits sind da solche Arbeiten aus der fachübergreifenden Musikforschung, die Anschluss an den mit dem *spatial turn* verbundenen Raum-Begriff suchen und daraus neue Impulse gewinnen. Wie sich zeigen wird, lassen sich selbst auf dieser gemeinsamen theoretischen Basis dann aber doch sehr unterschiedliche Forschungsinteressen verfolgen. Selbst wenn es allen Autorinnen und Autoren um die Integration von ‚Kontextfaktoren‘ (Sebastian Conrad) geht, gibt es doch erhebliche Unterschiede im Verständnis derselben und in der Zielsetzung der jeweiligen Arbeiten. Die geteilte begriffliche Grundlage verbürgt also keineswegs eine weiterreichende methodische Kompatibilität. Das wird umso deutlicher, wenn ich dann andererseits Autorinnen und Autoren zu Wort kommen lasse, die ohne einen Bezug auf ‚Raum‘ auskommen, jedoch mit jeweils eigenem begrifflichen Instrumentarium versuchen, Musik in systematischer Weise mit ihren Kontexten zu verbinden. Obwohl also hier die gemeinsame raumtheoretische Basis nicht oder nur eingeschränkt vorhanden ist, ist in diesen Fällen leichter ein Anschluss zu meinen Zielsetzungen im Rahmen dieser Arbeit herzustellen, als bei den Autorinnen und Autoren der ersten Gruppe.

Verschiedene Anwendungen von ‚Raum‘

Als Einleitung am Beginn eines Sammelbandes hat die Musikwissenschaftlerin Georgina Born im Jahr 2013 einen äußerst kenntnisreichen Beitrag zu dem Komplex „music, sound, and space“²³¹ veröffentlicht, der die übliche Reichweite dieser Textgattung weit übersteigt. Am Anfang der Auseinandersetzung steht auch bei ihr eine Analyse zur bisherigen bzw. dominierenden Verwendung des Raum-Begriffes im Zusammenhang mit Musik. Sie kommt dabei zu Ergebnissen, die sich in vieler Hinsicht mit den von mir vorgelegten decken. Ein erster Befund lautet: „[...] ‚space‘ has often been used in ambiguous and metaphorical ways in relation to music“²³². Damit benennt sie eine Tendenz, die ich unter dem Stichwort ‚Möglichkeitsräume‘

231 Vgl. Born 2013, S. 1-69.

232 Ebd., S. 9.

behandelt habe, und betont damit auch die vom Standpunkt des neuen Raum-Begriffs her nicht unproblematische metaphorische Überbesetzung des Ausdrucks. Ausdehnen lässt sich das aber auch auf die von Born beobachtete Rede von einem ‚pitch space‘²³³, der dem von mir beschriebenen Diskurs ‚Tonraum‘ entspricht. Ihr folgendes Schlagwort lautet ‚spatialisation‘²³⁴, damit bezieht sie sich auf die Beiträge zu den Möglichkeiten und konkreten Realisierungen einer ‚Raummusik‘, zieht dabei aber die Beschäftigung mit Neuer Musik seit 1950 und Populärmusik zu einem Gebiet zusammen – ein Zugriff, der noch einmal zur Diskussion stellt, ob diese Perspektive tatsächlich nur auf einen ‚Sonderfall‘ ausgerichtet ist. Auch Born betont allerdings, dass diese Betrachtungsweise weiterhin von einer Orientierung am euklidischen Raum-Konzept geprägt sei.²³⁵

Die Perspektive, die Born im Anschluss daran zur Sprache bringt, hat einen anderen Stellenwert und unterscheidet sich, so die Autorin, grundlegend von den zuvor beschriebenen.²³⁶ Sie steht bei Born für einen eigenständigen Raum-Begriff, der sich nicht auf etablierte Diskurse zurückführen lässt, sondern von aktuellen musikalisch-künstlerischen Praktiken („soundscape composition and sound art, as well as live and experimental electronic and computer music“²³⁷) abgeleitet ist. Diese ‚Räumlichkeiten‘, um die es ihr geht, beschreibt Born wie folgt: „the spatialities configured by the physical, technological and/or social dimensions of the performance event or sound work“²³⁸. Der Raumbegriff, mit dem sie arbeiten möchte, enthält also mehrere Facetten: Aufgespannt oder bestimmt werden diese ‚Räumlichkeiten‘ zunächst durch physikalische Gegebenheiten. Damit ist sicherlich nicht auf einen ‚Naturalismus, der jegliches Raumproblem leugnet‘ (Dünne/Günzel) abgezielt, eher schon geht es hier darum deutlich zu machen, dass konkrete erlebbare Räume Gegenstand sein sollen und nicht eine bloße Raummetaphorik. Die so bestimmten ‚Räumlichkeiten‘, die mit Aufführungen oder Musikwerken beziehungsweise Hörstücken verbunden sind, werden dann weiterhin geprägt durch technische und soziale Arrangements. Auch dadurch werde laut Born deutlich, dass es sich hier um „exterior spatialities“²³⁹ handele, also Räume, die nicht als musik- oder klangimmanent zu begreifen seien. Darauf bezieht sich auch die von Born gewählte Bezeichnung, die diese Räume mit dem Merkmal ‚post-formalist‘²⁴⁰ besetzt:

233 Ebd., S. 9ff.

234 Ebd., S. 11-14.

235 Ebd., S. 14.

236 Vgl. ebda.

237 Ebd., S. 15

238 Ebd., S. 16.

239 Ebda.

240 Ebd., S. 15-20.

In contrast to the previous lineages, space in this broad area of practice is conceptualised, therefore, not in terms of the internal operations of musical form, nor in the terms of the perception of evolving musical or sound objects, but as multiple and constellatory.²⁴¹

Borns Raumkonzept enthält eine wichtige Qualität, die Autorin bezeichnet sie als das Prinzip des ‚Konstellatorischen‘. Im Kontext des mit dem *spatial turn* verbundenen Raum-Denkens kehrt dieses Prinzip in verschiedener Gestalt und unter unterschiedlichen Namen immer wieder, nicht zuletzt bei Martina Löw, wie später noch zu sehen sein wird. Der Begriff erhält bei Born in der Folge noch eine zweite Bedeutung; er erscheint wieder, wenn sie die gewonnenen Einsichten zusammenführen möchte. Das Problem ist, dass hierbei aber anscheinend ein Ebenenwechsel vollzogen wird, sodass das ‚Konstellatorische‘ nicht länger nur eine Eigenschaft von ‚Raum‘ ist:

Taking account of all the elements in these multiplicities – music and sound, space and time, subjectivity and sociality – all are imminent in the experience of music and sound, and all are continually involved in the mediation of the other terms. Abstractly, the six elements can be conceived as composing a dynamic matrix in which each term potentially mediates all the others, together forming a constellation of multidirectional, virtual transformations.²⁴²

Dieses Modell erfasst zweifellos ein hohes Maß an kultureller Komplexität: Eine Matrix, die sechs Elemente umfasst, welche alle aufeinander bezogen sein können, darunter auch ‚Musik‘ und ‚Raum‘. Doch warum hier nun dieser hohe Grad an Abstraktion, repräsentiert noch dazu durch das ‚Raum-Bild‘ einer Matrix, das nun in eine Konkurrenz zu den ‚Räumlichkeiten‘ tritt, um die es Born zuvor ging? An die Stelle des ‚konstellatorischen‘ Raums tritt jetzt eine Konstellation von Begriffen. Sicherlich ist diese Matrix nur als ein heuristisches Instrument gemeint, das die Komplexität der gegenseitigen Vermittlung von Musik/Sound und Raum sowie sozialen, technischen und kognitiven Faktoren vorläufig greifbar machen soll. Doch darüber hinaus macht Born auch deutlich, wie schwer es fallen dürfte, diese vielen unterschiedlichen und im Prinzip jeweils noch sehr vage bestimmten Faktoren im Rahmen kulturwissenschaftlichen Arbeitens permanent aufeinander zu beziehen.²⁴³ Die Matrix scheint eher ein theoretisches Postulat zu sein, das zwar eine gute Vororientierung bieten und einen Problemhorizont umreißen umreißen kann, aber letztlich doch nicht als Beitrag zu einem Arbeiten mit ‚Raum als Methode‘ verstanden werden kann. Die an Borns Einführung anschließenden, für sich genommen sehr qualitätvollen Beiträge des Sammelbandes fußen dann beinahe naturgemäß auch

241 Ebd., S. 16.

242 Ebd., S. 19f.

243 In diesem Zusammenhang ist auch meine eigene Entscheidung zu sehen, Klangkunst bzw. Sound Art nicht zum Gegenstandsbereich dieser Arbeit hinzuzunehmen.

nicht auf einer kohärenten Theoriebildung und lassen nur im Ansatz eine gemeinsame Perspektive erkennen.²⁴⁴

Ein ganz anderer Fall ist die 2012 von Eberhard Hüppe unter dem Titel *Urbanisierte Musik* vorgelegte Arbeit. Laut Untertitel geht es hier um „gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Rauman eignung“²⁴⁵. Es handelt sich um eine umfangreich ausgearbeitete, durch die darin zusammenlaufenden Arbeitsgebiete sehr eigenständige Position²⁴⁶, die jedoch eine Tendenz zum Eigenwilligen, Hermetischen aufweist. Damit soll kein Werturteil über einen wissenschaftlichen Stil ausgesprochen sein, allerdings der Befund, dass Hüppes Arbeit durch ihren Zuschnitt vor dem Hintergrund meiner eigenen Fragestellung ihrerseits eine Reihe von Fragen und Problemen aufwirft.

Hüppe bezieht sich auf die Raumsoziologie Martina Löws, womit der Anschluss an deren neuen Raum-Begriff im Prinzip gegeben ist. Vielfach zitiert wird außerdem Michel Foucault, mit dem ich mich weiter unten ebenfalls noch eingehender auseinandersetzen werde. Als theoretische Bezugspunkte wählt Hüppe außerdem noch Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu. An diesem Zusammenführen vielfältiger Referenzen ist zunächst einmal selbstverständlich nichts auszusetzen. Auch mein eigener Ansatz, den ich im Anschluss entwickeln werde, baut auf Löw, Foucault sowie noch weiteren Autoren auf. Problematisch erscheint mir allerdings bei Hüppe die bereits an diesem Punkt zu beobachtende Heterogenität des Zugriffs, denn mit den Ansätzen von Luhmann und Bourdieu kommen erneut weitere, in sich schon höchst komplexe ‚Raum-Bilder‘ ins Spiel: auf der einen Seite etwa die für die Systemtheorie zentrale Differenz von System und Umwelt, auf der anderen das Konzept des Feldes. Außerdem verbinden sich mit den beiden Autoren noch durchaus unterschiedliche Interessenlagen.

Mit dem so umrissenen begrifflichen Arsenal behandelt Hüppe eine Vielzahl unterschiedlicher Gegenstände. Das Spektrum reicht von der Ästhetik der Oper im 19. Jahrhundert (mit dem einschlägigen Zitat aus Wagners *Parsifal*: „Du sieh’st, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“) bis hin zu städtischen Soundscapes. Hüppe betreibt musikalische Analyse an Liedern von Beethoven und Schubert, deren Textausdeutung mittels Kategorien eines ‚musikalischen Raumes‘ erläutert wird, und entfaltet schließlich ein gängiges, jedoch mit verschiedenen Raum-Begriffen angereichertes Narrativ zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, das von Schönberg über Mahler und Ives bis zu Cage, Boulez und dann zur ‚Raumkomposition‘

244 Als Kernpunkt des Bandes bezeichnet Born „the capacity of music and sound, through their social and technological mediation, both to produce or initiate and to reconfigure public and private experience“ (Born 2013, S. 24).

245 Vgl. Eberhard Hüppe: *Urbanisierte Musik. Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Rauman eignung*. Münster 2012.

246 Der Autor lehrt Musikwissenschaft sowie Kulturosoziologie; die zitierte Publikation ist seine Habilitationsschrift im Fach Soziologie.

führt. Wie schon diese knappe Zusammenfassung zeigt, sind die von Hüppe angesprochenen Themen nicht nur sehr vielfältig, sie implizieren auch unterschiedliche Betätigungsfelder (Musikästhetik, Musikanalyse, Musikhistoriographie). Nicht zuletzt deshalb kehren hier en passant auch die schon verabschiedet geglaubten Diskurse ‚Tonraum‘ und ‚Raummusik‘ wieder, die wie angedeutet aber nicht völlig kompatibel sind mit einem Raum-Denken im Anschluss an den *spatial turn* und dessen Distanz zum hergebrachten euklidischen Raum-Konzept.

Die ‚Raummusik‘ ist auch Gegenstand eines eigenen, herausstechenden Abschnitts in Hüppes Buch, der methodisch ungewöhnlich und sehr detailliert ausgearbeitet ist. Es handelt sich um eine Beschreibung eines fiktiven Konzertabends, in dessen Zentrum eine ‚Raumkomposition‘ steht. Hüppes selbstkonstruiertes Beispiel verweist auf die komplexe Gemengelage, die aus einer offenen Verwendung der Begriffe ‚Musik‘ und ‚Raum‘ auf dem Stand heutiger Wissenschaft hervorgehen kann, sein Ziel ist es deutlich werden zu lassen, „auf welche Weise in dieser Geschichte unterschiedlichste räumliche Ebenen miteinander verbunden sind, einander bedingen, in Wechselwirkung stehen oder miteinander korrelieren“²⁴⁷. Sowohl mit diesem Beispiel wie auch mit seiner Arbeit im Ganzen möchte Hüppe den Entwurf einer „versuchsweise raumsoziologisch transformierten Vorstellung von Musiksoziologie“ zur Diskussion stellen, in deren Zentrum „musikalisches Handeln, das in soziale Geflechte von Produktion, Reproduktion, Rezeption sowie symbolische und ökonomische Verwertungszusammenhänge eingebunden ist“²⁴⁸ stehen soll. Das hier erkennbar werdende ‚konstellatorische‘ Denken, das – wie Hüppe selbst herausstellt – ‚unterschiedlichste räumliche Ebenen‘ in Beziehung setzt zu äußerst vielfältigen sozialen, kulturellen und geschichtlichen Faktoren, erinnert damit deutlich an die von Georgina Born vorgeschlagene Matrix. Wenn man so will, dann geht auch Hüppe hier von einer Art Begriffs-Matrix aus, die allerdings im Ungefähren bleibt.

Im Resultat erscheint Hüppes Arbeit trotz des hohen begrifflichen Aufwandes und einer Vielzahl von theoretischen Referenzen als eine eher geistesgeschichtlich orientierte Behandlung des Motivs ‚Raum in der Musik‘, eine Untersuchung, die mit einem weiten Horizont die sich wandelnden Raumvorstellungen ‚musikalisch Handelnder‘ in den Blick nimmt. ‚Musikmachen‘ oder ‚musikalisches Handeln‘, Begriffe die Hüppe häufig verwendet, verweisen trotz den in eine andere Richtung gehenden Konnotationen hier vor allem auf ‚musikschaaffendes Handeln‘: Gegenstand der Arbeit bleibt damit letztlich eine Kompositionsgeschichte europäischer Kunstmusik. Irritierend ist auch, dass im Laufe der Arbeit der Begriff ‚urbanisierte Musik‘ aus dem Titel immer wieder zugunsten ganz anderer Zusammenhänge in den Hintergrund tritt. Das Fazit des Buches ist dann auch vor allem auf ein Konzept der ‚Verräumli-

247 Hüppe 2012, S. 350.

248 Ebd., S. 154.

chung von Musik‘ ausgerichtet.²⁴⁹ Der merkwürdig unterschiedslose Umgang mit verschiedenen, auch konkurrierenden Raum-Begriffen zeigt sich daneben auch an Kategorienfehlern erliegenden Formulierungen, wenn Hüppe etwa von der „musikgeschichtliche[n] Rezeption räumlicher Diskurse“²⁵⁰ spricht. Woran die mangelnde Anschlussfähigkeit von Hüppes Konzept liegt, lässt sich deshalb recht eindeutig zusammenfassen: Sie hat ihren Grund darin, dass der Autor sich weder auf die Bearbeitung einer leitenden Fragestellung noch auf eine stabile, reproduzierbare Methodik festlegen möchte.²⁵¹ So steht auch das Fazit gleich am Beginn der Arbeit, dass nämlich „Musik und Raum [...] eine unauflösliche Beziehung von unerschöpflichem und irritierendem Beziehungsreichtum“²⁵² unterhalten.

Tim Blannings *The Triumph of Music*, dessen erste Ausgabe im Jahr 2009 erschien²⁵³, hat sich demgegenüber bereits als sehr anschlussfähig erwiesen. Laut Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel hat Blanning mit dem Buch, das sie als „eine umfassende Darstellung der Rolle von Musik in der europäischen Kultur der letzten Jahrhunderte“²⁵⁴ bezeichnen, eine Lücke in der Musikforschung gefüllt; es sei im übrigen „kein Zufall“, dass ein solches Werk nun „von einem Fachhistoriker [...] vorgelegt wurde“²⁵⁵. *The Triumph of Music* ist auch für ein breites Publikum lesbar²⁵⁶, geht jedoch trotzdem methodisch sehr reflektiert vor.

Blannings grundlegendes Narrativ ist von der Frage angeleitet, wie Musik in der europäischen Kultur seit 1700 derart große Bedeutung, Wertschätzung und Relevanz erlangt hat. Schon dass diese schwer zu bestreitende Tatsache nicht einfach als Faktum angenommen wird oder als vermeintlich vom Anbeginn der Geschichte angelegter Keim, der nur noch zur Blüte gelangen muss, und dass stattdessen rekonstruiert wird, wie das um 1700 noch Unwahrscheinliche – nämlich der ‚Triumph‘ der Musik als wesentliche Dimension von (europäischer) Kultur – insbesondere seit dem frühen 19. Jahrhundert vorangetrieben worden ist, unterscheidet Blannings Buch von vielen anderen Veröffentlichungen. Trotz dieses einen zentralen Motivs

249 Vgl. ebd., S. 453-460.

250 Ebd., S. 11.

251 Es findet sich dafür bei Hüppe eine explizite, bei allen Schwierigkeiten für sich genommen auch durchaus überzeugende Begründung für diese Haltung: „Im Zuge der Einführung einer raumsoziologischen Ebene in die soziologische Erforschung des Musikmachens wurde unter Heranziehung teils kultursoziologischer, teils systemtheoretischer, teils poststrukturalistischer Theorien weitgehend darauf verzichtet, sich an einem bestimmten musiksoziologischen Verfahren zu orientieren. Ein Verzicht auf musiksoziologische Theoriebildung ist damit nicht verbunden. Die komplexe Situierung der Musik als soziale Struktur erfordert vielmehr eine strukturtheoretische Herangehensweise, weshalb hier – wie bei Walter Ludwig Bühl (2004) – konsequent von dem Mehrebenencharakter der Musik ausgegangen wird“ (Hüppe 2012, S. 460). – Vgl. dazu Walter Ludwig Bühl: *Musiksoziologie*. Bern [u.a.] 2004.

252 Hüppe 2012, S. 9.

253 Vgl. Tim Blanning: *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present*. London, New York [u.a.] 2009.

254 Müller/Osterhammel 2012, S. 8.

255 Ebda.

256 Es liegt auch eine deutsche Übersetzung vor, die – wie schon am Titel zu erkennen ist – für eine größere Öffentlichkeit eingerichtet ist, vgl. Tim Blanning: *Triumph der Musik. Von Bach bis Bono*. München 2014.

hat Blanning aber keine lineare historische Erzählung vorgelegt, sondern gliedert *The Triumph of Music* in fünf Tableaus mit einer jeweils selbstständigen Chronologie, von denen eines „Spaces and Places“²⁵⁷ gewidmet ist. Meines Wissens handelt es sich bei dieser Publikation auch um die erste Überblicksdarstellung zur Musikgeschichte beziehungsweise Kulturgeschichte der Musik, die ‚Raum‘ überhaupt in dieser Weise in den Vordergrund gerückt hat.

Der Untertitel des angesprochenen Kapitels lautet „From Palace to Stadium“²⁵⁸, was näherungsweise bereits Blannings Vorgehen umreißt. Es geht ihm hier um die schrittweise Verlagerung der dominierenden oder zumindest jeweils paradigmatischen Orte von Musik und die Tendenz zur Ausdifferenzierung, zu spezialisierten Musik-Räumen, die als „temples for music“²⁵⁹ mit beitragen zu einer Aufwertung oder sogar quasi religiösen Sakralisierung von Musik. Das Wort von den ‚Musik-Tempeln‘ ist weniger oberflächlich, als es zunächst erscheint, spielt Blanning damit doch auch auf die Würdeformeln klassizistischer Architektur an, mit der für Musik eingerichtete Bauwerke wie das Theater am Gendarmenmarkt in Berlin (heute Konzerthaus) im 19. Jahrhundert ausgezeichnet wurden.

Mit dieser Entwicklung einher geht laut Blanning ein Maßstabswechsel. Am Beginn seines Zeitfensters, also im frühen 18. Jahrhundert, sind die Musik-Räume nur von begrenzter Größe – eine Beobachtung, die unter anderen Vorzeichen (akustischer Raum) auch bei Stefan Weinzierl erscheint. Dies gilt sowohl für den höfischen Rahmen, als auch für die frühe bürgerliche Kultur, denn die geringe Größe der Räume sei ein Merkmal sowohl der Residenz in Esterháza, wo ein großer Teil der Musik Joseph Haydns in einem fast privaten Ambiente aufgeführt worden sei²⁶⁰, wie auch etwa der ersten öffentlichen Konzerte gewesen, die 1672 im Londoner Privathaus von John Banister stattfanden²⁶¹. Entgegen der lange eingespielten Gewohnheit, die Musikkultur von Adel und Bürgertum im 18. Jahrhundert als zwei auseinanderstrebende Stränge zu betrachten²⁶², identifiziert Blanning so ein übergreifendes kulturhistorisches Merkmal. Als einen vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung setzt Blanning wie erwähnt das Stadion-Konzert und benennt den Auftritt der *Beatles* im New Yorker Shea Stadium, der 1965 stattfand, als „by most people’s estimation [...] the first true stadium concert“²⁶³,

257 Vgl. Blanning 2009, S. 122-172. – Die weiteren Themen heißen „Status“, „Purpose“, „Technology“ und „Liberation“.

258 Ebd., S. 122.

259 Ebd., S. 139.

260 Vgl. ebd., S. 129.

261 Vgl. ebd., S. 132.

262 Es hat sich zu dieser Frage allerdings schon seit einiger Zeit ein differenzierteres Bild durchgesetzt, vgl. dazu als grundlegende Arbeit Tia DeNora: „Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna“. *The American Journal of Sociology* 97 (1991), S. 310-346.

263 Ebd., S. 171.

der seinerseits ein Ausgangspunkt einer bis heute gängigen Konzertform war. Den Maßstab solcher Musikereignisse beziehungsweise der dafür vorgesehenen Räume überträgt Blanning – und das ist wesentlich für seine Auseinandersetzung mit dem Thema – auf eine Skala von Exklusivität und Inklusivität. Für die höfische Oper sei noch der Zutritt „by invitation only“²⁶⁴ kennzeichnend gewesen, die Entwicklung zur Mitte des 19. Jahrhunderts stellt Blanning dazu in einen Gegensatz: „Big spaces meant big orchestras, big audiences, low prices and social diversity.“²⁶⁵ In diesem Größerwerden erkennt er daher auch eine „democratisation of musical space“²⁶⁶. Der ‚musikalische Raum‘, das lässt sich hier erkennen, hat bei Blanning natürlich nichts mit einem musikimmanenten ‚Tonraum‘ zu tun und setzt sich auch von den anderen bisher beschriebenen Raumkonzepten deutlich ab. Im Gegensatz zu den bislang herausgearbeiteten Diskursen geht es ihm um einen sozialen Raum, der in der Regel durch Architektur bestimmt ist und dessen jeweilige Ausgestaltung entscheidend mitbestimmt, wie Musikkultur in Gesellschaften integriert ist. Damit werden für den Historiker Blanning auch Beschreibungen und Interpretationen möglich, mit denen innerhalb der Musikwissenschaft zum Teil noch gezögert wird, denn das beschriebene Verständnis von ‚Raum‘ macht es möglich, vorhandenes Wissen auf eine Weise zusammenzuführen, die die Zugriffsmöglichkeiten einer an Kunstwerken orientierten Wissenschaft überschreitet. Deutlich wird das etwa an Blannings Charakterisierung des Opernhauses in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über das er schreibt: „Its function was not aesthetic but social.“²⁶⁷ Eine identische Aussage findet sich etwas später sogar noch zur Pariser Oper in der Mitte des 19. Jahrhunderts.²⁶⁸

Im Zusammenhang mit dem Thema Oper gelangen Blanning auch detaillierte raumbezogene Analysen. Zunächst erinnert er daran, dass die Opernhäuser des 18. Jahrhunderts oft Teil einer Palast-Architektur waren oder doch zumindest eng benachbart zu einem fürstlichen Residenzbau angelegt worden sind.²⁶⁹ Anschließend sichtet Blanning die verfügbaren Informationen zur Platzierung der Herrscher in den Opernhäusern der Barockepoche und vergisst dabei nicht auf Details hinzuweisen, wie die am Beispiel des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth dokumentierten Trompeterlogen, kleine Bühnen, von denen aus mit Fanfaren das Eintreffen des Regenten signalisiert wurde.²⁷⁰ Es ist tatsächlich evident, dass die Funktion solcher Einrichtungen eine soziale ist und nicht auf das ästhetische Erleben eines Musiktheaterwerkes ausgerichtet, wobei deshalb ‚die Musik selbst‘ keineswegs gegenstandslos wird.

264 Ebd., S. 128.

265 Ebd., S. 159.

266 Ebd., S. 153.

267 Ebd., S. 128.

268 Ebd., S. 153.

269 Ebd., S. 128.

270 Ebd., S. 125.

Trotz des eindeutigen Narrativs seiner Darstellung bemüht sich Blanning aber doch auch darum, widersprüchliche Entwicklungen zu ihrem Recht kommen zu lassen, etwa wenn er einerseits für die globalisierte Gegenwart die Prävalenz medial vorgehaltener Musik und die Privatisierung des Musikerlebens bis hin zum iPod benennt²⁷¹ und andererseits trotzdem feststellt, dass die Tourneen prominenter Musiker immer größer werden, er bezeichnet das sehr treffend als „a paradoxical bifurcation [...], one whose spatial implications cannot be ignored“²⁷². Gerade in Anbetracht solcher komplexeren Entwicklungen wird allerdings deutlich, dass es Blanning trotz seiner überlegten und subtilen Vorgehensweise an einem ausgearbeiteten Raum-Begriff fehlt, der hier genauere Auseinandersetzungen ermöglichte. Seine Darstellung beginnt ohne methodische Überlegungen direkt mit historischen Phänomenbeispielen und lässt nur implizit jenen Raum-Begriff aufscheinen, den ich oben als sozialen, architektonisch gefassten Raum beschrieben habe. Immerhin ist dieses Verständnis aber in Teilen durchaus kompatibel mit dem von Martina Löw vertretenen Raum-Konzept, ist bei Blanning doch klar die Gemachtheit und Wandelbarkeit dieser Räume erkennbar, auch weil die Tätigkeit des Platzierens systematisch in den Vordergrund tritt. Themen, die Blanning auf dieser Basis entfaltet, sind Zugangsmöglichkeiten zu den ‚musical spaces‘, die Verbreitung von Musik, ökonomische Zusammenhänge sowie Differenzierung und Distinktion. So gut das gelingt, so wenig dringt Blanning allerdings zu einer Beschreibung vor, die beleuchtet, was Musik in einem historischen Kontext sein und leisten kann. Ich möchte deshalb, obwohl Blannings Herangehensweise insgesamt eine kulturhistorische ist, hier von einem sozialgeschichtlich orientierten Raumkonzept sprechen.

Während dieser Überblick also einerseits gezeigt hat, dass eine Orientierung an einem neuen Raumbegriff nach wie vor in sehr unterschiedliche Richtungen führen kann und nicht unbedingt auf musikalische Praxis in ihren Kontexten ausgerichtet sein muss, existieren wie schon angedeutet andererseits eine Reihe von neueren musik- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten, die dieses Erkenntnisinteresse teilen, ohne deswegen auf den Raum-Begriff zurückgreifen zu müssen. Die Beiträge, die ich nun vorstelle, nehmen jedoch ihrerseits alle Anteil an einem Paradigma, über das sich dann auch die Kompatibilität zu meinem eigenen methodi-

271 Ebd., S. 170f. – Es wäre hier aus wissenschaftlicher Sicht allerdings wichtig, eine Bezeichnung zu verwenden, die produktneutral ist (sich also nicht nur auf Geräte eines als führend geltenden Herstellers bezieht) und damit auch die Einbeziehung von Geräten mit gleichartiger Funktion, jedoch anderen technischen Voraussetzungen ermöglicht, also vom tragbaren Kassettenspieler (dem Walkman, ebenfalls ursprünglich ein Produktname) bis hin zum Smartphone reicht, das als dominierendes mobiles Abspielgerät inzwischen längst an die Stelle eigenständiger Abspielgeräte getreten ist, was nicht zuletzt auf die Gefahr des Veraltens von produktbezogenen Bezeichnungen verweist. Der von Michael Bull verwendete Begriff ‚personal stereos‘ wird allen diesen Anforderungen gerecht, vgl. Michael Bull: *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. Oxford 2006.

272 Blanning 2009, S. 170.

schen Interesse herstellt: Sie sind gekennzeichnet durch die vorrangige Ausrichtung auf Erfahrung, das (Hör-)Erlebnis und die Rezipierenden, von denen her musikalische Praxis gedacht und beobachtet wird. Die darüber hinausgehenden methodischen Bezugspunkte sind, das wird sich unten bald zeigen, dann wiederum sehr unterschiedlich.

Kontext ohne ‚Raum‘

Der Musikwissenschaftler Dietrich Helms hat einen Ansatz für eine neuartige, den Kontext einschließende Art von musikalischer Analyse skizziert, der gegründet ist auf Annahmen aus der Pragmatik, einem Teilgebiet der Linguistik. Damit wird auch sofort die Rolle eines kontextorientierten Denkens deutlich, befasst sich die Pragmatik doch mit der Funktionsweise von Sprechakten in bestimmten Zusammenhängen, oder noch allgemeiner gesagt: deren genereller Kontextabhängigkeit. Einen ersten Versuch mit einem derartigen Ansatz zu arbeiten hat Helms in einem Festschrift-Bertrag unternommen, in dem er seine Herangehensweise am Beispiel der sinfonischen Dichtung *Finlandia* von Jean Sibelius Schritt für Schritt entwickelt.²⁷³

In Analogie zur Erweiterung der Sprachwissenschaft durch die Pragmatik, die neben die Gebiete Syntax und Semantik getreten ist, fordert Helms eine vergleichbare Orientierung auch für die Musikforschung, beziehungsweise hier die Musiktheorie:

Ähnlich wie die Linguistik die Sprache auf Lexeme und Grammatik reduziert hat, die im begrenzten Kontext eines ‚Schriftstückes‘ bzw. eines Stücks Literatur Sinn machen, hat die Musiktheorie ihren Gegenstand reduziert auf notierbare Töne und Regeln des musikalischen Satzes, die im begrenzten Kontext eines musikalischen Schriftstücks Sinn machen, und somit den performativen Kontext ausgeklammert. In der gesprochenen Sprache wie auch in der performten Musik hat dieser Kontext allerdings großen Anspruch darauf, Teil des eigentlichen ‚Textes‘ zu sein.²⁷⁴

Auch Helms arbeitet sich also, wie hier zu sehen ist, an dem schon vertrauten Text vs. Kontext-Problem ab – und auch er fordert eine methodische Orientierung, die den Blick über ‚die Musik selbst‘ hinaus weitet, als Gegenbewegung zu einem als problematisch empfundenen Reduktionismus. Es klingt damit wieder die von Brian O’Doherty im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunst eingeführte Formel ‚Kontext als Text‘ an. Obwohl Helms einen Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft besetzt ist er stark im Bereich der Populärmusikforschung hervorgetreten. Stärker als in anderen Gebieten wurde dort in den vergangenen Jahren bereits

273 Vgl. Dietrich Helms: „Von Interesse ist die Wirkung“. Musikalische Pragmatik und notierte Musik am Beispiel von Sibelius’ ‚Finlandia“: „Ich sehe was, was du nicht hörst“. *Etüden und Paraphrasen zur musikalischen Analyse. Festschrift für Hartmuth Kinzler zum 65. Geburtstag*. Hg. Stefan Hanheide/Dietrich Helms. Osnabrück 2014, S. 153-184.

274 Ebd., S. 155.

kontextorientiert gearbeitet, da vergleichsweise früh erkannt wurde²⁷⁵, dass z.B. eine Performance von einer Pop-Künstlerin wie Madonna kaum mit einem konventionellen musikanalytischen Instrumentarium so befragt werden kann, dass deutlich wird, was Musik in diesem Kontext sein und leisten kann. Aus seiner Erfahrung in diesem Gebiet leitet Helms auch umfassendere methodische Forderungen ab:

Aber auch bei der Rezeption von Kunstmusik kann das, was man aus traditioneller Perspektive eigentlich als performativen Kontext bezeichnet, zur Hauptsache und zu einer eigenen Qualität werden, die für viele Hörer in den Vordergrund rückt.²⁷⁶

Bemerkenswert ist an dieser Aussage neben dem Einstehen für die Wichtigkeit des Kontextes die Orientierung an der Rolle der Musikhörenden: Die Frage der Sinnbildung durch die Rezipierenden ist hier ebenfalls kein Beiwerk mehr, kein nachgeordneter Faktor, sondern ein wesentlicher Fokus einer in der Tendenz schon kulturwissenschaftlich geprägten Perspektive auf Musik. Das verändert auch die Rolle des Kontextes, der nicht mehr nur auf Musik bezogen ist, sondern andererseits auch auf die Rezipierenden: Der Kontext ist dasjenige, in das musikalische Erfahrungen eingebettet sind – oder, je nach Perspektive, ist er auch Teil dieser Erfahrung. Die Komplexität, die aus diesem Denken entsteht, ist einer reduktionistischen Perspektive auf Musik entgegen gerichtet und hat weitreichende Konsequenzen im Blick auf methodische Fragen und natürlich auch im Hinblick darauf, wo überhaupt die kulturelle Relevanz von Musik zu suchen ist. Helms selbst fasst die Konsequenzen aus dem zuvor Gesagten folgendermaßen zusammen:

Bei einer pragmatischen Analyse der Wirkung eines Musikstücks auf seine Hörer kehrt sich zwangsläufig die Gewichtung der Quellen um. [...] Statt der Fixierung des Blicks auf den Komponisten und die Frage nach Form oder ‚Aussage‘ gerät die andere Seite des Kommunikationssystems mit den Hörern in den Fokus. [...] Gleichzeitig weitet sich zwangsläufig der Blick auf das, was es analysierend zu beschreiben gilt, und eine Vielzahl neuer Parameter fordert die Aufmerksamkeit des Wissenschaftlers. [...] Vom Klang der Stimmen und Instrumente über die Produktion mithilfe von Studioteknik bis hin zu räumlichen und zeitlichen bzw. auch zeithistorischen Settings und der individuellen Disposition des Hörers und Musikers kann potentiell alles zu einer bestimmten Wirkung beitragen.²⁷⁷

275 Vgl. zur Geschichte der Populärmusikforschung im deutschsprachigen Raum und ihren wechselnden Paradigmen Helmut Rösing: „Populärmusikforschung“ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren“. *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer. Frankfurt a.M. [u.a.] 2002 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. B. 19), S. 13-36.

276 Helms 2014, S. 154.

277 Ebd., S. 160. – Der Begriff der ‚Wirkung‘ von Musik wäre eigentlich ebenfalls zu hinterfragen, stand er doch lange im Kontext einer Musikauffassung, die die Rezipierenden passiv dachte und das Musikwerk als aktiv, eben als das, was eine ‚Wirkung‘ entfaltet. Aus dem Zusammenhang von Helms Darlegungen geht aber klar hervor, dass er auf ein ‚schwächeres‘, ‚neutraleres‘ Verständnis dieses Begriffes setzt.

Aus diesem im Sinne der Übersichtlichkeit etwas gekürzten, nun aber sehr dichten Absatz lassen sich drei bemerkenswerte Aspekte besonders hervorheben. Zum Ersten wird sehr deutlich, dass es sich hier um eine im Wortsinn ‚exzentrische‘ Perspektive handelt: Verlangt wird eine Aufmerksamkeitsverschiebung, weg von einem alleinigen Fokus auf musikimmanente Strukturen und hin zu einem kommunikativen Prozess, bei der den Hörer:innen von Musik eine zentrale Rolle zugestanden wird. Weder handelt es sich dabei um methodische Willkür, denn als Ziel ist ganz klar die kritische Auseinandersetzung mit einem musikanalytischen Reduktionismus benannt, noch ist einfach ein *shift of attention* gemeint, bei dem nun musikalische Strukturen ihrerseits aus der Beobachtung herausfallen. Helms spricht schließlich genaugenommen von einer Weitung des Blicks. Er vollzieht also eine integrative Bewegung, keinen Seitenwechsel.

Zum Zweiten lohnt eine genauere Betrachtung der ‚Vielzahl neuer Parameter‘, die Helms unter den genannten Vorzeichen als relevant betrachtet. Auf der einen Seite sind hier solche musikalischen Parameter zu nennen, die früher einmal als ‚sekundär‘ bezeichnet worden sind und die vor allem die Klanglichkeit, also ‚Sound‘, betreffen. Letztlich hat man es hier mit einem Kontinuum vieler Parameter zu tun, das von den klanglichen Basiseigenschaften bestimmter Klangerzeuger (Stimmen, Instrumente) bis hin zu der komplexen Modellierung von Texturen, Klangbildern und -umgebungen reicht. Doch neben diesem für sich schon großen Gebiet will Helms offensichtlich auch nicht-musikalische Parameter berücksichtigen, verfolgt also eine ähnliche Absicht wie Adam Harper, der im gleichen Zusammenhang von ‚non-sonic variables‘ spricht. Diese verschiedenen, nur vermeintlich nachrangigen Parameter beschreibt Helms als in ihrer musikkulturellen Rolle höchst grundlegend und manchmal kaum hintergebar: „Bereits am Anfang, bei der Auswahl der richtigen CD für den richtigen Moment, beim Betreten des Konzertsaals, beim Lesen des Titels entscheidet sich, was man hört, und man kann aus diesem Kontext kaum noch heraus.“²⁷⁸ Der Kontext, den Helms hier in Form typischer kultureller ‚Situationen‘ Gestalt annehmen lässt, erfährt eine enorme Aufwertung, scheinbar bis an die Grenze eines Kontext-Determinismus.

Helms’ an der sprachwissenschaftlichen Pragmatik orientierte Denkweise wurde von mir zwar als eine ‚ohne Raum auskommende‘ methodische Perspektive kategorisiert, dennoch sollte nicht unterschlagen werden, das ‚Raum‘ in seinem Ansatz als ein Aspekt von Kontext durchaus benannt wird: ‚Räumliche Settings‘ sind für Helms einer der vielen neu hinzukommenden Parameter. Es ist allerdings zu vermuten, dass hier eher an eine räumliche Verortung gedacht ist im Sinne von ‚Musik wird am Ort x aufgeführt und erhält dadurch möglicherweise

278 Ebd., S. 164.

die Bedeutung y'. ‚Raum‘ ist dann eben nur ein Parameter unter anderen, ein Aspekt eines jetzt ernster als zuvor zu nehmenden Kontextes. Das steht jedoch im Gegensatz zu einem Ansatz der Raum ‚als Methode‘ versteht. Dort müsste es darum gehen, anhand des Raum-Begriffes – oder besser: anhand eines erst noch weiter zu entwickelnden Raum-Begriffes – Kontexte von Musik in systematischer und umfassender Weise beschreibbar werden zu lassen.

Doch genau dieses Interesse an einer integrativen Perspektive – das nun zum Dritten – teilt Helms ausdrücklich, wenn auch nicht unter Bezugnahme auf Raum, sondern auf das Konzept der Pragmatik: Aus seiner Sicht kann, wie es am Ende des Zitat-Ausschnittes heißt, ‚potentiell alles‘ aus dem Kontext von Musik relevant sein. Diese Formulierung – sie enthält sowohl eine öffnende als auch eine begrenzende Komponente – sollte wegen ihres weitreichenden methodischen Anspruchs unbedingt beachtet werden. Das ‚potentiell‘, die genannte begrenzende Komponente, weist dabei darauf hin, dass hier keinesfalls ein naiver Holismus im Sinne von ‚kein Detail darf uns entgehen‘ zur Diskussion gestellt wird. Es geht Helms lediglich um eine Betrachtungsweise, die zumindest prinzipiell in der Lage ist, bei der Beschreibung von Musik sehr unterschiedliche Faktoren berücksichtigen zu können, im Wissen, dass nie alles zugleich in den Blick genommen werden kann. Diesen Anspruch teilt Helms nicht nur mit Adam Harper, sondern auch mit anderen Autorinnen und Autoren, auf die ich mich in der Folge noch beziehen werde.

Da für meine Interessenlage vor allem diese von Helms vorgelegten Grundüberlegungen und methodischen Prämissen relevant sind, verzichte ich hier darauf, auf seine exemplarische Analyse der *Finlandia* noch genauer einzugehen. Mit ihrem hermeneutischen Interesse schließt sie meines Erachtens eher an die Arbeiten von Lawrence Kramer an²⁷⁹ und entfernt sich von der allgemeineren, kulturwissenschaftlich geprägten Frage, was Musik innerhalb verschiedener Kontexte jeweils sein und leisten kann. Festzuhalten bleibt aber, dass sich ohne ‚die reale Situation der Performance‘, wie Helms schließlich folgert, ‚nur Aussagen über vom Komponisten implizierte Funktionen, nicht jedoch über das wirkliche Funktionieren der Noten bei der Umsetzung in klingende Musik in der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern‘²⁸⁰ treffen lassen. Nicht unproblematisch erscheint dabei allerdings der Fokus auf das ‚wirkliche Funktionieren‘ von Musik, denn es stellt sich die Frage, ob darüber in dieser Verbindlichkeit mittels kulturwissenschaftlicher Beschreibungsarbeit tatsächlich etwas ausgesagt werden kann. Scheint es nicht schlüssiger zu sein, eine kulturwissenschaftliche Musikforschung als Lieferantin plausibler Modelle und Beschreibungen zu sehen anstatt ihr Aussagen über die Realität als solche abzuverlangen? Ich werde deshalb in der Folge zwar immer wieder

279 Vgl. beispielhaft die Herangehensweise in Lawrence Kramer: *Music as cultural practice. 1800-1900*. Berkeley 1990.

280 Helms 2014, S. 183.

auf den von Helms fast beiläufig erhobenen Anspruch zurückkommen, dem ‚Funktionieren‘ von Musik auf die Spur zu kommen, jedoch innerhalb meines Ansatzes hinsichtlich des Erkenntnisinteresses ein ‚schwächeres‘ beziehungsweise stärker abgestuftes Modell vorschlagen.

Der Ansatz von Oliver Seibt, der ausführliche Überlegen zu einer ‚Musikwissenschaft des Alltäglichen‘²⁸¹ vorgelegt hat, ist in mancher Hinsicht vergleichbar zu dem von Helms, geht es doch auch ihm um die ‚reale Situation‘, in der Musik stattfindet. Seibts unkonventionelle Vorgehensweise befragt jedoch noch stärker die eigene Subjektivität und führt die daraus gewonnen Einsichten mit einer musikethnologisch beziehungsweise kulturanthropologisch geprägten Vorgehensweise zusammen.

Seibts Buch *Der Sinn des Augenblicks* beginnt mit dem Produkt einer zufälligen Beobachtung, mit der Beschreibung einer Szene in einer Kölner Straßenbahn, die der Autor selbst erlebt hat. Eine Frau beginnt dort, nach einem Konflikt mit einem anderen Fahrgast, den die Frau offenbar als pedantisch und humorlos wahrnimmt, auf einen äußeren Impuls hin das Karnevalslied *Viva Colonia* zu singen.²⁸² Seibt vermutet plausiblerweise, dass die Frau hier nicht um des Singens Willen anfängt zu singen, sondern meint, dass „ihr das jedem Einwohner Kölns nur allzu vertraute Lied in diesem Augenblick dazu gedient hat, sich angesichts der Vorwürfe des älteren Herrn [dem anderen Fahrgast; A.K.] der Rechtmäßigkeit ihres Daseins [...] zu versichern“²⁸³. Das Lied, das in diesem Vorgang eine Rolle spielt, ist dabei, wie Seibt sagt, ursprünglich „mit Sicherheit nicht zu diesem Zweck komponiert und eingespielt“²⁸⁴ worden. Musik kann hier also etwas leisten, im Sinne von Tia DeNora eine absolut situationsgebundene ‚Kraft‘ entfalten, die etwas ganz anderes ist, als die ‚vom Komponisten implizierten Funktionen‘ (Helms).

Diese Szene verwendet Seibt als Ausgangspunkt, um seine Interessenlage zu skizzieren. Es geht ihm darum, Musik im Zusammenhang alltäglicher Augenblicke – diese beiden Begriffe, ‚Alltag‘ und ‚Augenblick‘, sind die Schlüsselworte für Seibts Untersuchung – zu erfassen. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie einer Musik – zum Beispiel hier dem Karnevalslied der Kölner Band *De Höbner* – in einer Situation, einem charakteristischen Augenblick, ein spezifischer Sinn zuwachsen kann, den sie außerhalb dieses Kontextes nicht hat, genauer gesagt sogar nicht haben kann. Die Interessenlage ist damit, wie deutlich zu sehen ist, verwandt mit einem pragmatischen Ansatz, speist sich aber aus anderen Quellen und begreift ihre Gegenstände als noch stärker individualisiert, wie gleich zu sehen sein wird. Von solchen sozialen

281 Vgl. Oliver Seibt: *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*. Bielefeld 2010.

282 Vgl. ebd., S. 11ff.

283 Ebd., S. 13.

284 Ebda.

Vorgängen, wie sie das Beispiel eines spontanen Singens als einer Protestgeste im Rahmen einer alltäglichen Situation exemplifiziert, sei laut Seibt

in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur, die ich kenne, nur wenig zu lesen, dafür sind sie zu alltäglich. Zumindest ist das das Wort, das mir als erstes in den Sinn kommt, wenn ich mir die Frage stelle, was sie gemeinsam haben und warum von ihnen im akademischen Diskurs über Musik so gut wie nie die Rede ist.²⁸⁵

Wenn das doch geschehe, dann sei oft der Vorwurf nicht weit, „man sage zu wenig über ‚die Musik an sich‘ und beschäftige sich zu sehr mit dem ‚Außermusikalischen‘“²⁸⁶ – ein Verdikt, das in diesen Zusammenhängen jetzt bereits vertraut ist. Im Umkehrschluss wird deutlich, dass auch Seibt offensichtlich daran interessiert ist, systematisch Kontexte von Musik zu beschreiben beziehungsweise Kontexte als analysierbare Texte gelten zu lassen. Um nun im Gegenzug sein Projekt zu umreißen und zu plausibilisieren nimmt Seibt unter anderem Bezug auf die Sprechakttheorie, auf Henri Lefebvre und nicht zuletzt auf Erving Goffman, zu dem auch ich hier bald einen Abschnitt folgen lassen werde.

Sein methodischer Vorschlag zur Einlösung dieser Überlegungen besteht im Sammeln sogenannter ‚Idiographien‘, „sprachlichen Repräsentationen von in einzelnen musikalischen Lesakten produziertem, bereits vergangenem Sinn“²⁸⁷. Die eingangs angeführte Beobachtung aus der Straßenbahn kann dafür ein Beispiel sein. Diese Idiographien möchte Seibt einer vergleichenden Analyse zuführen, die er als ‚Ideologie‘²⁸⁸ bezeichnet. Anhand der Benennung wird deutlich, dass es hier jeweils um „das Eigentümliche, Einmalige, Singuläre“²⁸⁹ geht, um Bedeutungen, die nur in irreduziblen Momenten existieren. Das wirft andererseits die Frage auf, wie man sich das Vergleichen von lauter als singulär begriffenen Vorgängen vorzustellen hat. Zudem sind damit eigentlich schon per definitionem Aussagen über kulturelle Praxis oder soziale Strukturen ausgeschlossen, wenn man davon ausgeht, dass hierfür Stabilität, Reproduktion, Tradierung und Tradierbarkeit ebenfalls eine Rolle spielen.

Insofern erscheint Seibts Vorhaben hervorragend hergeleitet, es identifiziert zielgenau ein Thema, das bisher für die Musikforschung ein randständiges war, womit wichtige Fragen aufgeworfen werden, die auch der Text/Kontext-Diskussion eine weitere Facette hinzufügen können. Seibt beschließt seine Arbeit dann mit dem Verweis auf die Notwendigkeit des weiteren Sammelns von ‚Idiographien‘.²⁹⁰ Wie über das Sammeln und Beschreiben hinaus das Ver-

285 Ebd., S. 23.

286 Ebd., S. 183.

287 Ebd., S. 202.

288 Vgl. ebd., S. 215-223.

289 So die im *Duden*-Wörterbuch angeführte Definition für ‚idiographisch‘.

290 Vgl. Seibt 2010, S. 223.

gleichen dieser Beobachtungen ablaufen könnte und welchen Erkenntnisgewinn das erwarten lässt, wäre noch genauer auszuführen, wie Seibt selbst zugesteht.

Aus einer anderen fachlichen Richtung kommt der Ansatz der Musikwissenschaftlerin Julia H. Schröder. Wenn sie von der ‚Position der Musikhörenden‘²⁹¹ spricht, dann ist damit ebenfalls ein Interesse an situativen Kontexten benannt, das aber noch einmal anders ausgerichtet ist. Schröders fachlicher Hintergrund ist die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der Zeitgenössischen Musik, ihren Settings und Institutionen. Aus diesem Bereich bezieht sie die Beispiele für ihre Überlegungen und auf diesen Bereich konzentriert sich auch ihr Erkenntnisinteresse.

Der Begriff ‚Position‘ ist bei Schröder keineswegs metaphorisch gemeint, etwa im Sinne einer musiksoziologischen Zeitdiagnose zur sozialen Rolle derjenigen, die Musik rezipieren. Tatsächlich weist er darauf hin, dass hier durchaus auch raumbezogene Beobachtungen gemacht werden, denn mit ‚Position‘ ist bei Schröder „zunächst die räumliche Stellung oder der Standort der Hörenden gemeint“²⁹². Allerdings führt die Autorin keinen spezifischen Raumbegriff ein, was angesichts der Breite der möglichen Theorieangebote überrascht, aber offenbar eine bewusste Entscheidung gewesen ist.²⁹³ Stattdessen ist bei ihr der Versuch erkennbar, unmittelbar aus ihren Gegenständen in der Gegenwartskultur Begriffe zu gewinnen. Diese induktive Vorgehensweise lässt sich sicherlich plausibel begründen als eine Vorsichtsmaßnahme, um nicht der Vielfalt der beobachtbaren Phänomene im Bereich der zeitgenössischen Musik deduktiv ein normierendes Raster anzulegen. Schröders Material leitet sich daher aus zahlreichen Beobachtungen ‚im Feld‘ ab, ihr Gegenstand sind „Konzertsituationen“²⁹⁴, die sie vorwiegend „im Berlin des beginnenden 21. Jahrhunderts“²⁹⁵ erkundet hat. Diese Feldforschung verbürgt eine Dichte der Beobachtungen, die sich über eine alleinige Beschäftigung mit den Partituren zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten so nicht herstellen ließe, Schröder betrachtet Zeitgenössische Musik also im Sinne von Nicholas Cook konsequent *beyond the score*²⁹⁶. Daraus ist zunächst ein grundlegender Befund entstanden, welcher der genaueren Beschäftigung mit dem Stellenwert von ‚Konzertsituationen‘ und der ‚Position der Musikhörenden‘ in der Gegenwartskultur vorausgeht, es geht hier nämlich um Quantität beziehungsweise einen Prozess kultureller Ausdifferenzierung: Schröder verzeichnet für den von

291 Vgl. Julia H. Schröder: *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*. Hofheim 2014.

292 Ebd., S. 7.

293 Da bei Schröder kein Anschluss an Raum-Diskurse vorliegt – wenn auch ihre Vorgehensweise in vieler Hinsicht durchaus kompatibel mit einem neuen Raum-Begriff ist – führe ich ihren Ansatz hier unter den nicht explizit raumorientierten Positionen.

294 Schröder 2014, S. 13.

295 Ebd., S. 13.

296 Vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford 2013.

ihr betrachteten Zeitraum eine „Zunahme von experimentellen Konzertformaten“²⁹⁷, was weniger aus einer theoretischen, aber doch aus einer musikhistorischen Perspektive von Relevanz ist und möglicherweise auch auf eine spezifisch Berliner Akteurskonstellation aus Musiker:innen und Institutionen zurückzuführen ist sowie das Aufkommen des sogenannten Konzertdesigns.²⁹⁸

Schröder leitet aus diesen zum Teil neuartigen Gegenständen aber auch Folgerungen ab, welche die Konzepte, mit denen Musik beschrieben wird, nicht unbeeinflusst lassen können. Das ‚experimentelle‘ Moment der von ihr erfassten Konzertformate – eine Kategorie, die ja durchaus auch als Sammelbegriff für Phänomene, die als ‚Sonderfälle‘ ausgeklammert werden sollen, verwendet werden kann, wie bei Maja Trochimczyk zu sehen war – benennt sie exakt und führt es auf einen gemeinsamen Nenner zurück. Anhand der in Berlin anzutreffenden Konzertformate sei nämlich ein Paradigmenwechsel zu erkennen, der bestehende Hierarchien des Musikverständnisses selbst im Bereich der ‚avantgardistischen‘ Zeitgenössischen Musik infrage stelle: „Ein der Musik vormals Akzidentielles, nämlich die Konzertsituation, wird in innovativen Konzertformaten, beispielsweise in inszenierten Konzerten, aufgewertet, teilweise der Musik ebenbürtig erklärt [...]“²⁹⁹. Schröder vermeidet hier die Formulierung ‚der Musik selbst‘, die hier zur Verdeutlichung aber noch einmal angeführt sei, denn dadurch wird der Anschluss zu den bislang diskutierten Fragestellungen und methodischen Vorgehensweisen deutlicher. Zur Rede stehen hier zwei Elemente, einerseits eben ‚die Musik selbst‘, andererseits Konzertsituationen, innerhalb derer die jeweilige Musik aufgeführt wird. Der von Schröder darauf aufgebaute Befund ist sehr weitreichend, denn die Autorin sieht nicht nur ein verändertes Verhältnis der beiden Elemente, vielmehr scheint in manchen Fällen die Konzertsituation – also das ehemals als akzidentell Geltende – nun sogar von größerer kultureller Relevanz zu sein als musikalische Werke beziehungsweise die Gegenstände, die in diesen Situationen erscheinen. Das Spektrum der Phänomene, das Schröder in den Berliner Szenen beobachtet hat, reicht maßstabsmäßig von ‚Klangmassagen‘ für eine Person in der Nahdistanz³⁰⁰ bis hin zu großen Inszenierungen, die im öffentlichen Raum stattfinden.

297 Schröder 2014, S. 26.

298 Zu nennen wäre hier vor allem der Veranstaltungsort *Radialsystem V* und die Arbeit des ‚Konzertdesigners‘ Folkert Uhde. Die von ihm entwickelten Ansätze sind verschiedentlich kritisiert worden, wobei erwartbare Argumente angeführt wurden. Wenn beispielsweise Jan Brachmann Konzertdesign – in einem Nebensatz eines Berichts über ein Potsdamer Festival – als „intellektuelle[s] Bespaßungsprogramm für abgestumpfte Narzissten“ (ders.: „Die rissigen Ränder Europas“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* [20.06.2018], S. 13) bezeichnet, wird offenbar an die Vorstellung appelliert, diese Entwicklung sei etwas für Leute, die mit ‚der Musik selbst‘ nichts anfangen könnten.

299 Schröder 2014, S. 7.

300 Vgl. ebd., S. 62.

Folgt man der Autorin, dann sind diese Konzertformate oder Ereignisse schon für sich genommen kulturelle Phänomene und damit Untersuchungsgegenstände eigenen Rechts. In ihnen, nicht nur in dem, was zu hören ist, manifestiert sich die Berliner Musikszene beziehungsweise eine Momentaufnahme der Zeitgenössischen Musik. Die Relevanz der vielfältiger werdenden Konzertformate liegt für Schröder darin, dass sie nicht nur eine Oberflächenbewegung sind, sondern auch für die Ausdifferenzierung von Erlebnisformen und Wahrnehmungsangeboten in der gegenwärtigen Musikkultur stehen. Dies ist zweifellos ein wichtiger Gedanke, da sich möglicherweise viele der Innovationen in der Zeitgenössischen Musik tatsächlich auf diesem Gebiet abspielen und nicht mehr im Bereich grundlegender kompositorisch-formaler Neuerungen. Das begriffliche Gegenstück zur Situation ist für Schröder dementsprechend die spezifische ästhetische Erfahrung³⁰¹, sie ist sozusagen der ‚Gehalt‘ der innovativen Konzertsituationen.

Letztlich versteht Schröder die Konzertsituationen aber auch als einen Gegenstand, der sich lesbar machen lässt im Hinblick auf etwas Drittes, eine kulturelle Sinnschicht jenseits der konkreten Situation und der möglichen Erfahrung der Rezipierenden. Die Analyse der Konzertsituationen ermögliche es, „zugrunde liegende Konzeptionen des Musikhörens“³⁰² zu erschließen, denn:

[...] schon allein die Positionierung zum musikalischen Geschehen [gibt] Hinweise auf die Vorstellungen vom ästhetischen Erleben von Musik derjenigen, welche die Vorgaben über die Hörsituation machen.³⁰³

Genau genommen werden damit sogar gleich zwei neue Elemente eingeführt. Zum einen kommt damit eine neue Klasse von Akteuren zur Sprache, jene Handelnden nämlich, die für eine Konzertsituation verantwortlich sind, die diese planen und einrichten. Natürlich können das die Ausführenden ‚der Musik selbst‘ sein, aber zweifellos gibt es eine ganze Reihe anderer Akteure (wie Manager:innen, Dramaturg:innen, Konzertdesigner:innen und so weiter), an die man hier ebenfalls denken muss. Zum anderen geht es Schröder um die Intentionen dieser Akteure, ihre ‚Vorstellungen vom ästhetischen Erleben von Musik‘. Danach zu fragen ist etwas anderes, als nach der Intention eines Komponisten oder sonstigen Urhebers von Musik zu fragen, selbst wenn diejenigen, die ‚die Vorgaben über die Hörsituation machen‘ mit den Ausführenden der Musik identisch sein sollten. Dies gilt es zu betonen, weil es hier offensichtlich nicht um die Art von Intentionen eines Künstler-Ichs geht, die eine klassische hermeneu-

301 Die Autorin bezieht sich hier auf John Deweys Konzeption der ästhetischen Erfahrung, vgl. ders.: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main 1988.

302 Schröder 2014, S. 26.

303 Ebd., S. 60.

tische Vorgehensweise ergründen will, um einen definitiven Sinn eines Kunstwerks zu bestimmen – ein Verfahren, dessen Kritik bereits eine eigene Geschichte ausgebildet hat.³⁰⁴ Vielmehr rückt hier anstelle der vermeintlich ursprünglichen Bedeutungen oder ‚Gehalte‘ von Musikstücken die Art und Weise des Erlebens in den Mittelpunkt, auf die eine Situation hin angelegt wird – bis hin zu der Frage, wofür Musik eigentlich ‚gut ist‘, was sie unter bestimmten Umständen sein und leisten kann.

Diese Ausführungen sind allerdings schon eine Interpretation oder Weiterentwicklung des von Julia H. Schröder vorgelegten Ansatzes. Zwar werde ich auf das beschriebene Verständnis von Intention später wieder zurückgreifen, Schröder selbst allerdings zieht wenige Konsequenzen aus ihren bis hierhin sehr differenzierten Überlegungen und den damit aufgeworfenen Problemen. Ihre Arbeit bleibt nahe bei den Gegenständen aus der Berliner Musikszene und weist deswegen, trotz der weitreichenden theoretischen Prämissen, einen positivistischen Grundzug auf. Aus diesem Zusammenhang heraus lassen sich noch einige weitere Schwierigkeiten benennen. Dazu gehört, dass es in Schröders Konzeption kein Kontinuum verschiedenster musikalischer Praxisformen gibt, denn ihr Begriff der Konzertsituationen trägt eine Polarisierung in sich: hier das ‚normale‘ Konzert, dort die experimentellen, inszenierten Formen desselben.³⁰⁵ Darüber hinaus schließt er natürlich solche Praktiken von der Betrachtung aus, die sich mit dem Begriff ‚Konzert‘ weniger gut fassen lassen. Ähnlich ist es mit der ‚Positionierung zum musikalischen Geschehen‘, die im Mittelpunkt von Schröders Konzeption steht. Problematisch ist hier weniger die Formatierung durch die gewählten Begriffe, sondern eher der zu geringe Grad der Konkretion. Es fehlt hier noch an einer systematischen Auseinandersetzung mit der Frage, was der Blick auf räumlich aufgefasste Kontexte eigentlich zu erfassen vermag, worin sein methodischer Mehrwert besteht, wozu dann aber wieder eine Auseinandersetzung mit ‚Raum‘ beziehungsweise ein konsistenter Raum-Begriff nötig wäre. Schließlich bleibt bei Schröder auch unklar, was sich in die ‚Positionierungen‘ – neben den Intentionen derjenigen, die eine Konzertsituation gestalten – womöglich sonst noch einschreibt, also ein weiterer kultureller beziehungsweise kulturgeschichtlicher Kontext. Es dürfte meistens nämlich vergleichsweise schwierig sein, alle Anteile einer Konzertsituation auf eine einheitliche Intention zurückzuführen. Nicht übersehen werden darf deshalb auch die Rolle etablierter Praktiken und vorgängiger Konventionen.

Diese offenen Fragen machen deutlich, dass bei Schröder, über die aufschlussreiche Beschreibung ‚experimenteller Konzertsituationen‘ hinaus, keine ausgeprägte Rückbindung an

304 Vgl. dazu die in dem Reader *Texte zur Theorie der Autorschaft* (Hg. Fotis Jannidis et al. Stuttgart 2003) zusammengestellten Beiträge und das „Plädoyer gegen den Begriff der Intention“ bei Mieke Bal: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main 2002, S. 295-334.

305 Vgl. Schröder 2014, S. 41.

übergeordnete methodische Probleme einer kulturwissenschaftlichen Musikforschung stattfindet, weniger zumindest, als das bei Helms oder Seibt der Fall ist. Insofern erscheint Schröders Arbeit in mancher Hinsicht als ein deskriptives Gegenstück zu dem viel gelesenen, von Martin Tröndle herausgegebenen Sammelband *Das Konzert*³⁰⁶, einem Buch, das „Entwicklungspotenziale zur Steigerung der Attraktivität des [klassischen; A.K.] Konzertes“³⁰⁷ behandelt. Auch hier geht es um neue Konzertformate und neue Erfahrungen, die jedoch mit einem normativen Anspruch verbunden werden, nämlich dass auf diesem Wege auch ein neues Publikum erreicht werden könne und müsse.

Räume und Rezeptionsmodelle

Ein im Hinblick auf die bestehende Literatur singulärer Fall ist die 2010 erschienene Dissertation der Musikwissenschaftlerin Gesa zur Nieden.³⁰⁸ In dieser Arbeit vereinigen sich nun tatsächlich die beiden Richtungen, die ich hier zuvor getrennt behandelt habe. Zur Nieden interessiert sich grundsätzlich für die Kontexte musikalischer Praxis, was in ihrem Fall entfaltet wird im Rahmen einer historischen Studie über die Konzerte im Pariser Théâtre du Châtelet von dessen Eröffnung im Jahr 1862 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Ihre Leitfrage ist, verkürzt gesagt, die nach der Funktionsweise „musikalische[r] Unterhaltung im Pariser Musikleben um 1900“ und den „Rahmenbedingungen“ unter denen dort „Musik produziert und rezipiert wurde“³⁰⁹. Auf methodischer Ebene entscheidet sie sich zur Annäherung an diesen Gegenstand für einen Raum-Begriff, der das Gemachte des Raums betont, und stellt sogar einen – wenn auch allgemein gehaltenen – Bezug zu den Überlegungen von Martina Löw her.

An einer Stelle von zur Niedens methodischer Grundlegung ist eine deutliche Überschneidung mit dem eben behandelten Ansatz von Julia H. Schröder zu erkennen. Das ‚Rezeption‘ hier in eine ähnliche Richtung weist wie bei Schröder die Dewey’sche ‚Erfahrung‘, ist evident. Doch sogar der Begriff der ‚Produktion‘ lässt sich abbilden auf Schröders Modell, denn zur Nieden versteht darunter nicht etwa nur die Herstellung musikalischer Werke. Noch einmal zur Erinnerung: Bei Eberhard Hüppe war das ja der Hauptaspekt jenes ‚musikalischen Handelns‘, das dieser Autor ‚raumsoziologisch zu durchdringen‘ versucht. Für zur Nieden um-

306 Vgl. *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Hg. Martin Tröndle. Bielefeld 2009 und auch die Fortsetzung (*Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Hg. ders. Bielefeld 2018), die den Versuch macht, das Forschungsfeld der *Concert Studies* zu etablieren.

307 Tröndle 2009, S. 11.

308 Gesa zur Nieden: *Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862-1914)*. Wien, Köln, Weimar 2010.

309 Alle Zitate zur Nieden 2010, S. 12.

fasst ‚Produktion‘ neben dem ‚Musikmachen‘ in seinen verschiedenen Dimensionen auch das vermeintlich nur äußerliche Einrichten von Musik, die „Organisation ihrer Aufführung“³¹⁰.

Analog zu ihrem historischen Untersuchungsgegenstand, der Pariser Musikkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert, die hier gleichzeitig zum Fallbeispiel für eine angestrebte methodische Neuorientierung wird, schließt zur Nieden auch methodisch an die französischsprachige Forschung an.³¹¹ Ihren Raum-Begriff leitet sie von Michel de Certeau und wie erwähnt auch von Martina Löw her.³¹² Die dabei gewonnenen Einsichten bleiben keine reinen Vorüberlegungen³¹³, stattdessen werden sie nutzbar gemacht für einen kohärenten Ansatz zur Beschreibung der behandelten Gegenstände. Auch hier steht zur Nieden damit im Gegensatz zu einem Autor wie Hüppe, der zwar die selben aktuellen raumtheoretischen Bezugspunkte aufgreift (und daneben noch weitere), diese jedoch vergleichsweise unterschiedslos und unverbunden je nach Zusammenhang einsetzt. Ähnlich wie Stephan Günzel es nahelegt, will zur Nieden Raum ‚als Methode‘ verstanden wissen:

Der Raum kann hier gleichermaßen als methodisches Utensil genutzt werden, [um] unterschiedliche rezeptionsgeschichtliche Quellen zum ‚Ereignis‘ der Aufführung zu strukturieren und [sie] mit ihren kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen zu konfrontieren.³¹⁴

Man kann das als Einlösung der von Kofi Agawu gestellten kritischen Forderung sehen, dass eine Beschäftigung mit ‚Kontext‘ auch in der Lage sein müsse, diesen zu strukturieren und systematisch zu behandeln. So gelingt es zur Nieden, ihr übergeordnetes Erkenntnisinteresse in präzise Einzelfragen zu untergliedern. Eine davon lautet beispielsweise: „Wie wurden räumliche Bezugsformen zwischen Bühne und Saal produktionstechnisch aufgeladen, um die Bindung zwischen Ausführenden und Zuhörern während der Aufführungen zu steigern?“³¹⁵ Damit ist zunächst einmal auf Fragen von Dramaturgie abgezielt, wie nämlich Kommunikation in diesem Fallbeispiel einer historischen Musikkultur gestaltet wurde. Wenn man so will, dann möchte zur Nieden hier so etwas wie ‚Konzertdesign‘ *avant la lettre* beobachten. Darüber hin-

310 Zur Nieden 2010, S. 12.

311 Vgl. *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920: architecture, musique, société*. Hg. Hans Erich Bödeker/Patrice Veit/Michael Werner. Berlin 2008; *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Hg. Hans Erich Bödeker/Patrice Veit/Michael Werner. Paris 2002.

312 Vgl. zur Nieden 2010, S. 17.

313 Vgl. im Gegensatz dazu zum Beispiel die Beiträge der Sektion „FrauenMusikRäume“ im Rahmen des XIV. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, die zwar zum großen Teil jeweils am Anfang bezugnehmen auf die Arbeiten von Martina Löw, ohne aber deren Konzepte dann auch zur Anwendung zu bringen (*Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*. Hg. Stefan Keym/Katrin Stöck. Leipzig 2011, S. 369-442).

314 Zur Nieden 2010, S. 26.

315 Ebd., S. 22.

aus geht es hier aber auch um die Frage, was Musik in diesem speziellen Kontext, unter diesen Bedingungen sein und leisten konnte.

Ein wichtiger Aspekt von zur Niedens Vorgehensweise ist, dass sie mit einer dichten, aufmerksamen Beschreibung ihrer Gegenstände darauf abzielt, dem Prinzip nach einen Gesamtzusammenhang einer musikalischen Praxis zu bearbeiten und somit – ganz im Sinne von Dietrich Helms – zumindest ‚potentiell alles‘ erfassen zu können, was in irgendeiner Weise als relevanter Kontext ansprechbar ist. Bezogen auf das Pariser Théâtre du Châtelet beginnt sie zunächst mit einer Beschreibung der Konzeption und Baugeschichte dieses Theaters, berücksichtigt seine Lage in der Stadt, um sich dann der Anlage des Theatersaals zuzuwenden. Zur Sprache kommen zudem, wie bei Julia H. Schröder, die Positionierung des Publikums, die Bühnengestaltung und schließlich auch musikalische-aufführungspraktische Details. Herausarbeiten möchte zur Nieden damit als Zielpunkt eine bestimmte Disposition dieser Pariser Musikkultur, die für sie in charakteristischen ‚Rezeptionsmodellen‘ zusammenläuft. Verstehen muss man diese Modelle als eine Übereinstimmung von Musik, ihrer räumlichen Einrichtung und einem bestimmten Publikumsverhalten, die letztlich – es ist derselbe Begriff wie bei Helms – ein ‚Funktionieren‘ sicherstellt. Für zur Nieden bedeutet das:

Sind immer wiederkehrende Raumnutzungs- und -wahrnehmungsmuster zu erkennen, so ist von einem funktionierenden Rezeptionsmodell auszugehen, in dem sich die architektonischen Rahmenbedingungen und die genrespezifische Dramaturgie gegenseitig verstärken.³¹⁶

Breiten Raum nehmen in zur Niedens historischer Studie die Sinfoniekonzerte unter Édouard Colonne ein, die ab 1873 im Théâtre du Châtelet stattfanden. Zur Nieden untersucht hier „die räumlichen und institutionellen Eigenschaften des Châtelet“ und kommt zu dem Schluss, dass diese „das Rezeptionsmodell der dort stattgefundenen Sinfoniekonzerte mitprägten“³¹⁷. Der Dirigent Colonne habe in diesen Konzerten das Ziel verfolgt, „zeitgenössischen Komponisten eine Aufführungsplattform zu bieten“³¹⁸ und trug damit wohl auch maßgeblich zur Verbreitung der Werke von Hector Berlioz bei. Speziell in diesem Fall habe Colonne eine „Verräumlichung der Musik“³¹⁹ praktiziert, die bei den von Berlioz selbst vorgeschlagenen Verfahrensweisen ihren Ausgangspunkt nahm. Es sollten so mit den Aufführungen besondere Eindrücke entstehen, die planvoll „auf Saal und Publikum angelegt waren“³²⁰. Angewendet werden solche

316 Ebd., S. 23.

317 Ebd., S. 160. – Der Abschnitt über die Concert Colonne umfasst allerdings auch viele weiterreichende Informationen, die in einem nur mittelbaren Bezug zu der zitierten raumorientierten Fragestellung stehen.

318 Ebd., S. 177.

319 Ebd., S. 206.

320 Ebd., S. 207.

Verfahren im Rahmen dieser Sinfoniekonzerte dann auch auf Werke anderer französischer Komponisten.

Die konzertanten Aufführungen in den ‚Concerts Colonne‘ wurden außerdem mit szenischen Elementen angereichert, wie zur Nieden anhand einer dieser Berlioz-Aufführungen belegt:

Bei den Berlioz-Konzerten gipfelte die szenische Inszenierung in der Krönung einer Büste, die auf der Bühne aufgestellt worden war, eine Aktion, die genauestens auf die Musik der *Damnation de Faust* abgestimmt war und von den Musikern mitgetragen werden musste.³²¹

Man kann also davon sprechen, dass die musikalische Praxis in diesen Konzerten im Verbund stand mit anderen Dingen, hier mit dem Vorzeigen eines Gegenstandes, nämlich der Komponisten-Büste, und einem szenischen Vorgang, also der symbolischen Auszeichnung dieser Skulptur. Die solcherart mit Bedeutung aufgeladene Büste wiederum konnte von den Konzertbesuchern auf die Musik bezogen werden und war somit verständlich als ein in das Setting des Konzertes integrierter Kommentar zur Musik. Es fehlen zwar Abbildungen dieses Arrangements im Théâtre du Châtelet³²², doch man kann sich leicht vorstellen, dass es es für diese musikalische Praxis eines charakteristischen räumlichen Aufbaus bedurfte.

Als Fixpunkt in kommunikativer Hinsicht beschreibt zur Nieden auch die natürlich im räumlichen Zentrum des Geschehens befindliche Person des Dirigenten Édouard Colonne:

Zwischen Saal und Orchester stand Colonne gleichsam wie ein Fels in der Brandung. [...] Die musikalische Beziehung zwischen dem Dirigenten und seinem Publikum artikulierte sich vor allem in den ersten Jahren über die Forderung von Zugaben, die Colonne entweder erwiderte oder verweigerte. [...] Auf diese Weise entwickelte sich Colones Autorität zur alles entscheidenden Instanz über die Konzertatmosphäre im Châtelet. Colonne selbst beschrieb seine Rolle als Dirigent damit, eine ‚kommunikative Flamme‘ zwischen den Interpreten und den Zuhörern zu etablieren.³²³

Im Rahmen der Konzertreihe, die auch den Namen des Dirigenten trug, wurde die Position des Dirigenten im Mittelpunkt des Saals – wenn auch nicht im geometrischen – zu mehr als einer Konvention oder einer für den Ablauf erforderlichen Notwendigkeit. Offenbar nutzte Colonne seine Sichtbarkeit und seine räumliche Zwischenposition zwischen den Konzertbesuchern und dem Orchester, um als eine Art *master of ceremonies* aufzutreten, als ‚alles entscheidende Instanz‘, wie zur Nieden schreibt, hinsichtlich der Gesamtorganisation der Konzerte und

321 Ebd., S. 209.

322 Im Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts scheint diese Art der Inszenierung nicht unüblich gewesen zu sein, vgl. die Abbildung eines Festkonzertes zum 100. Geburtstag von Friedrich Schiller (Paris 1859), in dem eine Schiller-Büste mit einem Lorbeerkranz ausgezeichnet wurde, bei Walter Salmen: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München 1988, S. 132.

323 Zur Nieden 2010, S. 238.

der Sinnbildung durch die Besucherinnen und Besucher. Die von zur Nieden zitierte Selbstbeschreibung des Dirigenten macht deutlich, dass dieser dabei durchaus planvoll vorgeht.

Wie sich in diesem Zusammenhang schon andeutet ist für zur Niedens Arbeit das Verhältnis zwischen Bühne und Saal ein zentraler Bezugspunkt. In den ‚Concerts Colonne‘ sieht sie eine räumliche Entsprechung von beiden Elementen realisiert, die sich hier dem Eindruck nach als zwei Hälften zu einem Ganzen zusammengefügt hätten. Besonders deutlich werde das im Rahmen von Aufführungen in großer Besetzung. Wenn dort die Ausführenden in einer Art amphitheatralischen Aufstellung angeordnet worden seien, dann sei das als Gegenpol zu den ähnlich angelegten Publikumsreihen erlebbar gewesen.³²⁴ Als zugrundeliegendes räumliches Motiv erkennt zur Nieden hier Bogen- und Halbkreisformen. Es lasse sich daher sagen, so schließt zur Nieden, dass die Interpretationen von Colonne auch deshalb so erfolgreich waren, weil „sie auf demselben Konzept des ‚Rundtanzes‘ zwischen Bühne und Saal beruhte[n], wie es im *grand spectacle* der Fall war“³²⁵, den eingeführten, von der Gattung der Feerie geprägten musikalischen Unterhaltungen im Theatre du Châtelet, die laut zur Nieden ein damit für dieses Theater konventionalisiertes Rezeptionsmodell geprägt hatten.³²⁶

Dieses Rezeptionsmodell – der Begriff des ‚Rundtanzes‘ ist von Jacques Offenbach abgeleitet – bleibt bei zur Nieden jedoch schwer greifbar. Es wird zwar nach und nach deutlich, aus welchen Elementen es sich laut der Autorin zusammensetzt (der Gegenüberstellung beziehungsweise Symmetrie von Bühne und Saal, den Kreisformen und einer bestimmten Art der Interaktion), doch zu einer zusammenfassenden Beschreibung kommt es nicht. Somit bleibt es schwierig, die von zur Nieden erprobte Methodik zu verallgemeinern. Gleiches gilt für den übergeordneten Begriff des Rezeptionsmodells: Es lassen sich zwar anhand der Beschreibungen solcher Modelle bei zur Nieden Merkmale dieses Konzeptes isolieren und zusammenstellen, eine übertrag- und diskutierbare Definition des Begriffes findet jedoch nicht statt, ein eigener Abschnitt zu solchen methodischen Fragen fehlt.

Dennoch bietet Zur Niedens Arbeit eine Fülle von Anregungen für eine raumorientierte Beschreibung von Musik in einer integrativen, verschiedene Aspekte um ‚die Musik selbst‘ herum zusammenführenden Vorgehensweise. An anderer Stelle hat dieselbe Autorin dazu einen Ausblick formuliert, mit dem sie ihr Erkenntnisinteresse in Bezug zur Forschungslage setzt und eine Herausforderung für die kulturwissenschaftliche Musikforschung benennt:

324 Vgl. ebd., S. 240.

325 Ebda.

326 Vgl. ebd., S. 143-159.

[...] der räumlichen Dimension von musikalischer Rezeption und Atmosphäre [...], die gegenwärtig immer mehr ins Zentrum des Interesses rückt, wurde noch wenig Beachtung geschenkt und sie stellt auch allgemein gesehen ein erst noch zu erfassendes Forschungsfeld dar.³²⁷

Nach dieser mit dem Blick auf die Studie von Gesa zu Nieden nun abgeschlossenen methodologischen Bestandsaufnahme sei deshalb nun ein eigener Vorschlag gemacht, wie dieses Forschungsfeld weiter an Kontur gewinnen könnte. Dafür ziehe ich methodische Anregungen von drei Autoren und einer Autorin zusammen, deren Namen alle bereits gefallen sind. Auch einige Beobachtungen, die bei Gesa zur Nieden erscheinen, werde ich in der Folge erneut aufgreifen. In der Erörterung ihrer Arbeit habe ich sie deshalb bisher noch ausgespart.

327 Gesa zur Nieden: „Konzertreihen als kulturelle Institution. Architektur-soziologische Annäherungen an die Pariser Concerts Colonne (1873-1914)“. *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*. Hg. Stefan Keym/Katrin Stöck. Leipzig 2011. S. 532-545, S. 537.

3) Grundlagen einer Methode

Erving Goffman: Die Rahmen-Analyse

Erving Goffman, von dem auch das meiner Einleitung vorangestellte Zitat stammt, dient für den im Folgenden zu entwickelnden Ansatz als ein erster Ausgangspunkt. Relevant sind für mich nur einige Grundgedanken seiner Arbeit, auf die ich dennoch nicht verzichten möchte. Goffmans Methode der *frame analysis*, auf die sich übrigens auch Oliver Seibt in seiner Schrift zu einer ‚Musikwissenschaft des Alltäglichen‘ bezieht³²⁸, stelle ich deshalb hier nur in aller Kürze vor. Insoweit ist die folgende Darstellung notwendigerweise tendenziell etwas verkürzt und eklektizistisch angelegt.

Als eine Stärke von Goffmans bereits 1974 vorgelegtem umfangreichen *essay on the organization of experience*, in dem er sein Konzept einer ‚Rahmen-Analyse‘ entfaltete, kann heute sicher die besonders knappe und einleuchtende Darlegung der Grundproblematik gelten: Dass nämlich über soziale Interaktionen nicht befriedigend etwas ausgesagt werden kann, wenn man nicht von der Existenz hinzutretender Rahmen ausgeht. Was sind diese sozialen Rahmen? Hier sollte, anstelle von Paraphrasen, Goffman selbst ausführlich zu Wort kommen, denn Goffmans Arbeiten sind auch durch seine eigenständige Art des problembezogenen Formulierens gekennzeichnet und dadurch in besonderer Weise auch über die Soziologie hinaus anschlussfähig.

Für einen Ansatz wie Goffmans, für den wie bei dem ihm folgenden Oliver Seibt das ‚Alltägliche‘ eine wichtige Rolle spielt, ist es zunächst wichtig, den Gegenständen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ihre scheinbare Selbstverständlichkeit zu nehmen:

Der erste Gegenstand der sozialwissenschaftlichen Analyse sollte, so meine ich, das gewöhnliche, wirkliche Verhalten sein – seine Struktur und seine Organisation. Doch der Analytiker, wie auch seine Objekte, tendieren dazu, den Rahmen des Alltagslebens für selbstverständlich zu halten; er erkennt nicht, was ihn und was sie leitet.³²⁹

Insoweit betrachtet Goffman selbst die einfachsten sozialen Interaktionen, die anscheinend simplen ‚Situationen‘, in denen sich Menschen immer dann befinden, wenn sie in irgendeiner Weise mit anderen interagieren, als fragwürdig: Er fragt sich, wie sie funktionieren (können), hat damit also schon einmal ein ähnliches Grundinteresse wie heute diejenigen Vertreterinnen und Vertreter der Musikforschung, für die auch das ‚Funktionieren‘ von Musik keine Selbstverständlichkeit ist, sondern ein Untersuchungsgegenstand werden sollte.

328 Vgl. Seibt 2010, S. 184-189;

329 Goffman 1977, S. 606.

Bei Goffman findet sich dieses wissenschaftliche Interesse gespiegelt in einer Annahme über die in alltäglichen Situationen Handelnden. Auch sie betrachteten eine Situation – allerdings von ‚innen‘, nicht von ‚außen‘ wie der ‚Analytiker‘ – mit einem Erkenntnisinteresse, sie benötigen eine Deutung einer Situation, um ihr nachfolgendes Handeln daran ausrichten zu können.

Ich gehe davon aus, daß Menschen, die sich gerade in einer Situation befinden, vor der Frage stehen: Was geht hier eigentlich vor?³³⁰

Dieses *Was geht hier eigentlich vor?* ist für Goffman ein Leitmotiv. Es ist seiner Ansicht nach die Frage, die interagierende Menschen sich andauernd stellen – meist, „wenn normale Gewißheit besteht“³³¹, unbewusst – und dann auch zu Antworten oder, wie Goffman sagt, ‚Definitionen‘ einer Situation kommen müssen:

Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente, soweit mir ihre Herausarbeitung gelingt, nenne ich ‚Rahmen‘.³³²

Die ‚Rahmen‘ sind für Goffman also „Interpretationsschemata“³³³, Annahmen über soziale Situationen, anhand derer diese bewältigt werden können. Der Rahmen ist also das, was einen Vorgang sinnvoll macht, er ist es nicht ‚von sich aus‘, sondern muss mit Hilfe eines solchen Schemas gedeutet werden. Der ‚Analytiker‘, der soziale Situationen betrachtet, steht ebenfalls vor der Frage, *was dort vor sich geht*, die Rekonstruktion von Rahmen und das Erfassen von deren Einsatz sind seine Antworten.

Wichtig ist hier jedoch, genau zwischen Rahmen, jenem für Goffman zentralem Begriff, und Kontext, der Kategorie, die ich zuvor oft bemüht habe, zu unterscheiden. Beide Begriffe erscheinen eng verwandt, was dazu führt, dass sie in der Rezeption von Goffmans Arbeiten manchmal ihre Trennschärfe verlieren. Für Goffman sind die Begriffe auch in der Tat aufeinander bezogen, er verwendet sie jedoch in kategorial unterschiedlichen Zusammenhängen. Zu Kontexten von Vorgängen der sozialen Interaktion sagt Goffman, diese schlossen gewöhnlich „falsche Deutungen aus“ und brächten „die richtige zur Geltung“³³⁴. Trotz dieser Funktionsweise ist der Kontext für ihn selbst aber kein Rahmen eines Vorgangs, sondern ein Mehr an Information, an das Rahmen im Sinne von Interpretationsschemata angelegt werden

330 Ebd., S. 16.

331 Ebda.

332 Ebd., S. 19.

333 Ebd., S. 31.

334 Beide Zitate ebd., S. 472.

müssen. Er spricht in diesem Zusammenhang von „unmittelbar vorhandene[n] Ereignisse[n], die mit einer Rahmenauffassung verträglich sind und mit anderen unverträglich“³³⁵. Obwohl Goffman sich immer wieder mit Kontexten sozialer Interaktion befasst, sind sie selbst streng genommen nicht Gegenstand seiner Analysen, sondern die nur mentalen Rahmen, die sich mehr oder weniger an Kontexte eines Geschehens halten können. Das ist auch der Grund, warum er sich wenig mit räumlichen Arrangements als Elementen der von ihm untersuchten sozialen Situationen auseinandersetzt.³³⁶ Hier unterscheidet sich Goffmans Ansatz nun klar von meiner eigenen Interessenlage, in der im Gegensatz dazu der ‚äußere‘ Kontext im Vordergrund steht, während die mentale Dimension dahinter zurücktritt – nicht in ihrer Wichtigkeit allerdings, nur im Hinblick auf ihre Priorität im Rahmen des methodischen Zugriffs.

Dennoch können noch eine Reihe von Elementen aus Goffmans Konzept wertvoll sein für eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik und ihren Kontexten. Ein wichtiger Gedanke ist für ihn, dass dieses Zusätzliche, was zu einem Vorgang hinzutreten muss – in seinem Modell der Rahmen – nicht nur über die Produktion von Bedeutung entscheidet. Er trägt nach Goffman noch in einem weitergehenden Sinn zur Abwicklung eines Vorgangs der sozialen Interaktion bei: „[...] wir sagten, die Rahmung mache das Handeln für den Menschen sinnvoll. Doch der Rahmen schafft mehr als nur Sinn; er schafft auch Engagement.“³³⁷ Damit ist gemeint, dass die Wahl eines Interpretationsschemas nicht nur eine kognitive Angelegenheit ist, sondern dass aus ihr auch Konsequenzen für das Verhalten und die Konzentration auf einen Vorgang hervorgehen: Die Handelnden richten an den Interpretationsschemata nicht nur ihre Deutung einer Situation aus, sondern es entscheidet sich hier auch der Grad ihres, wie Goffman sagt, „in Bann geschlagen“³³⁸-Seins. Dieser Punkt spielt auch eine wichtige Rolle für die Rezeption des Soziologen Goffman in der Theaterwissenschaft und den Performance Studies.³³⁹ Dem sogenannten ‚Theaterrahmen‘ widmet Goffman in *Rahmen-Analyse* selbst ebenfalls ein eigenes Kapitel.³⁴⁰

335 Ebd., S. 472.

336 Wenn Goffman in *Rahmen-Analyse* doch einmal von der „räumlichen Anordnung“ (ebd., S. 235) spricht, geschieht das im Zusammenhang von Schriftsprache und der Verteilung von Informationen im Druckbild, die er als mitlaufenden Informations-„Kanal“ (ebd., S. 233) versteht. Andererseits lassen sich manche Beobachtungen Goffmans durchaus raumtheoretisch fassen, weshalb ich in der Folge verschiedentlich von ihm angeführte Beispiele sozialer Situationen als Bezugspunkte verwenden werde.

337 Ebd., S. 376.

338 Ebd.

339 Vgl. Marvin Carlson: „Das Theater ici“. *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. Hg. Benjamin Wihstutz/Erika Fischer-Lichte. München 2010. S. 15-30, S. 27f.

340 Goffman 1977, S. 143-175. – Marvin Carlson unterläuft bei seiner Bezugnahme auf Goffman (vgl. Carlson 2010, S. 27f.) jedoch ein Missverständnis, auf dessen Gefahr ich oben schon hingewiesen habe: Die szenischen bzw. räumlichen Arrangements des Theaters, die Goffman beschreibt, sind entgegen Carlson nicht die ‚Theaterrahmen‘. Für Goffman sind es Vorrichtungen, die eine auf bestimmte (mentale) Rahmung mit spezifisch theatralen Eigenschaften abzielen. Aus seiner Sicht ließe sich also sagen, Carlson verwechsle hier Rahmen und Kontext.

Es finden sich bei Goffman gelegentlich jedoch auch Gedanken zu Musik, genauer gesagt zu musikalischen Aufführungen beziehungsweise Performances. Eines seiner musikbezogenen Beispiele in *Rahmen-Analyse* ist so markant, dass es hier nicht fehlen sollte, es schließt direkt an seine Überlegungen zum ‚Engagement‘ an. Hier wird auf eigenwilligem Weg deutlich, wie Goffman zwischen einer prinzipiell treffenden Auffassung, also einer erfolgreichen Festlegung auf einen ‚richtigen Sinn‘ einer Situation, und dem, was er ‚Engagement‘ nennt, unterscheidet:

Und oft genügt es nicht, wenn man einen Vorgang an dem man teilnimmt, ungefähr richtig identifiziert. So könnte etwa ein Europäer wissen, daß das, was er gerade hört, indische Musik ist – vielleicht sogar, dass Sarod und Tabla spielen –, und doch könnte er (sichtbarlich) nicht wohlgeborgen in der Welt sein, die das Hören für ihn schaffen sollte. Es gelingt ihm nicht, zu folgen, in die Musik einzudringen; und so liegt die Mißlichkeit vor, daß man die Sache absitzen muss.³⁴¹

Goffman spricht auf diese Weise eine paradigmatische Fremdheitserfahrung an, nämlich den Fall, dass Musik – sogar trotz vorhandener Vorinformationen – nicht als sinnvoll erlebt werden kann, dass sie auf individueller Ebene ‚nicht funktioniert‘. Wie eingangs gesagt sind diese Szenarien, in denen die sprichwörtliche ‚Macht der Musik‘ versagt, in der Musikforschung meist unterbelichtet geblieben, obwohl sie doch zweifellos einer geteilten Alltagserfahrung zugehören: Mutmaßlich hat jede Musikhörerin und jeder Musikhörer in der ausdifferenzierten Gegenwartskultur, in der man zwangsläufig ganz unterschiedlichen Arten von Musik begegnet, so etwas schon erlebt. Die Musikwissenschaft hat diese Erfahrungen traditionellerweise als nicht relevante Anomalie behandelt und sie auf Unmusikalität, Kunstverachtung oder dergleichen zurückgeführt und sie damit außerhalb des eigenen Horizontes platziert, innerhalb dessen das Gewicht und die spezifischen Gehalte der musikalischen Gegenstände unbezweifelbar waren. Allein ein Mehr oder Weniger an Information ist dabei, wie auch Goffman argumentiert, nicht der entscheidende Punkt. Das zuletzt angeführte Zitat ist für Goffman insoweit typisch, da ihn gerade auch nicht-gelingende Vorgänge interessieren. In gewisser Weise betreibt er eine Art Krisen-Soziologie³⁴², da gerade an diesen Beispielen das Problem der Rahmung umso deutlicher hervortritt: Dass nämlich zu dem Geschehen an sich – was auch heißen

341 Goffman 1977, S. 377.

342 Wenn Harald Welzer in einem etwas anderen Zusammenhang, aber wohl auch mit dem Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit, schreibt, Sozial- und Kulturwissenschaften seien üblicherweise „normalitätsfixiert und katastrophenblind“ (ders.: *Klimakriege. Wofür im 21. Jahrhundert getötet wird*. Frankfurt am Main 2008, S. 44), dann trifft das auf Goffman nicht zu: In *Rahmen-Analyse* sind falsche Deutungen einer Situation sowie ‚Schnitzer‘, ‚Schwierigkeiten‘ und ‚Täuschungsmanöver‘ etc. ständig ein Thema. Abweichendes Verhalten ist auch in seinen anderen Schriften ein zentrales Thema, wogegen viele andere soziologische ‚Klassiker‘ bis hin zu Niklas Luhmann immer vor allem ‚Normalzustände‘ und deren Reproduktionsmechanismen betrachtet haben.

kann: *der Musik selbst* – etwas hinzutreten muss, ein Rahmen beziehungsweise ein Interpretationsschema, damit es zu einem Gelingen kommen kann. Für Goffman wird dabei zum einen deutlich, wie instabil viele anscheinend selbstverständliche soziale Vorgänge sind, und musikalische Praxis ist dabei keine Ausnahme. Er spricht deshalb auch von einer andauernden „Gefährdetheit gerahmter Erfahrung“³⁴³, das heißt: Wenn ein Rahmen notwendig ist, dann besteht immer auch die Gefahr, dass Handelnde nicht den richtigen auswählen und deshalb ‚scheitern‘. Zum anderen wird damit auch deutlich, dass viele nicht-gelungene Vorgänge ihre Begründung im hartnäckigen Fortbestehen bestimmter Rahmen oder im Unwillen, die Rahmen zu wechseln, haben können. Auf musikalische Praxis lässt sich das leicht umlegen, es genügt fürs Erste an genrespezifische Hörerwartungen denken, die von manchen Rezipierenden angesichts anderer Phänomene und trotz vielfältiger kontextueller Informationen, die einen Rahmenwechsel nahelegen, nicht aufgegeben werden. Oder um vorläufig ein letztes Mal Erving Goffman zu zitieren: „Ohne Zweifel sträuben sich die Menschen erheblich gegen eine Veränderung ihres Systems von Rahmen.“³⁴⁴

Anders als bei den folgenden theoretischen Referenzen möchte ich für meine methodologische Zielsetzung von Erving Goffman weder Begriffe noch konkrete konzeptuelle Bausteine übernehmen. Als vorbildlich erscheint mir hier eher ein bestimmter Denkstil, in erster Linie die grundsätzliche Annahme einer Erklärungsbedürftigkeit von sozialen Vorgängen beziehungsweise kultureller Praxis, symbolisch zusammengefasst in der Frage: *Was geht hier eigentlich vor?* Nichts funktioniert hier einfach selbstverständlich, aus sich heraus, vielmehr können an alle diese Gegenstände Fragen herangetragen werden. Darüber hinaus können bei der Beschäftigung mit Musik und ihren Kontexten auch viele von Goffmans Beispielen – wie das oben angeführte von der westlichen Hörerfahrung mit indischer Musik – hilfreich sein, müssen für meine Zwecke aber mit Konzepten der Raumtheorie neu gefasst werden. Eine Würdigung Goffmans bleibt aber unvollständig, wenn sie nicht auch seine sprachliche Befähigung und Individualität hervorhebt, die kein Dekor ist, sondern einen wirklichen epistemischen Mehrwert bietet. Weder die kritische Theorie noch die empirische Sozialforschung hatten zu Goffmans Zeit Vergleichbares anzubieten.

Michel Foucault/Jörg Brauns: Das Dispositiv

Mit dem Konzept des Dispositivs, das hier als zweiter methodischer Bezugspunkt vorgestellt werden soll, tritt nun ergänzend zu Goffmans ‚Rahmen‘ – bei denen mir die Annahme, dass zu sozialen Vorgängen etwas hinzutreten müsse, um sie sinnvoll zu machen und ‚Engagement‘

343 Goffman 1977, S. 471.

344 Ebd., S. 39.

zu ermöglichen, wesentlich erscheint – eine andere Denkfigur in den Vordergrund: die der Zusammenhangsbildung. Das Dispositiv hat sich etabliert als ein wichtiges Modell, mit dem eine in meiner Einleitung zitierte Forderung von Martina Löw eingelöst werden kann, nämlich ‚die Untersuchung der Objekte‘ nicht mehr vor ‚die Erforschung der Beziehungsgefüge zu stellen‘.

Das Konzept ‚Dispositiv‘ ist inzwischen allerdings mit einigem Ballast behaftet. Ähnlich wie bei der Raumtheorie, mit der es einige Kontaktflächen besitzt, gibt es hier den Verdacht, dass es sich um ein ‚modisches‘ Konzept handle, dass zudem seinen Zenit bereits überschritten habe. Insofern hat auch die Einschätzung des Kunsthistorikers Gregor Stemmrich einiges für sich, der bereits 2007 die Abnutzung des Dispositiv-Begriffs beklagte und feststellte, dass der Ausdruck vor allem ‚im Kunstkontext [...] Teil eines intellektuellen Jargons‘³⁴⁵ geworden sei. Als im Nachhinein problematisch hat sich in dieser Hinsicht sicher das Vorgehen von Michel Foucault, der den Begriff eingeführt hat, erwiesen, da Foucault es vermieden hat, ihm präzise Konturen zu verleihen. Eine explizite Definition scheint ihm nur in einem Fall im Rahmen eines ‚lockeren Gesprächsverlaufs‘³⁴⁶ sozusagen unterlaufen zu sein – und das Interview, in dem diese Äußerungen festgehalten sind, ist seitdem zur vielleicht meistzitierten Foucault-Quelle geworden; ich werde auf diesen Text gleich genauer eingehen. Wenn nun ‚die Konjunktur dieses Begriffes merklich abgeflaut ist‘, wie Gregor Stemmrich bereits vor über zehn Jahren behauptet hat, ist doch gleichermaßen festzuhalten, dass ‚die mit ihm verbundenen Fragen und das durch ihn initiierte Problembewusstsein geblieben‘³⁴⁷ sind, wie auch Stemmrich feststellt. An dieser Stelle, bei den Problemen, die der Begriff ‚Dispositiv‘ bearbeitbar gemacht hat, setzt auch meine Auseinandersetzung mit ihm an.

Inwieweit trifft dieser Befund aber auch für die bisherige Musikforschung zu? Hat sich auch hier ein auf Foucault zurückgehendes ‚Problembewusstsein‘ gefestigt? Ohne dafür eine Vielzahl von Belegen anführen zu können, sei hier die These formuliert, dass sich in dieser Hinsicht einige Parallelen zum ‚Raum‘-Diskurs ausmachen lassen. Das betrifft insbesondere die in der Musikwissenschaft zu beobachtende Neigung, neue Begriffe zur Reformulierung bekannter Problemstellungen zu verwenden anstatt zur Gewinnung neuer Fragen. So schreibt beispielsweise Helga de la Motte:

345 Gregor Stemmrich: ‚Dispositiv‘. *Texte zur Kunst* 17 (2007). Heft Nr. 66. S. 47-49, S. 48.

346 Aus der Vorbemerkung in Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978, S. 118.

347 Stemmrich 2007, S. 49.

Es gehört zu den traditionellen musikwissenschaftlichen Arbeitsweisen, die sich ändernden Dispositive zu analysieren und die je unterschiedliche Semantik der Stücke, die sich damit verbindet, zu analysieren.³⁴⁸

Ohne genauer untersuchen zu müssen, was de la Motte unter Dispositiven versteht, lässt sich bereits eines festhalten: Folgt man de la Motte hier, dann hieße das, der Dispositiv-Begriff biete für das Fach Musikwissenschaft zwar eine neue Referenz, die aber im Prinzip nur zu einer anders formulierten, nicht jedoch grundlegend verschiedenen Perspektivierung führe. Es ist interessanterweise derselbe Befund, den Nina Noeske im Hinblick auf ‚Raum‘ formuliert hat.

Auch in diesem Fall gibt es aber andere Positionen. Rolf Großmann kam demgegenüber wenige Jahre zuvor zu einer ganz anderen Einschätzung: Ihm erscheint „der Begriff des Dispositivs in mehrfacher Hinsicht attraktiv“³⁴⁹, weil er nämlich – wenn man ihn, wie es Großmanns Artikel von 2008 im Untertitel nahelegt, „als musikwissenschaftliches Theoriemodell“ versteht – in der Tat einige grundsätzliche methodische Veränderungen anleiten könne. Auch für Großmann ist das Dispositiv ein Begriff, der zuallererst die Reflexion eines „Zusammenhangs“³⁵⁰ ermögliche. Dazu gehört in seinem medienwissenschaftlich geprägten Verständnis des Dispositivs unter anderem die „Anordnung der Instrumente und Apparate“ mit „ihrem räumlichen und situativen Setting und dem darin agierenden Individuum“³⁵¹. Für Großmann ist es erstaunlich, dass sich die musikwissenschaftliche Perspektive bis dato meist „auf den realen Raum der musikalischen Akustik oder die Konzertsituation vergangener Jahrhunderte beschränkt“³⁵² hatte.

In der Folge legt Großmann präzise dar, was aus seiner Sicht der Mehrwert des Dispositiv-Begriffs für die Musikforschung ist. Erstens bringt er seiner Meinung nach zum Ausdruck, dass „Dispositionen der Elemente musikalischer Praxis, seien sie akustisch, szenisch, kulturell oder gesellschaftlich, in musikalische Formen eingehen“³⁵³. Dispositive können dem-

348 Helga de la Motte: „Endlich auf dem richtigen Weg? Konzeptmusik – ein neues Genre?“. *Musiktexte* 141 (Mai 2014). S. 41-43, S. 43. Vgl. dazu die Replik des in diesem Artikel kritisierten Harry Lehmann, der schreibt, de la Motte spreche „vom ‚Dispositiv‘ rein metaphorisch, was zu der bizarren Aussage führt, dass bereits E.T.A. Hoffmann eine Dispositivanalyse vorgelegt hätte“ (<https://web.archive.org/web/20200421202916/https://blogs.nmz.de/badblog/2015/01/30/eulen-wahrscheinlichkeitsrechnung-und-nazivergleiche-teil-2-gastartikel-von-harry-lehmann/>).

349 Rolf Großmann: „Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell“. *Positionen* Nr. 74 (2008). S. 6-9, S. 6.

350 Ebda.

351 Ebda. – Nicht unproblematisch erscheint an dieser ansonsten produktiven Perspektive die Festlegung des Faktors Mensch in einem musikbezogenen Dispositiv auf das ‚Individuum‘, denn selbstverständlich sollten auch Konstellationen beschreibbar sein, in denen soziale Interaktion ein wesentlicher Bestandteil ist. Möglicherweise scheint hier bei Großmann eine alte medienwissenschaftliche Grunddisposition durch: hier der Apparat, dort das Individuum als Rezipient.

352 Ebda.

353 Ebda. – Großmann sieht das allerdings vor allem in der Musik des 20. Jahrhunderts realisiert. Insofern wird das Dispositiv für ihn erst nach dem – von der Musikwissenschaft aus seiner Sicht ‚verschlafenen‘ – Medienwandel relevant, den er im Titel seines Artikels anführt.

nach offensichtlich als Erscheinungsformen der ‚historisch variabel definierten Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext‘ (Schlüter) gelten, von denen hier bereits in der Einführung die Rede war. Als Konzept ist das Dispositiv geeignet, solche Verknüpfungen beschreibbar zu machen, welche Elemente dabei verknüpft werden, ist zunächst noch offen und sehr von der jeweiligen theoretischen Akzentsetzung abhängig.

Weiter heißt es bei Großmann: ‚Zweitens integriert das Dispositiv scheinbar Außer-musikalisches wie den Apparat und seine Inszenierung in die bisher dem Werk zugewandte Perspektive.‘³⁵⁴ Es handelt sich dabei zweifellos um eine Feststellung mit sehr weitreichenden Konsequenzen, die es zumindest in aller Kürze aufzuschlüsseln gilt. Der hier aufgerufene Begriff des ‚Außer-musikalischen‘ erschien begriffsgeschichtlich anfangs wohl vor allem dort, wo von der Einbeziehung nicht genuin musikalischer Klangmaterialien in als autonom gedachte musikalische Werke die Rede war, also von zuvor als ‚nicht kunstfähig‘ geltenden Klängen wie den Kuhglocken in der sechsten Symphonie von Gustav Mahler oder den Umgebungsgeräuschen in John Cages *4'33*“. Gleichzeitig ermöglicht der Begriff es aber auch – um jetzt das oben angeführte Zitat Großmanns in anderer Weise zu verwenden – ‚Elemente musikalischer Praxis, seien sie akustisch, szenisch, kulturell oder gesellschaftlich‘ als etwas zu kennzeichnen, das zwar ‚mit Musik zu tun hat‘, aber in der Musikforschung vernachlässigt werden könne, da dies eben Faktoren seien, die nicht Musik ‚im engeren Sinn‘ betreffen. In dieser Zuspitzung kann der Ausdruck ‚das Außer-musikalische‘ dann zum Antonym der Begriffs-konstruktion ‚die Musik selbst‘ werden. Diese Tendenz ist es auch, die Großmann kritisiert und sein Verständnis des Dispositivs läuft darauf hinaus, dass der Begriff des ‚Außer-musikalischen‘ letztlich gegenstandslos wird: Das auf diesem Weg möglicherweise neu zu gewinnende Verständnis von Musik gesteht nicht nur in Übereinstimmung mit Suzanne G. Cusick zu, dass ‚die Musik selbst‘ als Entität kaum zu fassen ist, es kennt demzufolge auch kein klar abgegrenztes Außen mehr, kann also nicht mehr von vornherein bestimmen, was beim Thema Musik ‚nicht dazu gehört‘. Wie Großmann andeutet, wird damit gleich in mehrfacher Hinsicht auch der Werkbegriff infrage gestellt – oder anders gesagt: Es wird erkennbar, dass der unproblematisiert vorausgesetzte Werkbegriff ein für solche integrativen Perspektiven nicht zu unterschätzendes systematisches Hindernis darstellt. Den Impuls, den Begriff des ‚Außer-musikalischen‘ aufzugeben, begreife ich als wertvolle Anregung. Das in diesem Kapitel später noch zur Sprache kommende Theorieangebot von Christopher Small weist in dieser Hinsicht in eine ganz ähnliche Richtung.

354 Großmann 2008, S. 6.

Bei Rolf Großmann kommt schließlich drittens noch ein weiterer Zug des Dispositiv-Begriffs zur Sprache. „Im Kern des Dispositivs“ stecke, so Großmann, „das situative Element, in dem sich Ideologie und Definitionsmacht sedimentiert sowie die autopoietische Generierung von Bedeutung und Sinn vollzieht.“³⁵⁵ Mein Versuch, diese verdichtete Formulierung zu paraphrasieren, lautet folgendermaßen: Erst in der Zusammenhangsbildung, mit Blick auf ein Setting oder situatives Moment³⁵⁶, werden sowohl die Rolle kultureller Kontexte von Musik als auch konkrete Prozesse der Sinnzuschreibung an Musik erfass- und begründbar.

Für seine eigenen Fragestellungen hat Großmann wie beschriebenen eine bestimmte medienwissenschaftliche Akzentuierung des Dispositiv-Begriffs vorgenommen, bei dem Foucault nicht der erste oder alleinige Bezugspunkt ist. Er versäumt es andererseits aber auch nicht, den Begriff dennoch für andere Verwendungsweisen offenzuhalten. Für Großmann stehen demzufolge „die Bezüge zu den technischen Medien im Vordergrund“, was aber nicht heiße, „dass im musikalischen Kontext der Bezug zum realen Raum oder zu Anordnungen musikalischer Interaktion nicht theoriefähig sei“³⁵⁷. Großmann spricht also das Raum-Thema in Verbindung mit dem Dispositiv-Begriff en passant noch an, er vermeidet aber jegliche raumtheoretische Positionierung, indem er den Raum einfach als real bezeichnet und damit als gegebenes voraussetzt. Hier ist also offensichtlich noch eine Verbindung des Dispositiv-Begriffes mit dem neuen Raum-Begriff herzustellen, weshalb ich als nächstes auf den Ansatz von Martina Löw näher eingehen werde. Zuvor wäre aber auch noch Foucaults Verständnis von ‚Raum‘ im Rahmen seiner Darlegungen zum Begriff des Dispositivs zu prüfen. Wie sich dabei zeigen wird, ist selbst bei ihm noch keineswegs von dem heute gängig gewordenen neuen Raum-Begriff auszugehen. Daneben jedoch beinhaltet Foucaults Konzeption des Dispositivs noch eine Reihe von Motiven, die für meine Überlegungen nutzbar gemacht werden können.

Es ist damit jetzt an der Zeit, das berühmte einschlägige Foucault-Zitat mit der beiläufig gegebenen Definition eines Dispositivs heranzuziehen. Foucault bestimmt das Dispositiv dort als ein

entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes eben-

355 Ebda.

356 Es erscheint etwas unglücklich, dass Großmann hier abermals den Begriff ‚Element‘ bemüht, steht er doch sowohl in seinen vorherigen Darlegungen, als auch – wie gleich noch zu sehen sein wird – bei Foucault, für diejenigen Einheiten, die im Konzept des Dispositivs als verbunden gedacht werden. An dieser Stelle geht es Großmann aber gerade um die Zusammenhangsbildung. Vielleicht könnte man hier alternativ einfach vom ‚situativen Moment‘ sprechen.

357 Großmann 2008, S. 7.

sowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.³⁵⁸

Auch hier der Versuch einer Paraphrase: Das Dispositiv ist also ein Zusammenhang zwischen verschiedenen, nicht gleichartigen Elementen. Das können Aussagen (Diskurse) sein, aber auch materielle Vorrichtungen. Weshalb aber muss dieser Zusammenhang überhaupt beschrieben werden? Das liegt daran, dass hier, wie schon in Großmanns Verständnis des Begriffes zu sehen war, Festlegungen getroffen sind, Bedeutung entsteht und gesellschaftliche Regelsysteme operationalisiert werden. So denkt sich Foucault dann beispielsweise das Recht – verstanden als ein Dispositiv – auch nicht als Sammlung von Gesetzestexten, sondern als die „Gesamtheit der Apparate, Institutionen, Reglementierungen, die das Recht zur Anwendung bringen“³⁵⁹. Insofern erfüllt das Dispositiv nach Foucault „eine vorwiegend strategische Funktion“³⁶⁰, es hat gewissermaßen „auf einen Notstand [...] zu antworten“³⁶¹, das heißt es etabliert eine Steuerung, wo es bis dahin keine gab. Nicht zuletzt ist dieser ‚Notstand‘ kein Abstraktum, sondern steht für die Verhältnisse zu einem „historischen Zeitpunkt“³⁶², in die ein Dispositiv steuernd eingreift und damit auch Machtverhältnisse durchsetzt.³⁶³

Die raumtheoretische Seite dieses Modells ist, obwohl Foucault ja selbst ein Stichwortgeber für den neuen Raum-Begriff war³⁶⁴, streng genommen wenig entwickelt. Wenn Foucault raumbezogene Vorrichtungen als Elemente eines Dispositivs erwähnt, dann muss er von Architektur sprechen – oder in diesem Fall genauer gesagt von ‚architekturellen Einrichtungen‘. Gemeint sind damit dann wohl doch bereits ‚Architekturen‘ in einem weiteren Sinn, also nicht nur in sich abgeschlossene Bauwerke. Sein Interesse gilt vor allem Überwachungs- und Disziplinierungseinrichtungen, das bekannteste Beispiel aus seinem Werk ist das Panopticon, eine Gefängnisarchitektur über kreisförmigen Grundriss, wo von einem zentralen Wachturm aus alle Zellen eingesehen werden können. Diese Institutionen stellen aber selbst noch keine Dispositive dar, sondern Elemente eines Dispositivs, die in einem Netz aufgehen,

358 Foucault 1978, S. 119f.

359 Vgl. ebd., S. 79.

360 Ebd., S. 120.

361 Ebda.

362 Ebda.

363 Der Begriff der Macht ist bei Foucault eigentlich ein Zielpunkt der gesamten Überlegungen zum Dispositiv und eine Verbindung zu anderen (vielleicht auch stärker zeitgebundenen?) Aspekten seines Denkens. Im Sinne der Handhabbarkeit kann die (politische) ‚Machtfrage‘ hier allerdings nicht gestellt werden, meine späteren Bezugnahmen auf Foucault fassen diese Zusammenhänge neutraler als Steuerung, Ordnung oder Organisation.

364 Den nahezu einzigen Bezugspunkt dafür bildet der Text *Von anderen Räumen* (vgl. Foucault in Dünne/Günzel 2006). Martina Löw urteilt hierzu: „Die Explizierung seiner [Foucaults] Raumvorstellung findet sich dagegen nur in der genannten Vorlesung [den *Anderen Räumen*; A.K.], in der er konsequent für einen relationalen Raumbegriff plädiert, ohne diesen in seinen anderen Werken stringent anzuwenden“ (Löw 2001, S. 148). – Zum ‚relationalen Raumbegriff‘ vgl. den folgenden Abschnitt zu Martina Löw.

das dann zum Beispiel „Inhaftierung“³⁶⁵ heißen kann – eine soziale Tatsache, die Foucault explizit als Dispositiv benennt. Es mag vielleicht ein wenig zu spielerisch anmuten, zwei Begriffswelten so zu verbinden, aber in meinem Verständnis ist auch das Konzept des Dispositivs ein Instrument, mit dem Antworten auf die Frage Goffmans, was eigentlich vor sich gehe, gefunden werden können – wenn diese Antwort bei Foucault auch sehr viel mit Macht zu tun hat, bei Goffman eher mit Interpretationen.

Bei der bisherigen Beschäftigung mit dem Dispositiv-Begriff, wie er von Foucault bestimmt beziehungsweise vor allem angewandt worden ist, wurde aus meiner Sicht allerdings den Begriffen zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, die er als Erläuterungen oder Synonyme einführt. Es ergeben sich an dieser Stelle nämlich, obwohl die räumliche Seite des Konzepts ‚Dispositiv‘ bei Foucault noch nicht hinreichend bestimmt erscheint, Übergangsmöglichkeiten zu einem raumtheoretisch fundierten Ansatz ‚als Methode zur Analyse von kulturgeschichtlichen Problemstellungen‘ (Günzel).

Das Dispositiv, sagt Foucault, sei ein ‚entschieden heterogenes Ensemble‘. Laut Fremdwörterbuch ist ein Ensemble eine ‚Gesamtheit‘, ein Begriff der in der deutschen Übersetzung des einschlägigen Interviews von Foucault – bei seinen Ausführungen zum Rechtssystem³⁶⁶ – ebenfalls genutzt wird. Schon vorgängig zu Foucaults eigener Besetzung bietet der Begriff ‚Ensemble‘ also die Möglichkeit, Zusammenhangsbildungen anzusprechen und ein Denken anzuleiten, das über isoliert betrachtete Gegenstände hinausweist. Der Ausdruck ‚Gesamtheit‘ mag sogar in Richtung eines Holismus weisen, aber man kann sicher zugestehen, dass hier allenfalls ein Denkmodell eingefordert wird, das in der Lage ist, zumindest ‚potentiell alles‘ (Dietrich Helms) zu integrieren – ohne dass dann tatsächlich auch real einlösen zu wollen. Nimmt man neben dem ‚Ensemble‘ und der ‚Gesamtheit‘ noch das dritte Synonym von ‚Dispositiv‘ aus Foucaults Darlegungen hinzu, das ‚Netz‘³⁶⁷, kann damit schließlich auch die räumliche Komponente starkgemacht werden. Sicherlich muss man sich unter einem Netz eine Menge, eine ‚Gesamtheit‘ von in Gleichzeitigkeit Verbundenem vorstellen, und es ist geradezu ein Allgemeinplatz der Raumtheorie, dass Simultanität dann auch Räumlichkeit impliziert.³⁶⁸ In einem Vorgriff auf den nächsten Abschnitt dieses Kapitels könnte hier auch von

365 Foucault 1978, S. 121.

366 Wie oben zitiert, vgl. ebd., S. 79.

367 Wie oben zitiert (ebd., S. 120).

368 Ideengeschichtlicher Bezugspunkt ist hier Gottfried Wilhelm Leibniz, für den die „Ordnung des Nebeneinanderstehens“ der Ausgangspunkt war, durch den „die Menschen dazu kommen, sich den Raumbegriff zu bilden“, denn Raum sei „kurzum das, was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt“ (alle Zitate aus ders.: „Briefwechsel mit Samuel Clark“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt a.M. 2006. S. 58-73, S. 68f.).

Relationalität gesprochen werden, ein Konzept, das für den Raum-Begriff Martina Löws von zentraler Bedeutung ist.

Wie sieht es also insgesamt mit der Anwendbarkeit des komplexen, vielfältig bestimmten Dispositiv-Begriffs in der kulturwissenschaftlichen Musikforschung aus? Rolf Großmann weist in diesem Zusammenhang auf eine wichtige Publikation von Jörg Brauns³⁶⁹ hin: „Dass das Dispositiv aktuell eine gewisse Handhabbarkeit gewonnen hat und sogar in der Musikwissenschaft thematisierbar wird, ist unter anderem Jörg Brauns und seiner Dissertation ‚Schauplätze‘ zu verdanken.“³⁷⁰ Die Arbeit von Brauns beschäftigt sich laut Untertitel mit der „Architektur visueller Medien“. Damit liegt sie zwar einerseits den Interessengebieten von Großmann nahe, andererseits ist sie ausgesprochen interdisziplinär aufgestellt³⁷¹: Brauns setzt etwas andere Akzente als Großmann es in seinem Aufriss tut (ganz abgesehen davon, dass es ihm um visuelle Medien geht, Großmann um auditive), es kommen als Bezugspunkte auch noch deutlicher die Dispositiv-Begriffe von Jean-Louis Baudry³⁷² und Jean-François Lyotard³⁷³ heraus, die neben der weiter verbreiteten Theorie von Foucault gerade für die Medienwissenschaft Bedeutung haben. Daneben nutzt Brauns auch die Systemtheorie in der Ausprägung Niklas Luhmanns, um die Umfänge und Funktionen der von ihm angesprochenen Dispositive zu beschreiben, was hier aber der Überschaubarkeit halber außen vor bleiben soll.³⁷⁴ Bei Brauns finde, so Großmann, „genau die mühsame Entflechtung statt, die, ausgehend von den Texten Baudrys, Stationen und Stränge des Dispositiv-Begriffs herauslöst und dessen Elemente auf Brauchbarkeit in einer wissenschaftstheoretisch aktualisierten Medientheorie untersucht“³⁷⁵. Von dieser Untersuchung kann auch eine kulturwissenschaftlich orientierte Musikforschung mit nicht primär medienwissenschaftlichem Interesse profitieren.

Auch Brauns räumt in seiner Darstellung ein, dass es einen „systematischen oder doch geordneten Diskurs zum Dispositiv [...] nie gegeben“³⁷⁶ habe. Die Anschlussfähigkeit seiner Arbeit besteht auch nicht darin, dass er den Dispositiv-Begriff nun für eine „Mediengeschichte im engeren Sinn“³⁷⁷ nutzen will:

369 Jörg Brauns: *Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien*. Berlin 2007.

370 Großmann 2008, S. 7.

371 Der Autor ist als Architekt ausgebildet und lehrte im Fach Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar; neuere Publikationen liegen nicht vor, da Jörg Brauns inzwischen im Wissenschaftsmanagement tätig ist.

372 Vgl. Brauns 2007, S. 33-42.

373 Vgl. ebd., S. 43-48.

374 Brauns selbst räumt bei aller Wertschätzung dieses Ansatzes ein, dass das „Hauptrisiko jüngerer Systemtheorie [...] mangelnde Anschlussfähigkeit“ heiße (ebd., S. 9).

375 Großmann 2008, S. 7.

376 Brauns 2007, S. 33.

377 Ebd., S. 8.

Das Interesse richtet sich vielmehr, und das ist in der Formulierung „Schauplätze“ angelegt, auf die besondere räumliche Fixierung, die bestimmte Medien benötigen, um sich überhaupt entfalten zu können. Jeder Film braucht einen Ort (und einen Apparat), um aufgeführt zu werden.³⁷⁸

Brauns spricht hier auch von den „raumzeitlichen Voraussetzungen der Medien“³⁷⁹. Diese Einsicht auf Musikkultur zu übertragen, fällt nicht schwer: Auch musikalische Praxis und die Möglichkeit, sie zu erleben, haben solche ‚raumzeitlichen Voraussetzungen‘. Das gilt im Übrigen völlig unabhängig davon, ob das Thema nun die ‚Konzertsituation vergangener Jahrhunderte‘ ist – die bei Großmann außerhalb des Fokus liegt – oder die Musikrezeption im Rahmen zeitgenössischer medialer Settings. Hier liegt also eine Chance, Kontexte musikalischer Praxis systematisch in den Blick zu bekommen. Für Brauns ist es die Stärke des Dispositiv-Begriffs, dass er „am Kreuzungspunkt von Medien und Raum“³⁸⁰ anzusetzen ist. Er betrachtet ihn also ebenfalls als eine Schnittstelle, an der medien- beziehungsweise kulturwissenschaftliche Beschreibung ansetzen kann. Brauns versteht Foucault so, dass es das Dispositiv mit seinem jeweils spezifischen Eigenschaften sei, das „erst das verstreute Wissen, die Techniken und Praktiken anordnet, in spezifische Relationen zueinander setzt und damit einen gemeinsamen Gegenstand konstruiert“³⁸¹ – einen Gegenstand also, der nicht – so wie in der Figur ‚die Musik selbst‘ – einfach vorausgesetzt werden darf:

[...] es wird klar, dass ein Dispositiv im Sinne Foucaults nicht einen präexistenten „Gegenstand“ [...] umschreibt oder umfasst, sondern diesen Gegenstand in seinen Operationen selbst erst hervorbringt.³⁸²

In seinem eigenen Theoriemodell hebt Brauns schließlich „drei Dimensionen des Dispositivs“³⁸³ hervor und benennt diese Aspekte als ‚Abschirmung‘, ‚Distanzierung‘ und ‚Inszenierung‘. Diese Kriterien werde ich später wieder aufgreifen³⁸⁴ – und nicht zuletzt auch das bei Brauns erscheinende, für die Musikforschung unmittelbar relevante Thema der Festspiele in Bayreuth, die Brauns in aufschlussreicher Weise als Dispositiv zu beschreiben versteht. Unab-

378 Ebd., S. 8.

379 Ebda.

380 Ebda.

381 Ebd., S. 53.

382 Ebd., S. 54. – Vgl. parallel zum Dispositiv nach Foucault und Brauns auch Hartmut Rosas Konzept der gesellschaftlich mitbestimmten Weltbeziehungen: „Weltbeziehungen erweisen sich demnach als historisch und kulturell variable Gesamtkonfigurationen, die nicht nur ein bestimmtes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt definieren, sondern die de facto jene Subjekte und Objekte selbst mit hervorbringen“ (Rosa 2019¹, S. 36).

383 Vgl. ebd., S. 153.

384 Ein hiervon abweichender Einsatz des Dispositiv-Begriffs in Bezug auf Musik lässt sich bei Harry Lehmann studieren, vgl. ders.: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*. Mainz 2012, S. 9-15.

hängig davon werde ich auch auf einige bei Foucault mit dem Dispositiv verbundene Denkfiguren zurückkommen.

Martina Löw: Der relationale Raumbegriff

Für eine kulturwissenschaftliche Untersuchung, die im Anschluss an den neuen Raum-Begriff ‚Raum‘ nicht als gegeben voraussetzt, scheint es naheliegend zu sein, auch diese Kategorie als eine kulturelle zu bestimmen. Das hieße dann, von einem ‚kulturellen Raum‘ zu sprechen. Der Begriff des ‚Kulturraums‘ bringt allerdings eine Vorgeschichte mit sich, von der eine deutliche Distanzierung erfolgen muss. Kulturelle Räume – um dieses Thema in aller Kürze abzuhandeln – sind oft als Blöcke auf einer Makroebene der Geopolitik konzipiert worden (oder im Extremfall, wie oben bereits angesprochen, auch als ‚Lebensräume‘ einer biologisch definierten Volksgruppe). Das bekannteste jüngere Beispiel hierfür ist sicher Samuel Huntingtons Vorstellung von einem *Kampf der Kulturen*³⁸⁵, in dem sich verschiedene Weltregionen (oder auch Weltreligionen) aufgrund ihrer vermeintlich wesenhaften Unterschiedlichkeit zwangsläufig unversöhnlich gegenüberstünden. Neben den zweifelhaften politischen Implikationen dieses Konzepts ist für eine moderne Kulturwissenschaft daran vor allem eines befremdlich: Dass nämlich Kulturen und ihre – geostrategisch gesprochen – Einflussbereiche hier als weitgehend unveränderliche Blöcke konzipiert werden.³⁸⁶ Im Gegenzug kann man sagen, dass die Kulturwissenschaft ihren Gegenstand gerade immer als das Veränderliche, Kontingente, dadurch aber keineswegs weniger Relevante denkt.

Das Modell des sozialen Raums, wie es von Martina Löw in den vergangenen zwanzig Jahren entwickelt und fortgeschrieben wurde, bietet sich hier als konkrete Alternative an. Es ist differenziert ausgearbeitet und kann auch für die kulturwissenschaftliche Arbeit als Referenz dienen.³⁸⁷ In ihren jüngsten Veröffentlichungen hat Löw außerdem gemeinsam mit Hu-

385 Vgl. Samuel P. Huntington: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. 3. Aufl. München 2002. – Huntington spricht im englischen Original anstelle von Kulturen allerdings von ‚civilizations‘.

386 Aufschlussreich ist auch die Erinnerung daran, dass sich der *spatial turn* laut Meinung vieler Autor:innen auch im Zusammenhang mit der Überwindung des Ost/West-Konfliktes um 1990 herum ereignet habe, als eine dichotomisch strukturierte, scheinbar starre Weltordnung sich zu einer multipolaren, erst noch zu gestaltenden wandelte. Huntington dagegen wollte offensichtlich das Modell der nach außen gefestigten, nach innen homogenen ‚Blöcke‘ auch auf die neue geopolitische Konstellation anwenden.

387 Die Anschlussfähigkeit von Martina Löws Konzept der Raumsoziologie an die Kulturwissenschaft bezeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass Sie mit einem Beitrag zum Thema ‚Raum‘ in dem von Jaeger und Liebsch herausgegebenen *Handbuch der Kulturwissenschaften* vertreten ist. (Der Unterschied zwischen Kulturwissenschaft als Disziplin und als methodisches Paradigma sei hier einmal außen vor gelassen.) Wohl unter Berücksichtigung des Handbuch-Kontextes beschreibt Löw hier im Hinblick auf ‚Raum‘ eine Art ‚Aufgabenteilung‘ von Kultur und Gesellschaft: „Räume sind demnach institutionalisierte Figurationen auf symbolischer und – das ist das Besondere – materieller Basis, die das soziale Leben formen und die im kulturellen Prozess hervorgebracht werden“ (Martina Löw: „Raum – Die topologischen Dimensionen der Kultur“. *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Hg. Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch. Stuttgart 2011. S. 46-59, S. 46).

bert Knoblauch dem ‚Kulturraum‘ im Sinne von Huntington „das Konzept der Raumkulturen“³⁸⁸ entgegengestellt.

In ihrer *Raumsoziologie*, die man sicherlich als ein Standardwerk bezeichnen kann, hat Martina Löw zur Klärung ihres Konzeptes von einem ‚sozialen Raum‘ zunächst zwei Abgrenzungen vorgenommen. Die erste der beiden ist in die Fachgeschichte der Soziologie gerichtet, auf eine gänzlich andere, bis dato jedoch sehr einflussreiche Vorstellung eines ‚sozialen Raums‘, die Pierre Bourdieu entwickelt hat. Bourdieu geht es, wie auch sein bekannter Buchtitel *Die feinen Unterschiede*³⁸⁹ unmittelbar verdeutlicht, um soziale Differenzen. Diese macht er dadurch greifbar, dass er sie als unterschiedliche Positionen innerhalb eines ‚sozialen Raums‘ – der im Grunde ein ‚Möglichkeitsraum‘ ist – denkt und diese Differenzen bei Bedarf auch „bildhaft-synoptisch“³⁹⁰ mittels Diagrammen darstellt. Martina Löw stellt dazu fest, Bourdieu benutze „in seinen Hauptwerken den Raumbegriff überwiegend metaphorisch“³⁹¹, „nur als Bild“³⁹², um mit dessen Hilfe, „soziale Prozesse zu verdeutlichen“³⁹³. Es handelt sich also bei diesem ‚sozialen Raum‘ um einen Raum „jenseits der materiellen Welt“³⁹⁴, wie Löw an anderer Stelle in nur indirektem Bezug auf Bourdieu schreibt. Löw dagegen geht es um die „Organisation des Nebeneinanders“³⁹⁵, für sie sind Räume „jene Gebilde [...], die sich durch die Verknüpfung verschiedener sozialer Güter bzw. Menschen miteinander herausbilden und die als solche Handeln strukturieren“³⁹⁶.

Eine zweite, für die aktuellen fachübergreifenden Diskussionen wichtigere Abgrenzung ist die gegen den sogenannten „Behälterraum“³⁹⁷. Der Begriff – im Kontext des *spatial turn* wurde er mehr und mehr kritisch verwendet, als Kennzeichnung des Denkens, von dem man sich absetzen wollte – impliziert, dass Raum etwas sei, in dem sich etwas abspielt: „Damit soll bildlich ausgedrückt werden, daß der Raum wie ein Behälter das soziale Geschehen zu umschließen scheint.“³⁹⁸ Selbstverständlich fügt sich dieses Bild gut ein in die scheinbare all-

388 Martina Löw/Hubert Knoblauch: „Raumfiguren, Raumkulturen und die Refiguration von Räumen“. *Am Ende der Globalisierung. Über die Refiguration von Räumen*. Hg. Martina Löw/Volkan Sayman/Jona Schwaerer/Hannah Wolf. Bielefeld 2021. S. 25-57, S. 49.

389 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1987.

390 Vgl. Pierre Bourdieu: „Sozialer Raum, symbolischer Raum“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt a. M. 2006. S. 354-368, S. 355. – Vgl. auch das Diagramm ebd., S. 357.

391 Löw 2001, S. 179.

392 Ebd., S. 182.

393 Ebd. – Dem steht bei Bourdieu jedoch zum Teil auch der „sozial angeeignete geographische Raum“ gegenüber, welcher „der Logik eines starren Raums“ folgt, „in den sich soziale Prozesse einschreiben“ (alle Zitate ebda.).

394 Löw 2001, S. 15.

395 Ebd., S. 12.

396 Ebda.

397 Ebd., S. 21.

398 Ebd., S. 63.

tägliche Evidenz, wonach „Menschen ‚im Raum‘ leben“³⁹⁹. Das geht einher mit der Vorstellung, Raum sei etwas bloß physisch Gegebenes, was bedeutet, eine Vorgängigkeit des Raumes gegenüber allem, was sich ‚im Raum‘ abspielt, anzunehmen.⁴⁰⁰ Wenn „der dreidimensionale euklidische Raum als unumgängliche Voraussetzung jeder Raumkonstitution angenommen wird“⁴⁰¹, dann könne man, so Martina Löw, auch von einem absolutistischen Raumbegriff sprechen. Raum ist dann – tautologisch gesprochen – wie er ist und steht völlig für sich, als eine „eigene Realität“⁴⁰², die unveränderlich bleibt. Den etwas polemisch klingenden Begriff ‚absolutistisch‘ könnte man also ganz wörtlich verstehen im Sinne von: (scheinbar) völlig losgelöst. Doch genau hier liegt das Problem: Martina Löw verlangt deshalb, man solle nicht mehr von einem „kontinuierlichen, für sich existierenden Raum ausgehen“⁴⁰³, Stephan Günzel bringt es auf die Formel von der „Schachtel als Denkhindernis“⁴⁰⁴. Ausführliche theoretische Begründungen lassen sich bei beiden Autoren nachlesen, für meinen Zusammenhang ist entscheidend, dass sich erst ein Modell auf der Basis des neuen Raum-Begriffs dazu eignet, in Bezug auf Musikkultur andere Räume als die üblicherweise in der Musikwissenschaft beschriebenen in den Blick zu nehmen. Denn nur wenn „Raum nicht der starre Hintergrund der Handlungen ist, sondern in den Handlungskontext eingebunden wird, [...] kann eine sich verändernde Praxis der Organisation des Nebeneinanders in das Blickfeld gerückt werden“⁴⁰⁵.

Was Martina Löw als Grundmotiv des *spatial turn* bestimmt hat, nämlich die vor allem an Henri Lefebvre anschließende Ansicht, dass Raum gerade nichts Vorgängiges, sondern etwas Hervorgebrachtes sei, ist eben allerdings nur das: eine Grundlage, die auch Doris Bachmann-Medick lediglich als ‚gemeinsamen Nenner‘ verstanden wissen will. Wie aber sieht nun das spezifische Verständnis von ‚Raum‘ aus, das Martina Löw auf dieser Grundlage entwickelt hat? Der „Grundbegriff“ für Löws eigenen Ansatz „ist relationaler Raum“⁴⁰⁶, ein Ausdruck also, dem unmittelbar ihr bereits angesprochenes Interesse an der sozialen ‚Organisation des Nebeneinanders‘ eingeschrieben ist: Er hebt das Im-Verhältnis-Stehen, den Zusammenhang als zentrale Denkfigur hervor. Löws Definition von ‚Raum‘, die in ihrer *Raumsoziologie* Schritt

399 Ebd., S. 19. – Natürlich handelt es sich hier um eine Täuschung, denn: „Empirisch erlebbar ist niemals der Raum an sich, sondern immer einzelne Räume“ (ebd., S. 131).

400 Löw nimmt in diesem Zusammenhang verwundert zur Kenntnis, dass selbst Autoren wie die Soziologen Peter Berger und Thomas Luckmann, die mit ihrer zuerst 1966 erschienenen Monographie *The Social Construction of Reality* maßgeblich daran mitgewirkt haben, dass in der Folge in Kultur- und Sozialwissenschaften mehr und mehr vermeintliche ‚Tatsachen‘ als Ergebnis von Aushandlungs- und Konstruktionsprozessen beschrieben worden sind, dagegen „Raum als materielles Substrat, Territorium oder Ort“ (Löw 2001, S. 9) begriffen haben. Für eine Bekräftigung dieses Befundes vgl. Schroer 2006, S. 17.

401 Löw 2001, S. 63.

402 Ebd.

403 Ebd., S. 18.

404 Günzel 2017, S. 60.

405 Löw 2001, S. 264.

406 Zitiert nach Löw/Berking/Gehring 2011, S. 181.

für Schritt entwickelt und abgesichert wird, lautet: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten.“⁴⁰⁷ Damit ist – um diese Definition zunächst von hinten aufzuschlüsseln – bereits eindeutig festgelegt, dass Menschen ‚dem Raum‘ in diesem Konzept nicht einfach gegenüberstehen bzw. sich ‚im Raum‘ bewegen. Vielmehr gehören Subjekte selbst zu dem, was in Relationen zu anderem steht oder, genauer gesagt angeordnet ist, wozu andererseits selbstverständlich aber auch Dinge, Objekte oder, wie Löw es nennt, ‚soziale Güter‘ gehören. Beides, Lebewesen⁴⁰⁸ und soziale Güter, können als angeordnet betrachtet werden, weil die Relationen zwischen ihnen, aus denen sich Raum konstituiert, natürlich nicht vorab festgelegt, sondern produziert sind. Wenn Löw diese Umstände als Anordnungen bestimmt, greift sie zu der besonderen Schreibweise mit der eingeklammerten Vorsilbe, um zugleich auf einen Doppelcharakter dieses Moments des Angeordnet-Seins hinzuweisen:

Durch den Begriff der „(An)ordnung“ mit der hier gewählten Schreibweise wird betont, daß Räumen sowohl eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen verweist, als auch eine Handlungsdimension, das heißt der Prozeß des Anordnens, innewohnt.⁴⁰⁹

Sinngemäß ist bei Löw also einerseits von ‚Ordnungen‘ die Rede, im Vordergrund steht dann die Haltung, etwas als Element in einer Ordnung anzusehen. Dieses Geordnet-Sein ist nicht als willkürlich beziehungsweise kontingent zu denken, es ist natürlich auf Gesellschaft bezogen und reproduziert jene Muster, die soziale Dynamiken und Regelsysteme vorgeben. Was Löw dann andererseits als ‚Handlungsdimension‘ bestimmt, ist der Aspekt des aktiven Anordnens, eines Vorgangs, in dem Subjekte Ordnungen hervorbringen. Beides ist, wie leicht zu erkennen ist, wechselseitig aufeinander bezogen. Räume sind also demzufolge, um das oben angeführte Zitat etwas knapper zu fassen, Mittel der sozialen Reproduktion, aber auch selbst kulturell produziert. Nun doch im Anschluss an Pierre Bourdieu – nicht inhaltlich, aber im Hinblick auf dessen ‚relationalen‘ Denkstil – könnte man sagen: Raum muss nicht nur als eine „strukturierende, die Praxis wie deren Wahrnehmung organisierende Struktur“ gelten, „sondern auch [als] strukturierte Struktur“, das heißt er ist „seinerseits Produkt“⁴¹⁰ und ein Gegenstand von Organisationsakten.

407 Löw 2001, S. 271.

408 Löw benutzt an dieser Stelle (jedoch nicht durchgehend), anstatt als Soziologin unmittelbar von Menschen zu sprechen, den weit gefassten Begriff ‚Lebewesen‘, weil sie darauf hinweist, dass auch Tiere „raumkonstituierend wirken, man denke nur an den Hund, der ein Gelände bewacht“ (Löw 2001, S. 154).

409 Ebd., S. 131.

410 Bourdieu 1987, S. 279. – Bourdieu bestimmt auf diese Weise seinen Begriff des ‚Habitus‘. Zur Auffassung von ‚Raum‘ als Struktur beziehungsweise zur Möglichkeit räumlicher Strukturen vgl. Löw 2001, S. 166-172.

Die Konstitution von Raum, also das Herstellen von (An)ordnungen, umfasst laut Löw zwei Prozesse: Sie unterscheidet das Spacing und die Syntheseleistung.⁴¹¹ Das ‚Spacing‘ ist für sie ein ‚Errichten, Bauen oder Positionieren‘⁴¹², hier geht es also um all die Vorgänge, in denen sozusagen etwas ‚ingeräumt‘ wird⁴¹³:

Als Beispiele können hier das Aufstellen von Waren im Supermarkt, das Sich-Positionieren von Menschen gegenüber anderen Menschen, das Bauen von Häusern, das Vermessen von Landesgrenzen, das Vernetzen von Computern zu Räumen genannt werden. Es ist ein Positionieren in Relation zu anderen Platzierungen.⁴¹⁴

Das Bauen eines Hauses ist in dieser Lesart nicht die Konstruktion einer festgefügt und dann für sich stehenden architektonischen Schachtel, sondern ein Platzieren von Baumaterialien. Zu den ‚anderen Platzierungen‘, die schon vorher getätigt worden sind und auf die sich ein folgendes Positionieren notwendig beziehen muss, zu denen es eine Relation eingehen muss, kann ausdrücklich auch die ‚Selbstplatzierung‘⁴¹⁵ von Menschen gehören, die aber auch in der Lage sei, ‚der strukturierenden Wirkung bereits institutionalisierter Räume‘⁴¹⁶ etwas entgegenzusetzen. Das integrative Potential, das dem Raum-Begriff per se zueigen ist, kommt im Verständnis Martina Löws besonders gut zur Geltung. Man kann erkennen, wie der Raum-Begriff bei ihr tatsächlich in besonderer Weise zum Kern einer Methode wird, in der verschiedene soziale Tatsachen und kulturelle Prozesse im Zusammenhang betrachtet und analysiert werden können. Der Raum-Begriff ist hier kein ‚Passepartout‘ (wie Stephan Günzel das gegenüber manchen Autorinnen und Autoren kritisch anmerkt), keine Umrahmung, die sich um alles Mögliche legen kann, sondern eine Möglichkeit, um über Zusammenhänge und Strukturen zu sprechen, dem Anspruch nach fast so etwas wie ein sozial- und kulturwissenschaftlicher ‚Generalschlüssel‘⁴¹⁷.

Um den Prozess der Raumkonstitution abzuschließen bedarf es laut Löw aber außerdem der Syntheseleistung, in der ‚über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse [...] Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst‘⁴¹⁸ werden. Diese mentale Leistung ist auf das Spacing bezogen, es ist allerdings durchaus möglich, dass eine vorliegende Konstellation von ‚Gütern und Menschen‘ in unterschiedlicher Weise als ‚Raum‘ aufgefasst

411 Vgl. Löw 2001, S. 158ff.

412 Ebd., S. 158.

413 Löw selbst vermeidet alle Bezüge zu deutschen Verben wie ‚räumen‘, da für sie damit unpassende Konnotationen (vor allem ‚leeren‘, ‚verlassen‘) verbunden sind. Vgl. ebda.

414 Ebda.

415 Ebd., S. 246.

416 Ebda. – Vgl. dazu auch die Stoßrichtung von Löws Lektüre einer soziologischen Studie zur Raumkonstitution von Schülern (ebd., S. 231-246).

417 Ich beziehe mich hier metaphorisch auf eine Bedeutung, die der Begriff ‚Passepartout‘ laut *Duden-Wörterbuch* im Schweizerischen haben kann.

418 Löw 2001, S. 159.

wird. Die Syntheseleistung bildet also weder das Spacing einfach ab, noch fällt sie völlig kontingent aus, denn natürlich ist sie auf das Spacing bezogen.

Auch wenn es sich hier um zwei unterschiedlich ausgerichtete Theoriekonzepte handelt, bringt ein Vergleich von Löws ‚(An)ordnungen‘ mit Foucaults Dispositiven einige interessante Parallelen zum Vorschein – zumindest hinsichtlich eines Denkstils, womöglich aber auch im Hinblick auf die Interessenlage. Wenn Martina Löw an einer Stelle ihrer *Raumsoziologie* schreibt, Raum sei „die Verknüpfung der Elemente“⁴¹⁹ – Menschen und Güter – zu einem Zusammenhang, ist damit zunächst eine oberflächliche Nähe zu Foucaults Ausdrucksweise erkennbar, der das Dispositiv als ein ‚Netz‘, das zwischen möglicherweise sehr verschiedenen ‚Elementen‘ geknüpft werde, bestimmt hat. Beide Autoren teilen demzufolge ein ausgeprägtes Interesse an der Analyse von gesellschaftlich wirksamen Zusammenhangsbildungen und entwickeln dafür Modelle mit manchen strukturellen Gemeinsamkeiten, doch das ist offenbar noch nicht alles. Wenn Löw schreibt, „dass Räume nicht einfach nur existieren, sondern dass sie im Handeln geschaffen werden und als räumliche Strukturen, eingelagert in Institutionen, Handeln vorstrukturieren“⁴²⁰, ist dabei eine Nähe zum Dispositiv nicht von der Hand zu weisen: In beiden Fällen geht es um eine Art Lenkung, eine Vorordnung von Handlungsmöglichkeiten, was Foucault als ‚strategische‘ Funktion bestimmt hat, da er hierbei vor allem an die Durchsetzung von politischen Machtverhältnissen denkt. Doch selbst dieser Aspekt findet sich auch in Martina Löws Raum-Konzept wieder, sie schreibt etwa:

Die Konstitution von Räumen vollzieht sich in der Regel nicht allein, sondern geschieht in Aushandlungsprozessen mit anderen Handelnden. Das Aushandeln von Machtverhältnissen ist ein immanentes Moment dieses Prozesses.⁴²¹

Löws Aussage „Alle Räume sind soziale Räume“⁴²² muss man auch vor diesem Hintergrund verstehen. Für die anstehende Frage nach der Anwendbarkeit dieser Konzepte in der kulturwissenschaftlichen Musikforschung sind aber andere Aspekte von größerer Wichtigkeit. Zentral ist darunter besonders die Annahme, dass es die Dispositive beziehungsweise räumlichen (An)ordnungen sind, die als Kontexte bestimmte Gegenstände überhaupt erst hervorbringen. Das anschaulichste Beispiel, das Löw in diesem Zusammenhang anführt, hat sie den Memoiren des Komponisten Josef Tal⁴²³ entnommen. Es geht dabei um zwei zeitlich weit auseinander-

419 Ebd., S. 200.

420 Löw 2015.

421 Löw 2001, S. 228.

422 Ebda.

423 Dass hier ausgerechnet das Selbstzeugnis eines Musikers zur Sprache kommt – Tal lebte von 1910 bis 2008 und war Kompositionsschüler von Paul Hindemith – ist allerdings zufällig und meines Erachtens nicht weiter signifikant.

der liegende Eindrücke von der Klagemauer in Jerusalem: einmal als Teil einer Bebauung, später dann war die Stätte durch Abrisse freigestellt worden und nun durch einen großen Platz eingefasst. Tal schildert, dass die Qualität des Ortes ‚Klagemauer‘ nach den Veränderungen eine völlig andere gewesen sei. Martina Löw versteht das als eine Aussage über die ‚Organisation des Nebeneinanders‘ und folgert: „Die Quadersteine der Klagemauer bilden zwar das symbolisch prägnanteste Moment der Raumkonstruktion, sie wirken jedoch nicht für sich, sondern nur in der vorgefundenen (An)Ordnung.“⁴²⁴ Es wird nun darum gehen müssen, anhand der Begriffe von Löw und auch Foucault ähnliche Beobachtungen im Hinblick auf Musikkultur zu machen. Können diese Ansätze helfen, den Blick über ‚die Musik selbst‘ hinauszuführen, kulturelle ‚Gelenkstellen‘ zu identifizieren und zu erfassen – systematischer als das ohne eine konsistente Methode möglich wäre –, was Musik in einen bestimmten Zusammenhang sein und leisten kann?

Anzumerken ist im Hinblick auf das Raum-Konzept Martina Löws noch, dass ihr komplexes, unübersichtlich erscheinendes Modell immer wieder auch Gegenstand von Kritik gewesen ist⁴²⁵, da sie den vermeintlich sauber beschreibbaren, gegebenen Raum in eine Vielzahl von nicht festzuschreibenden Handlungen auflöse. Dem kann man entgegenhalten, dass gerade die im Gegensatz zu vielen anderen neueren Raum-Konzepten stehende ausdrückliche Rückbindung an die materielle Welt und damit die eindeutige, allerdings nur noch ‚schwache‘, das heißt niemals deterministische physische Grundlage eine Stärke ihres Ansatzes ist. Löw schreibt dazu: „Verknüpft und platziert werden kann nur, was in einer Handlungssituation zur Verfügung steht. Somit ist [bzw. sind; A.K.] die Syntheseleistung und das Spacing auch abhängig von den Naturgegebenheiten.“⁴²⁶ Es geht bei ihr also durchweg um ‚reale‘ Räume, insofern diese an die materielle Welt zurückgebunden sind. Diese Räume werden allerdings, wie ich gezeigt habe, von ihr nicht einfach vorausgesetzt, was der Grundüberzeugung des *spatial turn* entspricht, zudem soll nun deren Konstitution als ‚soziale Realitäten‘ offengelegt werden. Die Orientierung an dem konsistenten Raum-Begriff, den Martina Löw dafür anbietet, kann deshalb auch dabei helfen, ein Abgleiten kulturwissenschaftlicher Analysen in bloße Raummetaphern zu verhindern.⁴²⁷

424 Löw 2001, S. 160.

425 Vgl. Gerhard Hard: „Der Spatial Turn, von der Geographie her beobachtet“. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. Jörg Döring/Tristan Thielmann. Bielefeld 2008, S. 263-315.

426 Löw 2001, S. 225.

427 Damit wird auch noch einmal deutlich, dass Löws Konzept von ‚Spacing‘ auf Musik bezogen in keiner Weise deckungsgleich mit dem sein kann, was zum Beispiel Herbert Antcliffe vor bald einhundert Jahren unter ‚spacing in music‘ verstanden hat. Natürlich ging es auch diesem Autor um immanente Strukturen musikalischer Werke, die in Raummetaphern gefasst werden, nicht um Musik im Verhältnis zu relationalen Anordnungen in der materiellen Welt. Vgl. ders.: „Space and Spacing in Music“. *The Musical Quarterly* 11 (1925). Nr. 1. S. 116-123.

Christopher Small: Das *musicking*

Wenn unter den theoretischen Referenzen mit Christopher Small nun abschließend ein Musikwissenschaftler angeführt werden soll, heißt das schon per se, dass es sich hier nicht um einen gleichermaßen einflussreichen Autor handeln kann, wie in den vorherigen Fällen. Gerade unter den Voraussetzungen der deutschsprachigen Musikwissenschaft muss man Small möglicherweise sogar als eine Art *hidden champion* bezeichnen: Es handelt sich um einen Autor, der in den 1980er und 1990er Jahren viele auch gegenwärtig noch wichtige Problemstellungen der Musikforschung anging, der zumindest in Deutschland jedoch wenig rezipiert wurde.⁴²⁸ Deutsche Übersetzungen seiner Monographien existieren nicht, obwohl etwa das Buch *Musicking. The meanings of performing and listening*, auf das ich mich hier beziehe, bereits 1998 erschienen ist und in anderen Zusammenhängen als wegweisend gilt.⁴²⁹ Mir geht es im folgenden Abschnitt darum zu zeigen, dass Christopher Small in *Musicking* einen Musikbegriff entwirft, der in vieler Hinsicht mit den Denkstilen und Interessenlagen von Goffman, Foucault und Löw übereinzubringen ist. Aus der Kombination dieser Ansätze ergibt sich schließlich die Chance, einen eigenständigen Ansatz zur Beschreibung von Musik und ihren kulturellen Kontexten zu gewinnen.

Den Ausgangspunkt für Smalls Überlegungen zu musikalischer Praxis bildet eine einfache Frage, die an dieser Stelle schon bekannt anmutet: „What’s really going on here“⁴³⁰ – *was geht eigentlich vor sich, wenn sich Musik ereignet?* Dass hier nahezu dieselbe Formulierung erscheint, wie in Erving Goffmans Überlegungen zur ‚Rahmung‘ sozialer Situationen, scheint eine Koinzidenz zu sein, unter den aus verschiedenen Disziplinen stammenden theoretischen Referenzen von Small findet sich jedenfalls kein Hinweis auf den Soziologen.⁴³¹ Small geht es hier darum, in sehr grundlegender Weise vorhandene Evidenzen und gängige Anschauungen über die

428 Wolfgang Fuhrmann bezeichnet Smalls *Musicking* als „well-known book“ [ders.: „Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann’s Challenge to Music Sociology“. *Acta musicologica* 83 (2011). S. 135-159, S. 142]. Zutreffen mag das für die englischsprachige Forschung, im deutschsprachigen Raum konnte ich keine breite Rezeption des Autors nachweisen. Das Handbuch *MGG Online*, in dem sich zahlreiche Einträge zu zeitgenössischen Musikwissenschaftler:innen finden, enthält keinen Artikel zu Small. Vgl. zusätzlich noch von Wolfgang Fuhrmann: „Musicking“. *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Hg. Daniel Morat/Hansjakob Ziemer. Stuttgart 2018, S. 63-66.

429 Susan McClary, selbst eine wichtige Impulsgeberin der amerikanischen *new musicology* seit den 1980er Jahren, bezeichnet Smalls Herangehensweisen als in hohem Maße zukunftsweisend: „[M]ore so than any other philosopher of music, he presents a model for the future of music studies.“ Zit. aus einem ausführlichen Nachruf auf Small von Dave Laing im *Guardian*, der auch dessen Reichweite in Teilen der englischsprachigen Forschung und im anglo-amerikanischen Musikbetrieb belegt. Bemerkenswerterweise vermeidet McClary hier den Begriff ‚musicology‘, stattdessen zeigt sie mit dem weniger klar bestimmten Begriff ‚music studies‘ die von Small vollzogene methodische Öffnung an (<https://web.archive.org/web/20200809095754/www.theguardian.com/music/2011/sep/19/christopher-small-obituary>).

430 Small 1998, S. 10.

431 Wahrscheinlich lässt sich die Frage Smalls aber auf den Ethnologen Clifford Geertz zurückführen, der in Smalls Buch auch als Einfluss benannt wird. Vgl. dazu Christian Müller: *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*. Weilerswist 2017, S. 183.

„Natur“ von Musik in Zweifel zu ziehen – oder sie zumindest als Setzungen, die sich kulturell herausgebildet haben, kenntlich zu machen. Das war, daran sei erinnert, im Feld der Soziologie auch ein Anliegen von Goffman, der seinerzeit beklagte, auch Wissenschaftler tendierten dazu, „den Rahmen des Alltagslebens für selbstverständlich zu halten“. Die bei Small stellvertretend für die Interessenlage stehende verkürzte Frage, was eigentlich vorgehe, formuliert der Autor auch präziser aus, unter konkreter Bezugnahme auf Elemente von Musikkultur, sie lautet dann: „What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants?“⁴³² Damit ist die Frage nach den jeweils spezifischen Kontexten von Musik angesprochen und erst mit ihrer Berücksichtigung, so Small, lasse sich über Musik überhaupt etwas aussagen. Mit der Formulierung ‚in this place‘ scheint auch schon durch, dass räumliche (An)ordnungen im Sinne Martina Löws dabei eine Rolle spielen können, wobei Small selbst auf neuere Raumtheorie, soweit sie zum Ende der 1990er Jahre schon ausformuliert war, keinen Bezug nimmt, ebensowenig auf das Konzept des Dispositivs.

Die Frage, was eigentlich vor sich gehe, wenn sich Musik ereignet, trägt auch bereits eine Bestimmung von ‚Musik‘ in sich: Sie wird bei Small als ein Vorgang bestimmt, der zudem auch sozial verfasst und Gegenstand kultureller Formatierungen ist. Gleich auf der ersten Seite von *Musicking* gibt Small Beispiele dafür, wie er sich solche Vorgänge vorstellt. Diese Beispiele sind fiktive Erzählungen im Kurzformat, sie beschreiben beispielhafte Vorgänge aus unterschiedlichen musikkulturellen Zusammenhängen. Wegen der ‚Welthaltigkeit‘⁴³³ und Aktualität dieser Beschreibungen seien zwei davon – im Maßstab ähnlich, in der konkreten Zusammensetzung jedoch sehr verschieden – hier wiedergegeben:

In a big stadium, fifty thousand voices cheer and fifty thousand pairs of hands applaud. A blaze of colored light and a crash of drums and amplified guitars greet the appearance onstage of the famous star of popular music, who is often heard on record and seen on video but whose presence here in the flesh is an experience of another kind. [...]

At an outdoor rally, with bodies erect and hands at the salute, fifty thousand men and women thunder out a patriotic song. The sounds they make rise towards the God whom they are imploring to make their country great. Others hear the singing and shiver with fear.⁴³⁴

An dieser Stelle macht Small unmittelbar deutlich, dass er mit dieser Festlegung auf Vorgänge beziehungsweise musikalische Praxis als Gegenstand des Interesses in einen Widerspruch zu zentralen methodischen Grundsätzen der musikwissenschaftlichen Tradition gerate, wonach

432 Small 1998, S. 10.

433 Der Begriff ist zuletzt vor allem in der Literatur- und Filmkritik verwendet worden. Da es hier um die Qualität von Smalls kurzen, fiktiven und beispielhaften Erzählungen über Musikkultur geht, erscheint er mir an dieser Stelle als angemessen.

434 Small 1998, S. 1.

das ‚Wesen der Musik‘ („the essence of music“⁴³⁵) in ihr selbst enthalten sei. Hier verweist er kritisch auf Carl Dahlhaus („the doyen of contemporary German musicologists“⁴³⁶), der eindeutig festgeschrieben habe, dass es in der Musikgeschichte beziehungsweise Musikwissenschaft nicht um Vorgänge oder Ereignisse gehe, sondern um musikalische Werke⁴³⁷, was in der Tat ein Kerngedanke von Dahlhaus’ *Grundlagen der Musikgeschichte* ist.⁴³⁸ Small dagegen zweifelt daran, ähnlich wie Suzanne G. Cusick, dass ‚Musik‘ in dieser Form überhaupt ein wissenschaftlich fassbarer Gegenstand sei: „The apparent thing ‚music‘ is a figment [ein Produkt der Einbildung; A.K.], an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it all too closely.“⁴³⁹ Damit distanziert er sich methodisch, ohne diese Formulierung explizit zu benennen, deutlich von dem wirkmächtigen Topos ‚the music itself‘, wie auch an seinem Seitenhieb gegen die platonische Denktradition deutlich wird.⁴⁴⁰

Was hält Small dem nun entgegen? Nach dem zuvor Gesagten überrascht es nicht, dass er sich für Zusammenhangsbildungen interessiert, so wie es unter anderem auch für das Denken von Michel Foucault und Martina Löw konstitutiv ist. Nötig sei, wie er argumentiert, eine Erweiterung des Gegenstandsbereiches:

If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitutes a performance, we shall see that music’s primary meanings are not individual at all but social. Those social meanings are not to be hived off into something called a „sociology“ of music that is separate from the meaning of the sounds but are fundamental to an understanding of the activity that is called music.⁴⁴¹

Diese Gedanken erweisen sich bis in Details als anschlussfähig zu den bisher angeführten Referenzen. Small plädiert also, wie Martina Löw es formulieren würde, für ein Denken in Beziehungsgefügen, geradezu notwendigerweise, da er ja Zweifel an der Isolierbarkeit musikalischer Objekte ausgesprochen hat. Eine musikalische Praxis erfüllt sich erst in einem Set – oder mit Foucault gesprochen: einem Netz – aus Relationen, welche die fälschlicherweise verdinglichte ‚Musik‘ gewissermaßen erst erscheinen lassen. Was Musik jeweils sein und leisten kann (wie meine eigene diesbezügliche Fragestellung lautet), lässt sich demzufolge erst bestimmen unter Berücksichtigung der Kontexte beziehungsweise Bezugssysteme, hier bei Small ist es die Gesellschaft. Ausdrücklich wendet er sich gegen eine Form der Ausdifferenzierung wissenschaft-

435 Ebd., S. 4.

436 Ebd., S. 4

437 Vgl. ebda.

438 Vgl. bei Dahlhaus, *Gesammelte Schriften* den Bd. 1 (Hg. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen. Laaber 2000), S. 38-47.

439 Small 1998, S. 2.

440 „This is the trap of reification [Verdinglichung; A.K.], and it has been a besetting fault of Western thinking ever since Plato, who was one of its earliest perpetrators“ (Small 1998, S. 2).

441 Ebd., S. 8.

licher Forschungsgebiete, die allen Arbeiten, welche auf solche Erkenntnisse zugreifen, eine Sonderstellung zuweist – man denke hier an Kofi Agawu („theory is theory and history is history“). Diese ‚beziehungsorientierten‘ Ansätze unter Verweis darauf, dass sie zum Beispiel Gesellschaftliches behandelten, in einer soziologisch orientierten Teildisziplin der Musikwissenschaft gleichsam zu ‚parken‘ hieße schließlich, wieder auf die Idee zurückzukommen, im Zentrum aller Interessen müsse doch ‚die Musik selbst‘ stehen.

Wie schon die zwei zitierten beispielhaften Vorgänge – Pop-Konzert im Stadion und politische Kundgebung – erkennen lassen, arbeitet Small häufig mit kleinen Erzählungen, anhand derer er seine Methode fortentwickelt, ähnlich wie auch Goffman fiktive soziale Szenarien oder dokumentierende Berichte nutzt. Was ‚Weitung der Aufmerksamkeit‘ bedeutet, buchstabiert Small am Beispiel eines Sinfoniekonzertes aus, indem er Aspekte aus dem Kontext sinfonischer Musik hervorhebt, die keinesfalls ‚zur Musik selbst‘ gehören und in der Regel auch höchstens als ‚soziale Begleitumstände‘ wahrgenommen werden. Small schreibt hierzu:

[...] nothing that happens in this vast space [gemeint ist ein Konzerthaus; A.K.] is insignificant, not even such apparently trivial elements as the buying and giving up of tickets, the arrangement of the seating, the demeanor of orchestra and audience, the taking of drinks in the foyer, the purchase of a program booklet. All are essential features of the event and go toward giving it its character.⁴⁴²

Auf einer Linie mit Goffman liegt Small hier offensichtlich auch in inhaltlicher Hinsicht, wegen des Interesses gerade an scheinbar banalen Alltagshandlungen, die hier allerdings mit musikalischer Praxis verknüpft sind. In den Fokus der Musikforschung rücken möchte sie Small aber nicht, um nun auch ausnahmsweise das Periphere einmal zu berücksichtigen, sondern weil diese Aspekte für ihn nicht bloß peripher sind. Sie bringen, wie man erneut im Anschluss an das Konzept des Dispositivs sagen könnte, den Gegenstand erst mit hervor und geben ihm seine spezifische Qualität. Unter diesen Vorzeichen ergibt es erkennbar keinen Sinn mehr, an dem auch von Rolf Großmann kritisierten Begriff des ‚Außermusikalischen‘ festzuhalten: Was bliebe denn, was noch von vornherein als ‚außermusikalisch‘ – und damit als definitiv irrelevant – einzustufen wäre? Der Blick auf musikalische Praxis wird so ein integrativer, unter den bisher geschilderten Ansätzen der Musikforschung am ehesten vergleichbar mit dem von Gesa zur Nieden in ihrer Studie zum Théâtre du Châtelet. Es lohnt sich auch, Smalls Szenario im Anschluss an zur Nieden einmal raumsoziologisch zu fassen, da sich dann darin auch die Beschreibung einer (An)ordnung erkennen lässt: Die aktive Einrichtung des Konzerthauses als spezifischer Umgebung, die Platzierung von bestimmten Regelungsstellen und Dienstleistun-

442 Ebd., S. 76.

gen im Umfeld der musikalischen Praxis und die Etablierung einer räumlichen Struktur in Form von Bühne und Auditorium, die mögliche Handlungen leitet. Hier kommt nun der Begriff zum Einsatz, der den Titel von Smalls Buch bildet, ‚musicking‘, „the present participle, or gerund, of the verb to music“⁴⁴³. Dieses Verb definiert Small in folgender Weise:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practising, by providing material for the performance (what is called composition), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They too are contributing to the nature of the event that is a musical performance.⁴⁴⁴

Angesichts der im Fach Musikwissenschaft nach wie vor mehrheitlich angewandten weit weniger kontextsensiblen Herangehensweisen an Musik ist das ein bemerkenswerter Entwurf: Selbst die Tätigkeit der Reinigungskräfte, die nach einem Konzert einen Saal säubern, soll herangezogen werden, um zu verstehen, ‚was eigentlich vor sich geht‘. Auch Small geht also offensichtlich davon aus, es könne ‚potentiell alles zu einer bestimmten Wirkung beitragen‘, um hier eine Formulierung von Dietrich Helms wieder aufzugreifen. Diese Einsicht, die Helms zum Versuch einer musikalischen Pragmatik angeregt hat, soll bei Small ebenfalls in ein grundlegend neues Modell einmünden: Er verspricht deshalb eine „theory of musicking“⁴⁴⁵. Die entsprechenden Ideen hat Small bereits in den 1990er Jahren formuliert, was die Frage berechtigt erscheinen lässt, inwiefern diese methodische Herausforderung so überhaupt noch besteht? Sind diese Ansätze inzwischen vielleicht schon überholt? Als Beleg für die anhaltende Aktualität von Smalls Denken könnte unter anderem Adam Harpers 2011 vorgelegter Versuch gelten, den Musikbegriff in vergleichbar signifikanter Weise zu erweitern. Sein hier zuvor schon beschriebenes Konzept eines Möglichkeitsraumes musikalischer Formbildung (‚music space‘) soll ebenfalls vermeintlich ‚Außermusikalisches‘ integrieren. Harper spricht in diesem Zusammenhang, wie schon erwähnt, von ‚non-sonic variables‘:

I would argue that there’s a major group of potentially musical variables routinely thought not to be part of music, or the so-called ‚music itself‘. These are non-sonic variables, and they describe any attribute or circumstance of music that is not, or is not exclusively, to do with sound.⁴⁴⁶

443 Ebd., S. 9.

444 Ebda.

445 Ebd., S. 12. – Man kann darüber streiten, ob es Small in *Musicking* bereits gelungen ist, eine solche kohärente Theorie vorzulegen (wobei meine Darstellung selbstverständlich nur einige Aspekte von Smalls Theorie hervorhebt). Sicherlich aber bietet sein Buch zahlreiche Anregungen, um dieses Projekt fortzuschreiben – die aber auch, wie ich es vorhabe, in neue methodische Zusammenhänge einer kulturwissenschaftlichen Musikforschung überführt werden können.

446 Harper 2011, S. 29.

Auch in diesem neueren Ansatz finden sich viele bereits bekannte Herausforderungen wieder benannt, angefangen von der Kritik am Konzept ‚the music itself‘, über den Versuch, eine Vorstellung von der Heterogenität solcher Kontexte zu gewinnen („any attribute or circumstance“), bis hin zu der Annahme, es hier nicht mit peripheren, sondern konstitutiven Aspekten von Musik zu tun zu haben: „Non-sonic variables have a huge and often unrecognised importance for the production and experience of music“⁴⁴⁷, schreibt Harper und mahnt damit deutlich eine ‚Weitung der Aufmerksamkeit‘ im Sinne Smalls an. In der Perspektivierung, die ich bisher verfolgt habe, bleibt zwar die Seite der musikalischen Produktion ausgeklammert, es wird also nicht nach den Verhältnissen von Produktion und Kontext gefragt, aber Harpers Aussage kann sicherlich dennoch so stehen bleiben, wenn man die Ebene von Erfahrung, Rezeption und Sinnkonstitution im kulturellen Kontext in den Vordergrund rückt.

Höchst zeitgemäß an Smalls Ansatz ist auch, dass er die Zusammenhänge, die er beschreibt, (anders als noch Heinrich Bessler) als Hervorgebrachte begreift, deren Maßgaben dann strukturelles Gewicht bekommen und in der Folge wieder die kulturelle Reproduktion beeinflussen. In dieser Doppelung kann man eine zentrale Denkfigur wiedererkennen, die auch die Raumtheorie von Martina Löw prägt:

Every building [...] is designed and built to house some aspect of human behavior and relationships, and its design reflects its builder’s assumptions about that behavior and those relationships. Once built, it then has the power to impose those assumptions on what goes on within it.⁴⁴⁸

Das Konzerthaus kann also als räumliche (An)ordnung verstanden werden, die im Sinne Martina Löws durch Handlungen hervorgebracht wurde und nachfolgende Handlungen vorstrukturieren kann. Gleichwohl muss man aber auch festhalten, dass Small hier im Gegensatz zu Löw von dem „physical setting of the symphony concert“⁴⁴⁹ spricht, da ihm der entsprechende Raum-Begriff fehlt, mit dem sich die angesprochene Schleife der kulturellen Reproduktion

447 Ebd., S. 30. – Anzumerken ist allerdings, dass Harpers Modell wiederum eigene Schwierigkeiten mit sich bringt: Integrierbar werden ‚non-sonic variables‘ für Harper dann, wenn sie Gegenstand von „compositional choice“ (ebd., S. 30) werden und intentionale künstlerische Gestaltung sie der Kontingenz enthebt. Auch wenn solche Beispiele – in meiner weiter unten folgenden Fallstudie zu Karlheinz Stockhausen soll ein vergleichbares, besonders weit reichendes behandelt werden – die ‚non-sonic variables‘ leichter erkennbar werden lassen, greift es doch zu kurz, sie nur als Teil eines „unified artistic event“ (ebd., S. 33) gelten zu lassen, wie Harper das im Wesentlichen tut. Small dagegen muss die Komplexität des *musicking* als kultureller Praxis nicht auf eine einheitliche Intention zurückführen, sondern denkt sie als aus vielen kleinteiligen, aber nicht unbedingt gleichgerichteten Elementen zusammengesetzt, die auf der Ebene gesellschaftlicher Strukturen angesiedelt sind. Dieser Befund erscheint paradox, weil Harper als der weitaus jüngere Autor sich vor allem auf zeitgenössische Genres elektronischer und experimenteller Musik bezieht, Small dagegen anhand von Sinfoniekonzerten und vergleichsweise konventionellen musikalischen Praktiken argumentiert. Es zeigt sich hieran einmal mehr, dass die Wahl des Gegenstandsbereiches nicht automatisch eine bestimmte theoretische Grundlage impliziert.

448 Small 1998, S. 20.

449 Ebd., S. 194.

darstellen ließe. Auch dass er nur von einem ‚Reflektieren‘ spricht, was nahelegt, dass die Institution Konzerthaus lediglich bestimmte Intentionen und Handlungen der verantwortlichen Akteure ablesbar mache, ohne aber schon auf die vorstrukturierende (Löw) oder strategische (Foucault) Funktion dieser Einrichtung hinzuweisen, fällt zumindest begrifflich hinter neuere kultur- oder sozialwissenschaftliche Vorstellungen zurück. Wie ich zu zeigen versucht habe, sind Smalls Darlegungen dennoch in vieler Hinsicht mit den aktuellen Ansätzen kompatibel.

Wie ernst Small den Gedanken des Relationalen nimmt, zeigt der folgende Satz: „The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies.“⁴⁵⁰ Das ‚musicking‘, wozu aber wohlge- merkt auch das Treffen von Vorkehrungen für eine musikalische Performance gehört, ebenso wie schließlich der Rezeptionsvorgang, lässt für ihn erst den (sozialen) Sinn von Musik entstehen, er konstituiert sich in den Beziehungen zwischen den Elementen. Auf den ersten Blick wirkt das irritierend, besonders weil erneut die Frage im Raum steht, wo denn unter diesen Bedingungen eigentlich ‚die Musik selbst‘ noch unterkommt, was im Anschluss noch zu klären sein wird. Mit Blick auf die Theoriekonzepte von Foucault (in der Auslegung von Jörg Brauns) und Löw, die beide davon ausgehen, dass sich ohne den Blick auf – gegebenenfalls räumlich zu denkende – Zusammenhänge und Beziehungen nur wenig über soziale Vorgänge und Strukturen aussagen lasse, wird aber deutlich, dass die Position Smalls keineswegs überzogen ist.

Daneben muss noch erwähnt werden, dass der Begriff des Relationalen in Bezug auf Musik und Kunst seit dem Ende der 1990er Jahre ohnehin stärker präsent geworden ist. Bereits 1998, in jenem Jahr also, in dem Smalls *Musicking* erschien, hat Nicolas Bourriaud eine in der Kunsttheorie vielbeachtete *Esthétique relationnelle* vorgelegt.⁴⁵¹ So wenig die beiden Autoren voneinander Kenntnis genommen zu haben scheinen, so sehr weist Bourriauds Werk auch in eine andere Richtung: Er beobachtet bei verschiedenen zeitgenössischen Künstlern wie Philippe Parreno oder Liam Gillick, dass diese sich menschliche Beziehungen zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit nehmen beziehungsweise diese sozialen Relationen als Material ihrer Arbeiten verwenden. Das ‚Relationale‘ ist hier also tatsächlich nur insoweit ein Thema, wie es mittels ‚besonderer Verfahrensweisen‘ zum Objekt künstlerischer Gestaltung wird. „Bourriauds relationale Ästhetik nämlich ist“, wie Juliane Rebentisch zu diesem Punkt feststellt, „[...] erschreckend blind für die soziale Dimension ihrer eigenen institutionellen Voraussetzungen“⁴⁵². Bei

450 Ebd., S. 13.

451 Vgl. Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Dijon 1998.

452 Rebentisch 2013, S. 62.

Small dagegen bestimmt sich, wie das oben angeführte Zitat zeigt, ‚musicking‘ prinzipiell aus vielfältigen Relationsgefügen.

Ähnlich wie Bourriaud, wenn auch mit etwas anderer Gewichtung, hat Harry Lehmann in einer Veröffentlichung von 2012 den Begriff ‚relationale Musik‘ bestimmt⁴⁵³: Wiederum geht es hier um die Werke ganz bestimmter Komponisten wie Johannes Kreidler und Patrick Frank, in denen sich etwas Neues manifestiere, hier allerdings keine künstlerisch gestaltete soziale Interaktion, sondern eine Überschreitung des Begriffs der absoluten Musik hin zu einer Musik, die sich sehr viel stärker über ihre Bezugnahme auf eine ‚außermusikalische‘ Welt konstituiere. Während sich mit den Begriffen von Bourriaud und Lehmann also im Gegensatz zu Small zwar begrenzte, aber doch klar abgrenzbare Postulate verbinden, sind die zuletzt auf den Plan getretenen Vorstellungen einer *relational musicology* auf kein einheitliches Erkenntnisinteresse festzulegen. So konkretisiert sich das relationale Denken für den Musikwissenschaftler Nicolas Cook im Begriff ‚encounter‘, also dem Moment der Begegnung.⁴⁵⁴ Er thematisiert in diesem Zusammenhang aber sowohl musikalische Praxis als soziale Interaktion wie auch Musik als Medium der Interkulturalität und noch anderes mehr. In dem ausführlichen, jedoch in vieler Hinsicht noch offenen Entwurf von Georgina Born⁴⁵⁵ steht das Kennzeichen *relational musicology* eher für Relationen und Beziehungen auf der Ebene wissenschaftlicher Zugriffe, da sie für eine neuartige, mit weitreichenden theoretischen Konsequenzen einhergehende Form der Interdisziplinarität argumentiert.

Smalls Verständnis von Relationalität wird am Ende von *Musicking* deutlicher, wo er auf einer Reihe von Seiten einen Fragenkatalog entwirft⁴⁵⁶, der verschiedene Aspekte von Beziehungen, die sich im ‚musicking‘ konstituieren, heraushebt. In diesem Katalog manifestiert sich Smalls Theoriekonzept und es soll hier gleichzeitig methodisch operationalisierbar werden. Räumliche (An)ordnungen im Sinne Löws spielen dabei eine wesentliche Rolle, zum Beispiel in der Gestalt von Architektur, Praktiken der Platzierung, der Bewegungs- und der Zugangsmöglichkeiten. Insofern finden sich hier eine Reihe von Kriterien benannt, auf die ich im Teil C meiner Arbeit wieder zurückgreifen werde.

453 Vgl. Lehmann 2012, S. 115-125.

454 Vgl. für eine vom Autor noch als vorläufig betrachtete Darlegung dieses Konzepts Nicholas Cook: „Anatomy of the Encounter: Intercultural Analysis as Relational Musicology“. *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*. Hg. Stan Hawkins. Aldershot 2012, S. 193-208.

455 Georgina Born: „For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, beyond the Practice Turn“. *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010), S. 205-243.

456 Vgl. Small 1998, S. 193-200.

Problematisch erscheint mir allerdings⁴⁵⁷, das Small in diesen Katalog nun auch Fragen integriert, die auf musikimmanente Beziehungen ausgerichtet sind („What are the relationships between the sounds that are being made?“⁴⁵⁸). Der Begriff ‚relationships‘ verliert dadurch zweifellos an Eindeutigkeit und methodischer Validität, da Beziehungen im Sinne von Tonkonstellationen oder Verhältnissen zwischen allen möglichen anderen akustischen Materialien etwas von sozialen Beziehungen und An(ordnungen) eines sozialen Raums kategorial zu Unterscheidendes sind. Small suggeriert hier, dass beide Aspekte mit einem einheitlichen begrifflichen Instrumentarium zu beschreiben seien. Es geschieht hier also etwas Ähnliches, wie ich bei anderen Autoren mit Blick auf ‚Raum‘ beobachtet habe, so bei der Matrix von Georgina Born oder Eberhard Hüppes Arbeiten mit ständig konkurrierenden Raum-Begriffen.

Als vorbildlich erscheint mir bei Small aber der Anspruch, dass sein Theoriekonzept zumindest in den Grundzügen auf alle mögliche musikalische Praxis beziehungsweise jegliches ‚musicizing‘ anwendbar sein soll, da Musik der westlichen Hochkultur von ihm in einer Weise beschrieben wird, die diesen Gegenstand nicht privilegiert oder manches an ihm absolut setzt, sondern im Gegenteil methodische Versatzstücke nutzt, die von der Kulturanthropologie entwickelt worden sind (siehe Clifford Geertz, auf den Small sich bezieht), um ‚ethnische Musik‘ zu beschreiben. Für Small sind die westlichen Musiken demzufolge „ethnic music like any other“⁴⁵⁹. Ebenso schlägt sich auch Smalls Entscheidung, mit dem Ausdruck ‚musicizing‘ einen Begriff zu prägen, der alle Aspekte seines Theoriekonzeptes zusammenführen sollte, in meiner Arbeit nieder. Ich möchte jetzt ebenfalls versuchen, die bis hierhin diskutierten methodischen Anregungen unter dem ‚Dach‘ eines Begriffes zusammenzuführen, der den nun zu entwickelnden Vorschlag für eine kulturwissenschaftliche Beschreibung von Musik in ihren jeweiligen Kontexten kennzeichnen soll.

457 Nicht gesondert eingehen kann ich hier auf Smalls ebenso diskussionswürdige, an Gregory Bateson angelehnte Vorstellung von Beziehungen höherer Ordnung, „second-order [...] and even third-order relationships“ (ebd., S. 199).

458 Ebd., S. 193.

459 Ebd., S. 14. – Vgl. zu der an diesem Punkt ansetzenden Debatte auch Nicholas Cook: „We are All (Ethno)musicologists Now“. *The New (Ethno)musicologies*. Hg. Henry Stobart. Lanham 2008, S. 48-70. Sehr früh wurde eine ähnliche Herangehensweise im Bereich der Tanzforschung eingefordert von Joann Kealiinohomoku: „An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance“ [zuerst erschienen 1970]. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Hg. Ann Dils/Ann Cooper Albright. Middletown 2001, S. 33-43.

4) Das Ensemble

Konturen eines neuen Begriffs

Der Begriff, den ich nun einführen, besetzen und ausarbeiten möchte, lautet ‚Ensemble‘. Von einführen kann aber streng genommen keine Rede sein, da der Ausdruck hier natürlich schon zuvor aufgetaucht ist: Ich leite ihn her aus Michel Foucaults Definition des Dispositivs, das er wie oben beschrieben als ein ‚heterogenes Ensemble‘ bestimmt hat. Zunächst ist dabei der französische Wortsinn ausschlaggebend. Als Substantiv bezeichnet *ensemble* im Französischen etwas Zusammengehöriges, eine Gruppe von Elementen, zwischen denen durch diese Bezeichnung ein Zusammenhang etabliert wird. Eine andere, logisch etwas weiterreichende Übersetzungsmöglichkeit ist, ein *ensemble* als eine ‚Gesamtheit‘ zu verstehen. Den Begriff so zu verwenden hieße also, über die Behauptung eines einfachen Zusammenhangs hinauszugehen und von einem vollständigen Zusammenhang, einer Art System, auszugehen.

Um die Implikationen dieses Begriffes zu verdeutlichen, bietet es sich an, auf die Fußball-Allegorie von Sebastian Conrad zurückzugreifen. Wenn man von einem Fußballspiel spricht, und das ‚Zusammengehörige‘ betrachten will, muss man also neben der Leistung der Mannschaft A auch die der Mannschaft B betrachten, ein Element also mit einem anderen relevanten verknüpfen. Fasst man das Spiel dagegen als Ensemble im Sinne einer Ganzheit auf, dann wäre klar, dass Wetter, Tabellenstand, Publikum und so weiter ebenfalls nicht ignoriert werden können. Fraglich ist allerdings, wo denn die Gesamtheit – auch im Fall des gegebenen Beispiels – als ‚zuende‘ und abgeschlossen zu betrachten wäre. Müssen auch die Anreisewege der Mannschaften berücksichtigt werden oder die kommerzielle Infrastruktur aus Fanshops und Würstchenbuden? Es ist klar, dass diese Frage sich nicht allgemeingültig beantworten lässt, da sie mit weitreichenden erkenntnistheoretischen Problemen zusammenhängt.

Bei Christopher Small hat sich schon angedeutet, was das im Hinblick auf Musikkultur bedeuten würde: In *Musicking* fragt er ausdrücklich, ob nicht die Handlungen von Bühnenarbeitern und Reinigungskräften ebenfalls betrachtet werden müssten, wenn man verstehen wolle, ‚was eigentlich vor sich geht‘, denn auch diese Akteure trügen etwas bei zu dem Gelingen eines musikalischen Vorgangs.⁴⁶⁰ Diese große Offenheit des Blicks darf jedoch keinesfalls dazu (ver-)führen, wieder von einem notwendigen oder gar natürlichen Zusammenhang der einbezogenen Güter und Menschen auszugehen. Zu welchen Konsequenzen dieses Denken im Fach Musikwissenschaft geführt hat, ist an der Konzeption Heinrich Besslers sichtbar geworden: Bei Bessler gibt es einen ‚organischen‘ Zusammenhang von Musik, Gütern und Men-

460 Vgl. Small 1998, S. 9.

schen. Diesen zu stören bedeutet nichts weniger als einen Eingriff in natürliche, intakte Verhältnisse, die in der Folge zerfallen. Diese Art eines ganzheitlichen Denkens steht heute jedoch zurecht in der Kritik, gerade auch unter raumtheoretischen Gesichtspunkten. Martina Löw spricht sich deshalb deutlich gegen raumorientierte Untersuchungen aus, die den Anschein erwecken, „als sei etwas Ganzheitliches in seine Teile zerrissen worden“⁴⁶¹.

Eine mögliche Antwort auf die oben angeschnittene Frage, wo denn die Grenze eines Ensembles im Sinne eines Gesamt-Zusammenhangs zu ziehen sei, wäre im Übrigen leicht zu nennen: jenseits der Einheitlichkeit. Ein Ensemble müsste sich dann durch Homogenität auszeichnen, die zusammengefassten Elemente müssten gleichartig oder gleichgerichtet sein, um dadurch einen Zusammenhang zu verbürgen. Dieser Regel zu folgen heißt jedoch oft, die Grenzen sehr eng zu ziehen, sodass man kaum mehr von einem Gesamt-Zusammenhang sprechen mag. Beim Beispiel des Fußballspiels hätte das zur Folge, dass nur die beiden Mannschaften Gegenstand der Betrachtung sein könnten, die 22 Akteure, die auf einem Spielfeld dieselben Handlungen ausführen.⁴⁶² Wenn in der geisteswissenschaftlichen Tradition mit dem Ensemble-Begriff gearbeitet wurde, dann wurde in der Regel auf das Kriterium der Homogenität zurückgegriffen. So versteht die Kunstgeschichte beziehungsweise Denkmalpflege unter einem architektonischen Ensemble in der Regel ein einheitliches Gefüge aus Bauten, die sich zu einem ‚geschlossen‘ wirkenden Zusammenhang zusammenfassen lassen.⁴⁶³ Foucault abwandeln könnte man sagen, es gehe hier um ‚entschieden homogene‘ Gesamtheiten von Gütern.⁴⁶⁴

Damit wird nun deutlich, dass neben der wörtlichen Bedeutung von *ensemble* im Französischen auch das konkrete Verständnis Foucaults, die Art, wie er diesen Begriff einsetzt, leitend sein kann für eine neue Nutzbarmachung des Begriffes in der kulturwissenschaftlichen Musikforschung. Indem Foucault explizit davon ausgeht, dass ein Ensemble etwas in sich Heterogenes sein kann, mehr noch, dass er in seiner beiläufig geäußerten Definition eines Dispositivs gerade das Kriterium der Heterogenität zu einem entscheidenden Merkmal macht, besetzt er den Begriff aus meiner Sicht in fruchtbarer Weise neu und steht im Gegensatz zu einer

461 Löw 2001, S. 109.

462 Von den beiden Torwarten einmal abgesehen, die in der Regel folgerichtig auch nicht der Gesamtheit der ‚Feldspieler‘ zugerechnet werden.

463 An anderer Stelle habe ich zu zeigen versucht, dass auch die Kunstgeschichte bzw. Denkmalpflege davon profitieren könnte, das heterogene Ensemble zu denken, Zusammenhangsbildung also nicht nur als „harmonischen Zusammenklang mehrerer Bauwerke“ (Vinken 2011, S. 178) gelten zu lassen. Vgl. Alexander Kleinschrodt: „Lob des Durcheinanders. Die Kunstgeschichte und die Vielfalt der Stadt“. *Spuren. Auf der Suche nach dem kunsthistorischen Lustgewinn*. Hg. Martin Bredenbeck/Constanze Moneke/Martin Neubacher. Bonn 2012, S. 125-130.

464 Selbst das ‚entschieden‘ von Foucault ist hier am Platz, weil mit der höheren Wertschätzung für das Einheitliche in der Denkmalpflege – und im Heimatschutz des frühen 20. Jahrhunderts auch den als ‚organisch‘ gedachten Zusammenhang – unter Umständen eine geringe Toleranz gegen Abweichungen beziehungsweise vermeintliche Störungen der als Ideal verstandenen Einheitlichkeit einhergehen konnte.

Tradition, die hier immer den Akzent auf der Homogenität und Geschlossenheit setzte. Wenn in der Folge von Ensembles die Rede ist, dann soll also, im Anschluss an Foucault, neben den Motiven des ‚Zusammenhangs‘ und der ‚Gesamtheit‘ immer auch die ‚Heterogenität‘ mitgedacht werden.⁴⁶⁵ Angemerkt werden muss noch, dass *ensemble* im Französischen auch ein Adjektiv sein kann, das unter anderem auch ‚zugleich‘ bedeuten kann. Anschließend an die Tradition von Leibniz kommt man von der Beobachtung, ‚dass mehrere Dinge auf einmal existieren‘, auf direktem Wege auch zu ‚Raum‘. Der Raum-Begriff wiederum lenkt, wie Martina Löw feststellt, „den Blick [...] auf die Verknüpfung und Abhängigkeit von voneinander Verschiedenem“⁴⁶⁶. Sie betont so ihrerseits den Aspekt der Heterogenität, womit ein weiterer gedanklicher Berührungspunkt hergestellt ist.

Das Offensichtlichste an dem nun eingeführten begrifflichen Vorschlag habe ich aber noch gar nicht angesprochen. Natürlich ist der Begriff ‚Ensemble‘ in den Diskursen von Musikpraxis und Musikforschung bereits eindeutig besetzt: Er bezeichnet eine Gruppe von Musiker:innen oder Sänger:innen.⁴⁶⁷ Diese Festlegung mag deshalb zunächst verwirrend erscheinen, hat aber einige theoretische Vorzüge für sich. Natürlich soll die eingeführte Bezeichnung damit in programmatischer Weise überschrieben werden, allerdings keineswegs willkürlich preisgegeben werden. Entscheidend ist, dass das eingeführte Verständnis von ‚Ensemble‘ natürlich ein von Homogenität Gekennzeichnetes ist, die Rede ist ja hier nur von einer Gruppe von Musikausübenden, Akteure also, die in gleichartiger Weise handeln, so wie die 22 Fußballspieler auf dem Spielfeld das tun. Mein eigenes Verständnis soll nun nicht nur weitere Akteure einschließen können, die als Nicht-Musiker mit dem *musicking*, einem musikalischen Vorgang, zu tun haben, und sei es, dass sie als Rezipierende daran mitwirken. Weiterhin sollen auch in einem solchen Zusammenhang – oder bereits räumlich gefasst: in einem solchen Arrangement – platzierte materielle Dinge berücksichtigt werden, wobei auch Architektur hierunter zu rechnen ist. Auf diese Weitung des Verständnisses soll die Begriffswahl hinweisen, die nicht zuletzt auch von Martina Löw herleitbar ist: Grundlage jeder Raumkonstitution sind für sie

465 In der Einleitung zu ihrem Sammelband *Auditive Medienkulturen* beziehen sich auch Axel Volmar und Jens Schröter auf Foucaults Gedanken des ‚heterogenen Ensembles‘: „Die primären Untersuchungsgegenstände“ der von ihnen versammelten medienkulturwissenschaftlichen Beiträge sind „konkrete sozio-technische Konstellationen, Netzwerke oder Dispositive, in denen Klänge verschiedenster Art operieren und Fertigkeiten des Hörens ausgebildet werden“ (Volmar/Schröter 2013, S. 14).

466 Martina Löw: *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*. Bielefeld 2018, S. 17.

467 Im von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebenen *Brockhaus Riemann Musiklexikon* heißt es, ein ‚Ensemble‘ sei „jede Art von Kammermusikvereinigung, in der Unterhaltungsmusik und im Jazz eine Kleinbesetzung; auch das ständige Sängerpokal einer Opernbühne“ (zitiert nach *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 2. Bd. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Hg. Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1995, S. 25). In der Definition des hier bewusst gewählten älteren Nachschlagewerkes findet noch nicht die heute gängige Begriffsverwendung ihren Niederschlag: Viele Formationen aus den Szenen von Alter und Neuer Musik bezeichnen sich inzwischen als ‚Ensembles‘, wobei sie damit etwas wie ‚freier Zusammenschluss verschiedener Kräfte‘ meinen.

„Ensembles von Gütern und Menschen“⁴⁶⁸, die aus Platzierungsvorgängen hervorgehen und in Syntheseleistungen zu Räumen zusammengefasst werden. Wenn ich im Folgenden von ‚Ensembles‘ spreche, dann meine ich damit im Gegenzug – unter Vorbehalt aller noch folgenden genaueren Bestimmungen – als räumliche Arrangements zu beschreibende Gesamtheiten von Gütern und Menschen, welche als Kontexte zu verstehen sind, in denen Musik platziert worden ist und rezipiert wird.⁴⁶⁹ Für diese Zwecke erscheint es mir angebracht, nicht Löws komplexes Begriffskonstrukt der (An)Ordnung zu verwenden, das immer auch auf die sogenannte Syntheseleistung verweist, sondern auf den einfacheren Begriff des ‚räumlichen Arrangements‘ zurückzugreifen. Löw benutzt diesen Ausdruck häufig in ihren neueren Publikationen, wenn sie die aus (praktischen) Platzierungsakten hervorgehenden räumlichen Relationen meint. Dies ist die Bezugsgröße, die ich im Konzept des Ensembles stark machen möchte. Wenn für mich dennoch auch die (mentalen) Syntheseleistungen relevant sind, dann gehe ich gesondert darauf ein.

Somit ist der Begriff des ‚Ensembles‘ als Antwort auf die Goffman’sche Frage gedacht, was eigentlich vor sich gehe, in diesem Fall, wenn sich eine musikalische Praxis ereignet. Gerichtet ist dieses Modell gegen die Vorstellung, dass dafür primär ‚die Musik selbst‘ zu befragen sei. Bestimmt sind diese Ensembles als räumliche Arrangements. Die Elemente, aus denen sie sich konstituieren, sind zwar unter Umständen nicht nur oder nicht erst als räumliche Arrangements zu erfassen, ‚Raum‘ – oder genauer gesagt das Raumverständnis von Martina Löw – soll für mich aber die bevorzugte Grundlage einer Methode sein, mit der diese Elemente und ihre Zusammenhänge beschrieben werden.

In den in dieser Form neu geprägten Begriff gehen auch Elemente aus Michel Foucaults Konzept des Dispositivs ein. Der Grund dafür ist, dass in die so zu beschreibenden räumlichen Arrangements strategische Momente eingeschrieben sind – oder einfacher gesagt: soziale Funktionen und Regulierungen, die auch historisch einzuordnen sind. Ein Ensemble – das natürlich selbst etwas Konstruiertes ist – kann also eine lenkende Funktion besitzen und somit eine Dynamik freisetzen, in der mit festgelegt wird, was Musik im jeweiligen Zusammenhang sein und leisten kann. Zu denken ist hier an Martina Löws Formulierung, derzufolge Räume im Handeln geschaffen beziehungsweise strukturiert werden und ihrerseits Handeln vorstrukturieren.⁴⁷⁰ Allerdings muss der Einwand, der am Anfang dieser Arbeit im Hinblick

468 Löw 2001, S. 158.

469 Wenn von Ensembles im alten Sinn die Rede ist schlage ich vor, von Musikgruppen oder -formationen zu sprechen oder die Akteure konkret zu benennen.

470 Auch wenn Löw betont, es gehöre für die Sozialwissenschaften „zu den Grundeinsichten, dass eine Dualität von Strukturphänomenen angenommen wird“ (Löw 2018, S. 72), ist es nicht leicht, dieses theoretische Postulat in der Anwendung immer konsequent mitzudenken. Ein solches Denken findet sich zum Beispiel auch bei Hartmut Rosa, wenn er unter expliziter Bezugnahme auf Raumphänomene schreibt:

auf ‚the music itself‘ eingebracht wurde auch hier gelten: Solche Dynamiken und regulierenden Funktionen sind nicht absolut zu setzen, sondern als Tendenzen zu verstehen, ansonsten hieße das, wieder in ein mechanistisches oder zumindest deterministisches Denken zu verfallen, in dem nun eben der Kontext das entscheidende Moment ist.⁴⁷¹ Martina Löw sagt hierzu, es könne „nicht häufig genug betont werden, dass kein Raum zu einem spezifischen Handeln zwingt (man muss sich in Unterführungen nicht fürchten, auch wenn das empirisch oft zu beobachten ist)“⁴⁷².

Ensembles als Gegenstände einer kulturwissenschaftlichen Musikforschung sind, wie schon gesagt, zu verstehen als kulturelle Gesamtheiten. Die Heterogenität der Beobachtungsgegenstände wäre eine notwendige Bedingung, um von Ensembles sprechen zu können, da diese Zusammenhangsbildungen immer die performativen, technischen oder medialen Voraussetzungen ihrer Platzierung in einem Kontext und Elemente dieses Kontextes umfassen sollen. Es kann aber natürlich immer nur um ausgewählte Elemente eines Kontextes gehen, niemals um den Kontext im Ganzen. Gefragt sind also Annäherungen an eine Gesamtheit, die für das Aufzeigen bestimmter Zusammenhänge hinreichend sind. Dennoch soll die Methode grundsätzlich imstande sein, ‚potentiell alles‘ (Dietrich Helms), alle möglichen kulturellen Verknüpfungen, in den Blick zu nehmen. In dieser Hinsicht schließe ich mich Georgina Born an, die „the benefits of aspiring to an always impossible analytical totality“⁴⁷³ herausstellt.⁴⁷⁴ Aber es kann eben nicht um einen falsch, das heißt wörtlich verstandenen Holismus gehen, der immer illusionär bleiben muss, denn wie Daniel Sarewitz schreibt: „The only truly holistic re-

„[...] die Entscheidung darüber, welche physische Umgebung wir (im Urlaub oder in der Freizeit, aber auch als Wohnort) aufsuchen und präferieren, [scheint] ebenso eine Ursache wie eine Folge unserer primären Weltbeziehungen zu sein“ (Rosa 2019¹, S. 31).

471 Hartmut Rosas Auffassung stützt diese Ansicht, er schreibt: „Ob die sich in [den] jeweiligen Interaktionskontexten herausbildenden Beziehungen resonanter oder stummer Art sind, hängt mithin von beidem, vom Zustand des Subjekts wie der begegnenden Welt, und darüber hinaus von ihrem Passungsverhältnis ab“ (Rosa 2019¹, S. 633).

472 Zitiert nach Löw/Berking/Gehring 2011, S. 181.

473 Born 2010, S. 224. – Auf die für mich mit ihrem Verständnis von Relationalität (nicht relationale Räume, sondern Raum als ein Element eines analytischen Relationsgefüges, vgl. Born 2013, S. 19f.) einhergehenden Schwierigkeiten habe ich schon zuvor hingewiesen.

474 Als Kulturwissenschaftler:in kann man sich hier möglicherweise auch auf Jürgen Habermas beziehen, der im Vorwort seiner zweibändigen Philosophiegeschichte geschrieben hat: „Auch die Philosophie ist eine wissenschaftliche Denkungsart, aber sie ist keine Wissenschaft, die daran arbeitet, immer mehr über immer ‚weniger‘, das heißt enger und genauer definierte Gegenstandsbereiche zu lernen; sie unterscheidet nämlich zwischen Wissenschaft und Aufklärung, wenn sie erklären will, was unsere wachsenden wissenschaftlichen Kenntnisse von der Welt für uns bedeuten – für uns als Menschen, als moderne Zeitgenossen und als individuelle Personen. Und dieser praktische Selbstbezug auf unsere Lebensführung stiftet bei der Verarbeitung jedes weiteren Lernfortschritts, jedes revisionistischen Zuwachses an Weltwissen erst den festzuhaltenden Bezug zum Ganzen eines immer unüberschaubarer werdenden Wissenskosmos. Die Philosophie würde gleichwohl, wie ich meine, ihr Proprium verraten, wenn sie – und sei es auch im begründeten Bewusstsein einer Überforderung – den holistischen Bezug auf unser Orientierungsbedürfnis preisgäbe.“ (Jürgen Habermas: *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Bd. 1: *Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen*. Berlin 2019, S. 12f.)

presentation of a system would be the system itself.⁴⁷⁵ Tatsächlich gilt das insbesondere auch im Hinblick auf ‚Raum‘, denn Wissenschaft bildet, wie Martina Löw hervorhebt, nicht „die Wirklichkeit des Raums ab, sondern konstruiert Raum erneut“⁴⁷⁶, durch den Akt der Beschreibung.

Im Unterschied zu Christopher Smalls auf das Erfassen von Ganzheiten und ihren internen Beziehungen ausgerichtetem Konzept des *musicking* soll in den Begriff des Ensembles jedoch eine Differenz eingezogen bleiben: Während Small mit großer Selbstverständlichkeit musikalische Strukturen, das Hören, räumliche Arrangements und – stellvertretend für viele andere Akteure und Handlungen – das Reinigen eines Konzertsaals dem *musicking* zuschlägt, sollten Ensembles so gedacht werden, dass sie nicht auch Musik als Zeichensystem oder als Sound enthalten. Vielmehr sind die Ensembles räumlich aufgefasste Kontexte von Musik und verwandt mit Dispositiven, so wie Jörg Brauns sie denkt: als ‚besondere räumliche Fixierung‘, die Musik braucht, ‚um sich überhaupt entfalten zu können‘.⁴⁷⁷ Im Gegensatz zu Small halte ich also an einer Unterscheidung von Text (Musik) und Kontext (Ensemble) fest. Man kann zwar sagen, dass im Sinne von Brian O’Doherty auch der Kontext hier in diesem Modell ein relevanter Text wird. Aber er ist eben auch nicht einfach nur ‚mehr Text‘ (Kofi Agawu), sondern ein zusätzlicher, anderer Text. Es lässt sich nicht abstreiten, dass damit aber auch ein Problem einhergeht. Wenn nämlich Musik als Zeichensystem oder als Sound aus dem Ensemble ausgeschlossen wird, dann wird sie auch getrennt zum Beispiel von performativen Akten, die Musik hervorbringen, aber hier als Kontext gelten müssen. Sozusagen durch die Hintertür erscheint damit plötzlich wieder die Figur der ‚Musik selbst‘, wird doch in gewisser Weise nahegelegt, dass Musik irgendeine Existenzform habe jenseits von Performance oder medialer Vergegenwärtigung. Auf der anderen Seite sind aber die beiden genannten Existenzbedingungen von Musik – performative Akte oder mediale Repräsentation – eben nicht außerhalb räumlicher Arrangements zu denken, denn sie sind oder werden im sozialen Raum platziert. Musik als Zeichensystem oder als Sound ist jedoch nicht platzierbar, wie bei Martina Löw deutlich wird, wenn Sie den Begriff ‚soziale Güter‘ genauer definiert, den sie in ihrem Raum-Konzept benutzt:

475 Daniel Sarewitz: „Against holism“. *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Hg. Robert Frodeman/Julie Thompson Klein/Carl Mitcham. Oxford, New York [u.a.] 2010. S. 65-75, S. 69. – Oder um hier ausnahmsweise einmal eine Raum-Metapher zu bemühen: Eine Karte des Reiches im Maßstab 1:1 kann es, wie Umberto Eco in satirischer Form gezeigt hat, nicht geben. Vgl. Umberto Eco: „Eine Karte des Reiches im Maßstab 1:1“. *Sämtliche Glossen und Parodien*. München, Wien 2002, S. 87-99.

476 Löw 2001, S. 230.

477 Vgl. Brauns 2007, S. 8. – Brauns spricht hier im Original natürlich von Medien, nicht von Musik.

Der Begriff ‚soziale Güter‘ meint hier primär materielle Güter, da nur diese platzierbar sind. Zu Räumen verknüpfbar sind soziale Güter durch ihre materiellen Eigenschaften, auf ihrer Basis entfalten sie eine symbolische Wirkung.⁴⁷⁸

Das ist auch der Grund, weshalb Musik nicht als Teil von Ensembles gelten soll, obwohl sie ihrerseits ohne die genannten Existenzbedingungen nicht zu denken ist. Nochmals kommt hier auch ein Aspekt aus Jörg Brauns Dispositiv-Konzept zum Ausdruck, nämlich ein „grundlegender Konstruktivismus des Dispositivs, das seine Objekte nicht vorfindet, sondern in seinen Operationen erst erzeugt“⁴⁷⁹.

Damit dürfte deutlich geworden sein, dass das Beschreiben von Ensembles eine Herangehensweise ist, die das Erfassen von Beziehungen tendenziell vor die Beschreibung der Objekte setzt. Durch diese Umkehr kann man von einer im Wortsinn exzentrischen Perspektive sprechen, insofern sie ihre Ausgangspunkte im ‚Außen‘, im Kontext sucht, um dann nach innen, zu einem Text, vorzudringen. Wenn nun in diesem Modell die Rolle der Kontexte von Musik derart wichtig genommen wird, könnte das zu der Frage führen, welche Rolle Musik dann innerhalb eines Ensembles oder einer Musikkultur überhaupt noch einnimmt. Wird Musik nicht in ihren Kontexten so völlig aufgelöst? Hier findet sich auch die Quelle verschiedenster Vorbehalte gegen neue methodische Ansätze, die in der Tradition des Faches Musikwissenschaft immer wieder artikuliert worden sind, besonders prominent von Carl Dahlhaus: Es ist die stete Sorge, neue Methoden könnten nicht nur von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ‚der Musik selbst‘ wegführen, sondern ihr sogar jeden theoretischen Eigenwert nehmen, da sie so vermeintlich zum Spielball des ‚Außermusikalischen‘ werde, ob es nun Kontext heiße, Gesellschaft, Kultur oder wie auch immer. Christopher Small hat für dieses Problem einen Lösungsvorschlag anzubieten, er bezeichnet die im *musicizing* akustisch realisierte Musik als einen Katalysator, in dem sich der erfahrbare Sinnhorizont des gesamten kulturellen Komplexes schließlich umsetze:

Although the sounds that the musicians are making do not constitute the whole of the experience, they are nonetheless the catalyst that makes the experience take place, and their nature and their relationships are therefore a crucial part of the nature of the experience as a whole.⁴⁸⁰

Die Beschäftigung mit den Objekten – hier also Musik als Zeichensystem oder Sound – wird nicht hinfällig, sie wird vervollständigt. Auch Martina Löw als ‚Theoretikerin der Relationalität‘

478 Löw 2001, S. 224.

479 Brauns 2007, S. 57.

480 Small 1998, S. 184. – Diese Formulierung sehe ich als übereinstimmend an mit der Diskussion der Arbeiten von Umberto Eco, die ich im Einleitungsteil vorgenommen habe: Obwohl Texte (im weitesten kulturwissenschaftlichen Verständnis) Sinn nicht aus sich selbst heraus generieren, sondern erst im Zusammenspiel mit Kontext und Rezeption, ist ihre Struktur keineswegs gleichgültig.

erinnert an diesen Vorbehalt: „Nur wenn man beide Aspekte, also sowohl die ‚Bausteine‘ des Raums als auch deren Beziehung zueinander kennt, kann die Konstitution von Raum analysiert werden. Das bedeutet für das Verständnis von Raum als soziologischen Begriff, dass sowohl über die einzelnen Elemente als auch über die Herstellung von Beziehungen zwischen diesen Elementen Aussagen getroffen werden müssen.“⁴⁸¹

Obwohl es für das bis dato entwickelte Verständnis von Ensembles zentral ist, von deren Heterogenität auszugehen, da ein räumlich gedachter Kontext von Musik sehr unterschiedliche Elemente umfassen kann, muss diese Vielfältigkeit noch weiter eingeschränkt werden, nicht nur im Hinblick auf das Objekt ‚Musik‘, das die Ensembles hervorbringen. Der Grund dafür ist wiederum die von Martina Löw entwickelte Einsicht, wonach nur materielle Güter platzierbar sind. Damit wird auch deutlich, dass ein Ensemble keine Diskurse umfassen kann, denn diese besitzen, so wie Musik als Zeichensystem oder als Sound, vom theoretischen Standpunkt her zunächst keine materielle Existenz, obwohl auch sie realiter nicht ohne menschliche Kommunikation und mediale Speicher zu denken sind. Das Ensemble ist an dieser Stelle deshalb deutlich von Foucaults Konzeption des Dispositivs abzugrenzen, denn zu der Heterogenität, die Foucault diesem Konzept einschreibt, gehört auch, dass es „diskursiv und nichtdiskursiv ist“⁴⁸², also „Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt“⁴⁸³. Für Foucault ist das sogar ein besonders wichtiger Aspekt, denn hier, in dieser Verknüpfung von Aussagen, und Elementen, die keine Aussagen sind („Institutionen, architekturelle Einrichtungen“⁴⁸⁴), liegen für ihn wesentliche Dynamiken und Potentiale von Dispositiven – und somit auch die Chance, ein Bewusstsein von deren machtstrategischen Funktionen zu entwickeln. Eine Auffassung des Dispositivs, die zwar nicht ohne Foucaults Gedanken der Heterogenität auskommt, im Anschluss an Jörg Brauns aber doch dem Raum-Aspekt stärker in den Vordergrund rückt, wird hier Abstriche machen müssen. Aus meiner Sicht entstehen durch die unmittelbare Integration von Diskursen in ein Modell, das sich grundlegend an einer Konzeption des sozialen Raums und an Platzierungsakten in der materiellen Welt orientiert, eine Vielzahl von Schwierigkeiten und eine nicht sinnvoll beherrschbare Komplexität, die bedingt sind durch ein Zusammenfügen von Abstraktem und Konkretem in einem Denkmodell. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass Diskurse für das Konzept des Ensembles keine Rolle spielen. Vielmehr sollten Ensembles so gedacht werden, dass sie vielfältige ‚Andockpunkte‘ für Informationen und Diskurse bieten können. Das heißt, dass ein als Ensemble räumlich aufgefasster Kontext von Musik zum Beispiel so angelegt sein kann, dass dort Informationen kur-

481 Löw 2018, S. 45.

482 Foucault 1978, S. 123.

483 Ebd., S. 120.

484 Ebd., S. 119.

sieren können oder dass ein räumliches Arrangement Handeln dadurch vorstrukturiert, dass es das Aufrufen bestimmter Diskurse im Zusammenhang mit dem Erleben von Musik nahelegt. Wenn das Ensemble also zwar ein ‚spezifisch nichtdiskursives Dispositiv‘⁴⁸⁵ ist, so ist es doch kein Modell, dass gegen das diskursive Element hermetisch verschlossen bleibt. Vielmehr erweisen sich Ensembles auch hier als ‚Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext‘ (Schlüter).

Die Verknüpfung zwischen Musik und kulturellem Kontext muss allerdings auch in die andere Richtung gedacht werden können. Es kann also bei der Betrachtung von Ensembles in letzter Instanz nicht nur darum gehen, Musik unter Bezugnahme auf einen Kontext anders zu beschreiben, denn schließlich ist es eine Kernfrage der kulturwissenschaftlichen Musikforschung, wie mit Musik ‚etwas gemacht wird‘, wie also musikalische Praxis auf einen Kontext bezogen sein kann beziehungsweise dort etwas bewirken kann. Eine typische Frage – hier beispielshalber entnommen aus einer kulturgeschichtlichen Publikation – lautet dann: „Was gelang durch musikalisch strukturierte Kommunikation, was sich etwa durch die gesprochene Sprache oder durch Bilder nicht oder anders vollzog?“⁴⁸⁶ Eben darum geht es auch, wenn in ‚musik-geographischen‘ oder musikethnologischen Ansätzen nach Räumen beziehungsweise einem ‚sense of place‘ gefragt wird: um die Hervorbringung von Räumen (verstanden als diskursive Einheiten) mittels Musik. Wenn Tia DeNora, wie in der Einleitung angeführt, von Musik als einer kulturellen Kraft spricht (‚music’s powers‘), dann sind damit genau solche Potentiale gemeint. Da sie sich aber deutlich absetzt von der reduktionistischen Idee einer genuinen ‚Macht der Musik‘, kommt auch sie zu dem Schluss, dass ‚circumstances of production, distribution and consumption‘ bzw. die ‚contexts of use‘ betrachtet werden müssen, um diesem Erkenntnisinteresse gerecht werden zu können, um etwas darüber aussagen zu können, ‚was mittels Musik gelingt‘.⁴⁸⁷ Auch Christopher Small steht einer solchen Position nahe, betont er doch häufig, dass durch das *musicizing* die Werte einer Gruppe erkundet, bestä-

485 Die Formulierung wandelt Foucaults Ausdrucksweise ab, seine originale Äußerung zielte darauf ab, die ‚Episteme‘ – ein anderer Schlüsselbegriff in Foucaults Denken – als „spezifisch diskursives Dispositiv“ (Foucault 1978, S. 123) auszuweisen. Das Zitat verdeutlicht, dass auch Foucault selbst durchaus Dispositive von geringerer Heterogenität gelten ließ.

486 Sven Oliver Müller/Martin Rampe: „Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts“. *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*. Hg. Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rampe. Göttingen 2015. S. 9-26, S. 11.

487 Hinsichtlich dieser Differenz sind die jeweiligen Titel der englischen und der deutschen Fassung eines Buches von dem Musiker und Medienkünstler David Byrne aufschlussreich: Im Original heißt es *How music works* (San Francisco 2012); ‚to work‘ kann hier verstanden werden als ‚funktionieren‘ im weitesten Sinne, und auch als ‚gelingen‘. Der Titel der deutschen Ausgabe (Frankfurt a.M. 2019) bedient dagegen wieder die in der Einleitung dieser Arbeit beschriebene Sehnsucht nach eindeutigen Erklärungen, er lautet *Wie Musik wirkt*. Die Lektüre des Buches zeigt aber, dass Byrne die Frage ‚wie Musik funktioniert‘ aus produktionsästhetischer Sicht unter Rekurs auf verschiedene Kontexte zu beantworten versucht, unter anderem auf die akustischen Eigenschaften von Aufführungs-Räumen (vgl. Byrne 2019, S. 14ff.).

tigt und gefeiert werden („explored, affirmed, and celebrated“⁴⁸⁸) und Musik damit in einem kulturellen Kontext Potentiale entfaltet, Kultur also mit formt: „By bringing into existence relationships that are thought of as desirable, a musical performance not only reflects those relationships but also shapes them.“⁴⁸⁹ Doch auf der anderen Seite betont Small eben auch, dass solche Prozesse nur dadurch verstanden werden können, dass eine Vielzahl von Voraussetzungen – all das, was er im Begriff des *musicking* zusammenführt – im Zusammenhang betrachtet werden.

Dieser Logik soll sich auch der Begriff des Ensembles anschließen, wofür Löws mehrdimensionale Begriffskonstruktion ‚An(ordnung)‘ einen Ausgangspunkt bietet. Ein Ensemble zu beschreiben, das heißt demnach zunächst einen Kontext von Musik als räumliches Arrangement zu erfassen, was bedeutet, dass dieser Kontext in einer bestimmten Weise durch Handlungen, genauer gesagt Platzierungsakte, strukturiert worden ist. Der Kontext kann dann wiederum als eine Ordnung verstanden werden, innerhalb derer – und niemals herausgelöst aus allen Kontexten – Musik erlebbar wird. Erst danach kann die Frage gestellt werden nach den kulturellen ‚Kräften‘ von Musik, nach ihren Potentialen, zum Beispiel an der Konstruktion von Sinneinheiten mitzuwirken – was wie angedeutet wiederum auch Räume sein können. Genau darauf zielte aus meiner Sicht auch Jody Berland ab, als sie 1998 forderte: „A theory of the contradictory nature of location as *both context and effect* of cultural consumption is crucially important.“⁴⁹⁰ Dieses Interesse trifft sich mit der von mir vorgenommenen Bestimmung einer *new cultural history of music*, die danach fragt, was Musik in einem bestimmten historischen Zusammenhang jeweils sein und leisten kann: Das ‚Sein‘ ist als abhängig zu sehen von einem Kontext, da es der Kontext ist, der das Objekt erst mit hervorbringt. Die ‚Leistung‘ des Objektes ‚Musik‘ lässt sich jedoch erst aus dieser Abhängigkeit heraus verstehen – oder um hier noch einmal Martina Löw zu zitieren: „Die Frage, die jede Raumanalyse uns aufgibt, ist, wie Teile des Raums anderen Teilen ermöglichen zu wirken.“⁴⁹¹

Im Teil C dieser Arbeit soll es dann darum gehen, solche komplizierten theoretischen Überlegungen in der Betrachtung von Musikkultur zu konkretisieren und weiterzuentwickeln. Doch schon einfache Beispiele genügen, um hier etwas mehr Klarheit zu erreichen. So gibt es viele Untersuchungen darüber, wie in Geschäften und Einkaufszentren versucht wird, mittels gezieltem Einsatz von Musik verkaufsfördernde Wirkungen zu erzielen, eine der bekanntesten

488 Small 1998, S. 183.

489 Ebda.

490 Jody Berland: „Locating Listening. Technological Space, Popular Music, and Canadian Mediations“. *The Place of Music*. Hg. Andrew Leyshon/David Matless/George Revill. New York, London 1998. S. 129-150, S. 145 [Hervorh. durch A.K.].

491 Löw 2015.

und am weitesten ausgearbeiteten Veröffentlichungen dazu stammt von Jonathan Sterne.⁴⁹² So plausibel die von Sterne vorgenommenen Beschreibungen sind, so absurd wäre es, die möglichen realen Effekte (aktivere Kunden, höherer Umsatz) ‚der Musik selbst‘ zuzuschreiben. Musik kann, wenn überhaupt, dieses Potential erst unter bestimmten Bedingungen freisetzen, denn wie sollte Musik unmittelbar ‚dazu führen‘, dass jemand etwas kaufen will, das mit Musik nichts zu tun hat?⁴⁹³ Betrachtet man dagegen das konkrete räumliche Arrangement eines Bekleidungsgeschäftes mit vielfältigen Warenangeboten, in das über die Platzierung beziehungsweise Installation von Medien Musik eingebracht wird, dann wird deutlich, worum es eigentlich geht: Die Konsument:innen haben hier die Möglichkeit, sich auf die Musik einzulassen, was Emotionen und Stimmungen berührt, und ebenso können sie Musik und Warenangebot aufeinander beziehen. Erst unter der Berücksichtigung der (An)ordnung eines Ladens wird also eine verkaufsfördernde Wirkung von Musik denkbar, ‚aus sich heraus‘ bewirkt Musik aber sicherlich keine Konsumwünsche. Es ist also nicht unbedingt ‚die Musik‘, die in einer Situation hinzutritt und alles verändert, sondern erst innerhalb eines Ensembles kann Musik spezifische ‚kulturelle Kräfte‘ entfalten, die anderswo so nicht greifen.

Auch hier gilt es einmal mehr, im Sinne Erving Goffmans hinter die vorhandenen Evidenzen zu blicken, Erfahrungen zu hinterfragen, die weit verbreitet sein dürften. Dazu kann zum Beispiel das Erlebnis gehören, in einer neu bezogenen, leeren Wohnung zum ersten Mal die HiFi-Anlage (oder welches Abspielgerät auch immer) anzuschalten, und eine vertraute Musik zu hören. Anscheinend ‚führen‘ doch die Klänge dazu, dass die noch fremden Zimmer nun als etwas Eigenes, als ein Zuhause besetzt werden. Mit Jody Berland gesprochen wäre das: ‚location as effect of cultural consumption‘. Die gegenläufige Perspektive aber – ‚location as context of cultural consumption‘ ist genauso wichtig. Das hieße dann, der Musik wird erst in diesem transitorischen, hochindividualisierten Ensemble ermöglicht⁴⁹⁴, ein Potential freizusetzen – das heißt in diesem Fall: ihre Fähigkeit, ‚Heimat‘ zu bedeuten und zu erzeugen erst vollends zu aktivieren.⁴⁹⁵

492 Vgl. Jonathan Sterne: „Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space“. *Ethnomusicology* 41 (1997). Nr. 1, S. 22-50.

493 Natürlich kann das Hören einer Musik dazu beitragen, dass der Wunsch entsteht, einen Tonträger, eine Software oder eine E-Gitarre zu erwerben. Solche Fälle sollen hier aber unberücksichtigt bleiben.

494 Womöglich werden solche individuell erscheinenden Verhaltensweisen aber sogar durch eine habitualisierte Praxis, Musik ebenso einzusetzen, kulturell reproduziert.

495 Diese Schilderung ist autobiographisch gefärbt, eine Dachgeschosswohnung und der Song *The Lifting* von R.E.M. waren Gegenstände des Experiments.

Zusammenfassung: Was sind Ensembles?

Weil die vorangegangenen Überlegungen viele verschiedene Bezugspunkte hatten und Schritt für Schritt entwickelt worden sind, soll an dieser Stelle nun in einer Zusammenschau das neue Konzept des ‚Ensembles‘ noch einmal abschließend definiert werden.⁴⁹⁶ Hier geht es also zunächst um die möglichst eindeutige Besetzung eines Arbeitsbegriffes, in dem unterschiedliche methodische Anregungen zusammenlaufen sollen. Um das Konzept des Ensembles aber auch in einen Zustand zu überführen, der dem Ziel entspricht, ‚Raum als Methode‘ einzusetzen, möchte ich im Anschluss daran in Form eines zweiten Überblicks darlegen, was mit diesem Begriff in der kulturwissenschaftlichen Arbeit erfasst werden kann, wenn er als Folie für die Beschreibung musikalischer Praxis eingesetzt wird. Es geht also darum, diese Methode transparent im Hinblick auf ihre Möglichkeiten, operationalisierbar und reproduzierbar zu machen.

- *Ensembles sind räumliche Arrangements, die als Kontexte aufgefasst werden sollen, in denen Musik platziert ist und rezipiert wird.* Der Begriff verweist auf Martina Löws Verständnis des sozialen Raums, schließt insofern andere Raumkonzepte (Container, Akustik, metaphorische ‚Raumbilder‘) in Bezug auf Musik aus und soll ein kohärentes Vorgehen bei der Beschreibung musikalischer Praxis sicherstellen.
- *Ensembles sind heterogen.* Damit schließt der Begriff an das Dispositiv-Konzept Michel Foucaults an, der Dispositive als ‚heterogene Ensembles‘ bestimmte. Der Akzent auf der Heterogenität soll darauf hinwirken, in einer kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik auch solche Dinge und Praktiken in den Blick zu nehmen, die bisher als peripher erschienen und dem ‚Außermusikalischen‘ zugeordnet worden sind, wofür Christopher Smalls integratives Konzept des *musicizing* vorbildlich ist. Gegenüber Foucault betont der musikbezogene Begriff des Ensembles jedoch im Anschluss an Jörg Brauns den Raum-Aspekt. Damit ist er auch in der Lage, viele der indirekt auf Raum verweisenden Überlegungen von Small auf eine konkretere theoretische Grundlage zu überführen.
- *Ensembles sind Gesamtheiten.* Zu ihnen kann ‚potentiell alles‘ (Helms) gehören, das sich in Bezug auf Musik als Kontext ansprechen lässt und mit Blick auf den sozialen Raum

496 Als vorbildlich erscheint hier das Vorgehen von Martina Löw in ihrer *Raumsoziologie*, die sukzessive ihr Konzept der ‚(An)ordnung‘ entwickelt und zum Ende des Buches (vgl. Löw 2001, S. 224-230 und 271ff.) alle erarbeiteten Theoriebausteine noch einmal zusammenfasst. Damit steht sie im Widerspruch zum Beispiel zu Foucault, der sein Verständnis von Dispositiven wie dargestellt relativ offen gehalten hat.

erfasst werden kann. Zumindest näherungsweise soll der Begriff somit, wie es dem französischen Wortsinn entspricht, kulturelle Gesamtheiten umfassen. Er zielt jedoch nicht auf einen Holismus ab, sondern auf eine kulturwissenschaftliche Beschreibungsarbeit, die prinzipiell an Gesamtzusammenhängen interessiert, jedoch nie abschließbar ist.

- *Ensembles umfassen Güter und Menschen.* Sie sind (frei nach Foucault) die Elemente des Ensembles. Das ergibt sich aus der Bestimmung von Ensembles als räumliche Arrangements im Sinne Martina Löws. Als Elemente von Ensembles qualifiziert sind Güter und Menschen durch ihre Platzierung, aus der als Resultat ein räumliches Arrangement hervorgeht. Mit ‚Platzieren‘ kann dabei auch das ‚Bauen‘ von Architektur gemeint sein. Der relationale Raum-Begriff, der diesem Konzept zugrunde liegt, betont die Beziehungen zwischen den Elementen und wertet eine beziehungsorientierte Beschreibung musikalischer Praxis auf gegenüber einer vorrangigen Beschäftigung mit den Elementen – und vor allem auch gegenüber einer Privilegierung ‚der Musik selbst‘ beziehungsweise einer Fokussierung auf Musik als Zeichensystem oder als Sound (‚nothing but the music‘).
- *Nicht unmittelbar zu Ensembles gehört Musik als Zeichensystem oder Sound.* So aufgefasst ist Musik kein materieller Gegenstand und kann deshalb auch nicht platziert werden sowie in diesem Sinne in räumliche Arrangements eingehen. In abgeschwächtem Sinne ‚umfassen‘ Ensembles jedoch auch Musik, da sie die Kontexte benennen, aus denen Musik nicht herauszulösen ist beziehungsweise die Musik als Gegenstand selbst erst mit hervorbringen. Wenn Ensembles dennoch als Kontexte definiert werden, in denen Musik platziert ist oder wird, dann deswegen, weil die Platzierung über Güter (Medien) oder Menschen (Performer) ermöglicht wird. Sowohl Güter als auch Menschen müssen jedoch wieder als Elemente des Ensembles angesprochen werden, da sie Materialität besitzen. Aus den genannten Gründen sind auch Diskurse, anders als in Foucaults Konzeption des Dispositivs, keine möglichen Elemente von Ensembles.
- *Ensembles sind im Hinblick auf Musik beschränkt auf die Rezeption, den sozialen Vorgang oder die Aufführung respektive Performance.* Das ergibt sich durch den Anschluss an Goffman und Small und ihre leitende Fragestellung, ‚was eigentlich vor sich geht‘. Dementsprechend sind irgendwelche räumlichen Arrangements, die allein mit der Produktion von

Musik zu tun haben, in diesem Sinne keine Ensembles. Die An(ordnung) beispielsweise eines Tonstudios kann daher zwar als ein Dispositiv gelten, jedoch nicht als ein Ensemble.⁴⁹⁷

- *Ensembles entstehen durch Handeln und sind gegebenenfalls in der Lage, nachfolgendes Handeln in Bezug auf Musik vorzustrukturieren.* Auch das ergibt sich unmittelbar aus der Anlehnung an den Raum-Begriff Martina Löws. In dieser Hinsicht sind Ensembles als Dispositive zu verstehen, die Einfluss darauf nehmen, wie Musik als Zeichensystem oder Sound zu einem Gegenstand wird. Sie können deshalb eine ‚strategische Funktion‘ (Foucault) erfüllen, können also absichtsvoll konstruiert, das heißt durch Platzierungen arrangiert werden, um eine gewünschte Form des Kontextes zu bilden.
- *Ensembles können sehr dauerhaft sein beziehungsweise kontinuierlich in ähnlicher Form reproduziert werden, sie können aber auch eine nur transitorische Existenz besitzen.* Im ersteren Fall sind sie mit ‚räumlichen Strukturen‘ im Sinne Martina Löws verwandt und möglicherweise mit Institutionen verbunden, die deren Dauerhaftigkeit sicherstellen und die ebenfalls an bestimmte ‚strategische Funktionen‘ gebunden sind. Im letzteren Fall muss an Löws Vorstellung angeknüpft werden, wonach räumliche (An)ordnungen auch dann nicht gegenstandslos sind, wenn in der Gegenwartskultur eine größere Fluktuation, Veränderbarkeit und Abstraktheit derselben zu beobachten ist.
- *Unter Rekurs auf Ensembles lässt sich bestimmen, was Musik jeweils sein und leisten kann.* Das ‚Sein‘ bezieht sich dabei auf das ‚Zum-Gegenstand-Werden‘ innerhalb eines bestimmten Kontextes, das ‚Leisten‘ auf die ‚kulturelle Kraft‘ (in Anlehnung an DeNora), die Musik in einem Kontext schließlich freisetzen kann. Versteht man das ‚jeweils‘ aus der Definition als Verweis auf verschiedene historische Zeitpunkte, kann damit ein Anschluss zur Interessenlage einer *new cultural history of music* hergestellt werden. Allerdings bieten Ensembles keinen umfassenden Zugriff auf diese Aspekte, ebenso wichtig sind weitere kulturhistorische Perspektiven, darunter jene auf Wissensordnungen, die als diskursive Formationen nicht Teil von Ensembles sein können. Ensembles lassen allerdings möglicherweise ‚Andockpunkte‘ für Diskurse erkennen.

497 Eine Ausnahme stellt der Fall dar, wenn man danach fragt, wie Musik in einem Tonstudio erlebt und zu einem sozialen Vorgang wird.

- *Ensembles müssen in Bezug gesetzt werden zu Musik als Zeichensystem oder als Sound.* Ansonsten verlieren sie nicht nur ihren Gegenstand, die realisierte Musik ist auch als der ‚Katalysator‘ (Small) zu denken, durch den die über das Konzept des Ensembles adressierbaren Aspekte zu ihrer Erfüllung kommen. Erst auf diesem Wege können Ensembles, also in der kulturwissenschaftlichen Beschreibung benannte räumliche Arrangements, dann auch als ‚Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext‘ verstanden werden.

Nach dieser schrittweisen Definitionsarbeit gilt es in einem zweiten Anlauf, einen Übergang von der Theorie zu einer Methode herzustellen, den Weg vom Begriff zur Anwendung zu skizzieren. Auf dieser Ebene stehen dann nicht mehr die Merkmale des Begriffes ‚Ensemble‘ zur Diskussion, stattdessen geht es um die Frage, was der Nutzen des so bestimmten Begriffes ist – wie er eingesetzt werden kann, was er zugänglich macht und offenlegt. Wie schon mehrfach angedeutet sehe ich den Begriff des Ensembles als Instrument für eine kulturwissenschaftliche Beschreibungsarbeit im Hinblick auf musikalische Praxis und die kontextabhängige Frage, was sie ist und wozu sie gut ist. Daher kann hier zumindest darauf verzichtet werden, eine konkrete Folge von methodischen Schritten anzugeben oder einen festgeschriebenen Arbeitsprozess zu umreißen, da in der kulturwissenschaftlichen Arbeit dergleichen kaum vorab festgelegt werden kann, ohne die jeweiligen Gegenstände und Themen sowie die mit ihnen jeweils verbundenen Herausforderungen und Fragestellungen zu kennen. Die Strenge des methodischen Vorgehens bestimmt sich demzufolge weniger aus prozeduralen Gesichtspunkten (also laut Duden aus dem „äußeren Ablauf“), sondern aus der Stringenz des Umgangs mit den qualitativen erkenntnistheoretischen Leitlinien, die in diesem Fall aus der Definition des Begriffes ‚Ensemble‘ abzuleiten sind.

Bei der Frage, was der Begriff ‚Ensemble‘ zugänglich machen kann, muss es in gewisser Hinsicht auch um einen Ausschluss gehen, eine epistemologische Selbstkritik. Zu Ensembles kann zwar, wie oben festgelegt, auf der Ebene der Elemente ‚potentiell alles‘ gehören, keineswegs aber lässt sich mit der Methode, Ensembles zu beschreiben, auch über ‚potentiell alles‘, was Musikkultur begriff, etwas aussagen. Das wird bereits deutlich anhand der Themenbereiche, die von den anderen, in Bezug auf Musik etablierten Raum-Begriffen – Tonraum, akustischer Raum und Raummusik – aufgeschlossen werden: Die dort angesprochenen Fragestellungen können zwar zum Teil mittels des Ensemble-Begriffes reformuliert werden, die ‚Teilnahme‘ an diesen Diskursen hängt aber von der Übernahme der dort jeweils genutzten Raum-Begriffe ab. Damit kann auch dem Eindruck entgegengewirkt werden, der hier skizzier-

te methodische Ansatz sei so weit gefasst, dass er als Arbeitsinstrument kaum tauglich und reproduzierbar sein könne – eine Kritik, die angesichts der allgemeinen Überdeterminiertheit des Raum-Begriffes immerhin naheliegend wäre. Was genau also kann anhand von Ensembles beschrieben werden? Worin bestehen die Zusammenhänge, die so erfassbar werden? Die Antwort kann bei allem Bemühen um Präzisierung nicht eindeutig ausfallen, vielmehr sind hier drei Qualitäten zu unterscheiden.

(1) *Strukturierende Effekte*

Hier erreicht der Ansatz, Ensembles zu beschreiben, seine größte Reichweite und Integration. In dieser ersten – oder auch obersten – Stufe kann die Beschreibung von Ensembles, also von räumlichen Arrangements, in denen Musik platziert ist und rezipiert wird, konkrete strukturierende Effekte aufzeigen. Das bedeutet, dass in solchen Fällen einem Kontext ein determinierendes Moment zugeschrieben wird: Eine musikalische Praxis gestaltet sich demnach in einer bestimmten Weise, weil der Kontext eine reale regelnde, lenkende oder strategische Funktion erfüllt.

Auf dieser Stufe sind Ensembles demnach in vieler Hinsicht mit Dispositiven im Sinne Foucaults verwandt. Als Hypothese gilt dann, dass Ensembles erfolgreich Abweichungen von einer Norm reduzieren können, es geht demzufolge hier um die Reproduktion kultureller Formationen und gesellschaftlicher Verhältnisse. Man muss dann, ebenfalls im Anschluss an Foucault, auch davon ausgehen, dass den Ensembles Machtverhältnisse eingeschrieben sind, auch wenn diese ‚Macht‘ nicht unbedingt konkreten Akteuren zugeordnet werden kann, sondern Systemcharakter hat, sie verweist auf soziale Figurationen wie beispielsweise die ‚bürgerliche Gesellschaft‘.

Dennoch muss selbst hier genau beobachtet werden, inwieweit die Beschreibung von Ensembles mehr als einen Modellcharakter haben kann und tatsächlich in der Lage ist, etwas über das ‚wirkliche Funktionieren‘ (Helms) musikalischer Praxis auszusagen, schon weil damit die Möglichkeit einer empirischen Verifikation einhergehen müsste. Hier gilt es, die kritische Bemerkung von Martina Löw zu berücksichtigen, die betont hat, dass Räume ‚zu nichts zwingen‘. Sie können Handeln vorstrukturieren und damit in einem gewissen Grad leiten, jedoch nie absolut determinieren. Daraus ergibt sich dann auch die Notwendigkeit einer zweiten Stufe möglicher Resultate der Beschreibung von Ensembles, bei der an dieser Stelle Einschränkungen in der Reichweite der Aussagen vorzunehmen sind. Dieses zweite Niveau ist also unterhalb des ‚wirklichen Funktionierens‘ einer kulturellen Praxis angesiedelt.

(2) *Intentionen, unabhängig von ihrer Realisierung*

Martina Löw hat – auch angesichts der geschilderten erkenntnistheoretischen Probleme – vorgeschlagen, man solle in der Analyse „zwischen den Motiven der Raumkonstitution und deren Folgen unterscheiden“⁴⁹⁸. Auf dieser zweiten, nachgeordneten Stufe geht es bei der Beschreibung von Ensembles deshalb nur mehr um solche Motive. Mit Julia H. Schröder gesprochen wäre der Gegenstand demnach zu bestimmen als die Ziele oder Intentionen „derjenigen, welche die Vorgaben über die Hörsituation machen“⁴⁹⁹.

Intentionen können an konkreten Platzierungsakten ablesbar werden. Die Gestaltung eines Kontextes, in dem Musik von handelnden Akteuren platziert wird und dort in der Folge dann auch (von anderen Akteuren) rezipiert wird, kann Rückschlüsse auf Motive dieser Raumkonstitution ermöglichen. Der Tätigkeit des Platzierens gehen, folgt man Martina Löw⁵⁰⁰, bereits Raumentwürfe oder -vorstellungen voraus. Auch sie stehen natürlich im engen Zusammenhang mit Intentionen, mit den Erwartungen, die auf die ‚Wirksamkeit‘ dieser (An)ordnungen gerichtet sind – und damit letztendlich auch an die kulturelle ‚Kraft‘ von Musik.

Dadurch bleibt auf dieser Stufe aber die Frage nach dem ‚wirklichen Funktionieren‘ musikalischer Praxis ausgeklammert. Es spielt auf diesem Niveau der Beobachtung keine Rolle, wie sich das Verhältnis von Intentionen ‚derjenigen, welche die Vorgaben machen‘ und der Realität einer musikalischen Praxis gestaltet. Dennoch hat das Offenlegen der Motivationen für die Konstruktion eines Kontextes, in dem Musik platziert wird, eine hohe Relevanz für die kulturwissenschaftliche Musikforschung. Es geht hier um Musik-Konzepte, um zeitgebundene, auf der Gegenstandsebene vorzufindende Vorstellungen davon, was Musik sein solle und leisten könne. Auch dieser Konjunktiv, in den nun eine im Laufe der Arbeit entwickelte begriffliche Formel überführt wird, deutet die höhere Unverbindlichkeit dieser Beobachtungen an, weshalb auch Machtfragen hier im vorher beschriebenen Sinne keine Rolle spielen. Sie werden allerdings insofern berührt, da es hier um Akteure geht, die sich in sozialen Positionen befinden, welche es erlauben, gegebenenfalls Platzierungen zu realisieren, die den eigenen Intentionen entsprechen: „Verfügungsmöglichkeiten über Geld, Zeugnis, Rang oder Assoziation sind ausschlaggebend, um (An)ordnungen durchsetzen zu können [...]“⁵⁰¹.

498 Löw 2001, S. 219.

499 Schröder 2014, S. 60. – Da mir die Stoßrichtung dieses Zitats im Hinblick auf die Interessenlage sehr passend erschienen ist, habe ich es hier eingesetzt. Der Begriff der ‚Hörsituation‘ ist allerdings nur in eingeschränkter Weise umlegbar auf die Beschreibung von Ensembles. Nach meiner Definition sind Ensembles Teil einer Kultur und damit spezifischer als individuelle ‚Situationen‘, außerdem beschränken sie das Erleben musikalischer Praxis begrifflich gerade nicht auf das Hören.

500 „Im wissenschaftlichen Arbeiten, Entwerfen, Planen, in der Kunst etc. können Räume konstituiert werden, die nicht bzw. noch nicht mit dem praktischen Spacing abgestimmt sind“ (Löw 2001, S. 225).

501 Löw 2001, S. 272.

(3) *Anschlussmöglichkeiten*

Auf der dritten, noch einmal offeneren Stufe geht es schließlich weder um als real angenommene strukturierende Effekte auf musikalische Praxis noch um Intentionen von Akteuren, die Kontexte von Musik arrangieren. Da Ensembles, wie mehrfach betont, ‚potentiell alles‘ umfassen können, was sich als Kontext von Musik ansprechen lässt und mit Blick auf den sozialen Raum erfasst werden kann, ist diese Stufe als ein Sammelbecken gedacht für verschiedenste Beziehungen von Musik und Elementen eines Kontextes, zu denen kein übergreifender Zusammenhang (wie ein Dispositiv oder eine Intention) rekonstruiert werden kann.

Zu denken ist hier an in einem Ensemble vorhandene Elemente, die neue, spontan aufrufbare Anschlussmöglichkeiten bereithalten, sodass sich in unvorhersehbarer Weise Veränderungen ergeben können im Hinblick auf die Frage, was Musik dort ist und leistet. Aufseiten der Beschreibung ermöglicht es diese Stufe, das Konzept des Ensembles dynamischer zu handhaben und auch in stärkerem Maße der Eigenlogik und Kontingenz von Handlungsoptionen und Rezeptionsakten gerecht zu werden – denn der Begriff impliziert kein Top-Down-Modell von Musikkultur, auch wenn er in diesem Bereich Stärken hat.

Diese dritte Stufe schließt damit auch die Leerstelle, welche die beiden anderen Stufen stehen lassen. Sie berücksichtigt, dass Räume immer einen Doppelcharakter haben. Martina Löw spricht in diesem Zusammenhang davon, dass räumliche Strukturen zwar Handlungsmöglichkeiten mittels einer Vorstrukturierung einschränken, aber grundsätzlich immer auch Handlungsmöglichkeiten eröffnen⁵⁰², und das sogar in einer Fülle, die nicht vorab schon zu überblicken und zu klassifizieren ist. Stephan Günzel betont hier aus methodologischer Sicht das Spannungsverhältnis zwischen ‚Determinismus‘ und ‚Possibilismus‘⁵⁰³, das viele Raum-Theorien durchzieht.

Zum Ende dieses ersten Hauptteils, der auf die Entwicklung einer kulturwissenschaftlichen Methodik zur Beschreibung von Musik und ihren Kontexten ausgerichtet war, müssen – bevor es zu einer Erprobung und Anwendung der hier umrissenen Methode kommen kann – noch einige klärende Bemerkungen zwischengeschaltet werden. Eine dieser Bemerkungen betrifft einen so zentralen Vorbehalt, dass ich sie zu einem am Ende des Abschnittes stehenden Exkurs ausgeweitet habe.

In den folgenden drei Teilen wird immer wieder von Architektur die Rede sein. Das ergibt sich zum einen aus der wichtigen Rolle, die Architektur bei einem in dieser Art auf

502 Vgl. ebd., S. 226.

503 Vgl. Günzel 2017, S. 35-44.

„Raum“ ausgerichtetes Thema zweifellos zugestanden werden muss, denn laut Martina Löw werden „vor allem durch den gebauten Raum [...] Handlungsvollzüge vorstrukturiert“⁵⁰⁴. Zum anderen spielt hier auch der spezifische Zuschnitt dieser Arbeit eine Rolle.⁵⁰⁵ Wenn immer jedoch Architektur thematisiert wird, dann notwendigerweise, nach allem bisher Gesagten, nicht im herkömmlichen Verständnis des fest Errichteten, des im physischen Raum Vorgefundenen. Stattdessen wird Architektur als ein Element räumlicher Arrangements beschrieben. Sie ist kein Ort, an dem Ensembles beobachtet werden, sondern ist selbst ein Teil von ihnen.

Mit einer Abgrenzung vom Verständnis des physischen Raums hängt auch die zweite Anmerkung zusammen, sie ergibt sich aus der ersten: Architektur oder auch andere Umgebungen werden, wenn ich sie als Teil von Ensembles beschreibe, nicht auf ihre akustischen Eigenschaften hin befragt. Leitlinien des sehr präsenten Diskurses „Musik und Architektur“ habe ich im Rahmen dieser Grundlegung bereits geschildert. Wenn ich mich nun von dieser Interessenlage abgrenze, dann geschieht das nicht nur aus Prinzip, sondern wegen der nicht vereinbaren theoretischen Grundlagen, denn eine Beschäftigung mit Akustik führt wieder zu einem euklidischen Raumbegriff und weg von einem relationalen. Es sollte aber, das war schließlich eine der Hauptforderungen an meine Methode, kein Nebeneinander, keine permanente Konkurrenz verschiedener Raum-Begriffe entstehen, die meines Erachtens gerade das Problem vieler anderer Versuche darstellt, den Raum-Begriff auf Musikkultur anzuwenden. Natürlich können Ensembles oder räumliche Arrangements akustische Effekte in Form einer *aural architecture* hervorbringen, die eine musikalische Praxis als sozialen Vorgang beeinflusst. Doch auch diese Ebene muss ausgeklammert werden, um die Materie beherrschbar zu machen und den Fokus auf den sozialen Raum nicht zu verlieren. Damit bleibt für eine kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit Musik zweifellos ein blinder Fleck. Ins Positive gewendet könnte man aber auch sagen, dass die hier erarbeitete Methode damit den Arbeitsbereich und den Geltungsanspruch komplementärer Ansätze – zum Beispiel aus den Sound Studies – betont und offenhält.⁵⁰⁶

Die dritte Anmerkung schließlich erscheint fast schon in der Gestalt einer Pointe. Da der Gegenstandsbereich dieser Arbeit auf westliche Musik der Geschichte und Gegenwart be-

504 Löw 2018, S. 25.

505 Kulturwissenschaftlich zu arbeiten bedeutet für mich immer auch, im Hinblick auf jenes Feld, das als ‚die Kulturwissenschaften‘ bezeichnet werden kann (also geisteswissenschaftliche Disziplinen, die in Teilen durch einen *cultural turn* gegangen sind) transdisziplinär zu arbeiten. In meinem Fall spielen, neben allen ohnehin fachübergreifenden theoretischen Anregungen, zahlreiche Einflüsse aus Kunst- und Architekturgeschichte eine wichtige Rolle.

506 Vgl. dazu beispielhaft die einflussreiche Publikation von Emily Thompson: *The soundscape of modernity. Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cambridge/Mass. 2002. Dem hier verfolgten Erkenntnisinteresse lässt sich mit dem Begriff des Ensembles schlicht nicht begegnen.

grenzt bleibt – nicht weil die Beschreibung von Ensembles nur hier ihren Wert hätte, sondern aufgrund der begrenzten Kompetenz des Verfassers – werde ich immer wieder auf ‚normale‘ Konzertformen Bezug nehmen müssen. Der Grund dafür erschließt sich mit Blick auf eine Beobachtung in Hanns-Werner Heisters lange als Standardwerk geltender Monographie *Das Konzert*⁵⁰⁷. Schon der Titel dieser Veröffentlichung bestimmt das Konzert als ‚Kulturform‘, doch auch Heister bemerkt, dass die Behandlung dieser musikalischen Praxis im Selbstverständnis der sogenannten westlichen Hochkultur eine Tendenz zur Universalisierung aufweist. Diese Tendenz ist, mehr als dreißig Jahre nach der Veröffentlichung von Heisters Überlegungen, sicherlich abgemildert worden, im Kern jedoch bleibt sie weiterhin operativ. In Heisters eigenen Worten heißt das: „Schließlich erscheint das Konzert nicht mehr als besondere, sondern als allgemeine Form von Musikrealisierung bzw. -aufführung überhaupt [...]. Damit wirkt das Konzert fast wie eine Art selbstverständlicher ‚Naturform‘ [...].“⁵⁰⁸ Genau das ist offensichtlich auch der Grund, weshalb sich Christopher Small in *Musicking* derart intensiv an dem Beispiel des Sinfoniekonzertes abarbeitet⁵⁰⁹: Es geht darum, dieser ‚Kulturform‘ – oder in meiner Perspektive: diesem Ensemble – seine Selbstverständlichkeit zu nehmen, durchaus im Sinne von Erving Goffman. Wenn also in der Folge immer wieder das, wie Hanns-Werner Heister es nennen würde, ‚bürgerliche Konzert‘ zum Thema wird, dann – in Anlehnung an Heinrich Böll⁵¹⁰ – weder, weil das das zentrale Thema dieser Arbeit wäre, noch aus einer rein zufälligen Wahl von Beispielen heraus. Es liegt vielmehr daran, dass das für eine kulturwissenschaftliche Musikforschung anscheinend weiterhin unvermeidlich bleibt.

Exkurs: Ensembles durchqueren

Geschichtswissenschaftlich betrachtet ist die Beschreibung oder Rekonstruktion von Ensembles zunächst eine synchrone Arbeitsweise, sie ist also auf die Untersuchung eines Zeitpunktes oder -abschnitts angelegt. Generell sind raumorientierte Untersuchungen, wie ich bereits angeführt habe, meistens auf das Nebeneinander, das gleichzeitig Vorhandene ausgerichtet. Wenn es wie hier um das ‚Funktionieren‘ musikalischer Praxis, um das Freilegen der Intentionen bestimmter Akteure oder allgemeiner um Zusammenhangsbildungen und Anschlussmöglichkeiten geht, dann kann man mit Friedrich Kittler von einem Interesse an „synchronen Funktionszusammenhängen“⁵¹¹ sprechen. Demgegenüber treten in dieser Perspektivierung Momente der Entwicklung oder Veränderung in den Hintergrund.

507 Vgl. Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. 2 Bde. Wilhelmshaven [u.a.] 1983.

508 Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. Bd. 1. Wilhelmshaven [u.a.] 1983. S. 26.

509 Vgl. Small 1998, S. 17f.

510 Vgl. die Vorrede in Heinrich Böll: *Die verlorene Ebre der Katharina Blum*. Köln 1974.

511 Kittler 2012, S. 118.

Dennoch ist es notwendig, dasjenige was hier unter ‚Ensembles‘ verstanden wird, zumindest versuchsweise einmal in eine diachrone Perspektive einzubetten, und zwar aus einem einfachen Grund. Nach allem bisher Gesagten könnte der Eindruck entstehen, es gehe bei der Beschreibung von Ensembles immer nur um die Darstellung ‚ursprünglicher‘ Zusammenhänge. In dieser Form entspräche die Interessenlage dann wieder stark Heinrich Besslers Frage nach dem ‚Lebensraum‘ einer Musik als einer Art von Kontext, mit dem diese organisch verbunden erscheint. Das Ziel muss aber nicht einmal die Rekonstruktion eines authentischen Kontextes sein, etwa im Sinne einer historischen Aufführungspraxis von Musik im weitesten, auch nicht-musikalische Elemente berücksichtigenden Sinn. Zwar mag das Konzept des ‚Ensembles‘ durchaus in besonderer Weise dafür geeignet sein, dort für eine Beschreibungsarbeit eingesetzt zu werden, wo eine Musik zum ersten Mal auftritt. Es liegt zumindest die Vermutung nahe, dass es in solchen Fällen besonders viele Ansatzpunkte gibt, dass gerade hier also eine besondere Dichte von Musik/Kontext-Bezügen mit einer raumbezogenen Methodik zu beobachten ist. Der Begriff des ‚Ensembles‘ hat in seiner Definition jedoch nichts an sich, was auf eine Privilegierung solcher Zusammenhänge hinweist: Grundsätzlich kann er ebenso gut auf nicht-ursprüngliche Zusammenhänge angewandt werden. Für die Arbeitsweise, die sich mit dem Ensemble-Begriff verbinden soll, ist Ursprünglichkeit oder Authentizität demnach keine relevante Kategorie.

Zwangsläufig ergibt sich daraus eine Frage – und zumindest als solche soll dieser Aspekt hier noch behandelt werden: Lässt sich auch etwas darüber aussagen, was passiert, wenn eine Musik ihr ursprüngliches Ensemble verlässt, wo alle Zusammenhänge so plausibel und ‚natürlich‘ erscheinen (wie im Fall von Sinfonie als ‚Text‘ und bürgerlichem Konzertsaal als ‚Kontext‘) und in einem neuen Kontext auftritt?⁵¹² Grundsätzlich scheint es hier zwei Möglichkeiten zu geben, zwei Extrempunkte, die an realen Fallbeispielen mutmaßlich in vielen Formen der Kombination und Vermittlung zu beobachten sind. Das sind 1.) die Einpassung einer Musik in ein neues Ensemble, mit allen dazugehörigen Prozessen der Adaption und des Bedeutungswandels und 2.) die sogenannte Hysterese. Beides sei hier noch kurz skizziert.

1.) Wird eine Musik in einem neuen Kontext erlebbar, wird also in einem anderen Ensemble platziert, ergeben sich aus kulturwissenschaftlicher Sicht fast zwangsläufig erhebliche Verände-

512 Die Überlegungen in diesem Exkurs schließen an Gedanken von Mieke Bal zur ‚Preisgabe‘ eines Kunstwerkes bzw. ästhetischen Objektes an die Zeit an. Ihrem Bemühen, die Möglichkeitsbedingungen von Aussagen über „das langfristige Wirken der Kunstwerke“, über einen „Situationswandel“ (beide Zitate bei Bal 2006, S. 296) hinweg, zu erkunden, verdanke ich wesentliche Anregungen. Da Bal ihre Argumentation jedoch an nur mit Mühe vergleichbaren Gegenständen entwickelt und außerdem eine Kritik des ‚Intentionalismus‘ (ebd., S. 297; der wissenschaftlichen Praxis, ästhetische Objekte bevorzugt unter Rekurs auf die Absichten ihres Urhebers verstehen zu wollen) im Zentrum ihres Textes steht („[...] Preisgabe ist das Gegenteil von Intention“, ebd., S. 299), habe ich mich entschlossen, nur in dieser allgemeinen Form auf ihre Arbeit zu verweisen.

rungen. Es wird zu Prozessen der Umdeutung, des Funktionswandels und dergleichen kommen. Die Frage, was eine Musik sein und leisten kann, wird dann neu zu beantworten sein, denn sie ist es grundsätzlich nur in Abhängigkeit von konkreten Kontexten. Dietrich Helms schreibt hierzu, mit einem Akzent auf dem Aspekt der Semantik von Musik:

Was als Zeichen verstanden wird, worauf es verweist und der Kontext in dem es bedeutet, ergeben einen unauflösbaren Regelkreislauf, der eine Semantik mit einer Gültigkeit über die Zeiten, Orte und Gesellschaften hinweg zu einer Fiktion macht.⁵¹³

Das führt wiederum zu dem bereits angesprochenen, für die Musikwissenschaft klassischen Beispiel des Transfers älterer Musik aus ‚vor-bürgerlicher‘ Zeit in den Konzertsaal. Gerade in dem Versuch, in dem neuen Kontext ‚der Musik selbst‘ gerecht zu werden, indem sie zum Gegenstand wertschätzender Aufmerksamkeit gemacht wird, verändert sich dieser Gegenstand in hohem Maße. Zum Thema ‚Altes in neuem Kontext‘ schreibt Ola Stockfelt:

For works of music that have existed for a longer time, however, the discrepancy can be considerable: this is the case, for example, when liturgical or predominantly dance music is performed in the concert hall for a seated public engaged in aesthetic contemplation, in these instances the changed situation of listening has meant greater or lesser changes in the work of music as sound and especially in the *perceived* work of music.⁵¹⁴

Stockfelt spricht hier von ‚changes‘, Veränderungen, und zwar am Gegenstand Musik selbst, so wie dieser wahrgenommen werden kann. Auch diese Perspektive hebt also die determinierende, regelnde Kapazität von Ensembles hervor. Etwas schlichter formuliert könnte man aber auch einfach von Umdeutungen sprechen, also dem Hervorheben anderer Aspekte am selben Gegenstand, statt ihm selbst einen Wechsel des Zustandes zuzuschreiben. Bei Christopher Small findet sich dieser Zusammenhang wie folgt ausgedrückt:

The gestural language of music never means one and only one set of relationships but is open to reinterpretation over and over again as listeners create new contexts for their reception and their ritual use of it.⁵¹⁵

Small bringt das auch dazu, von einer weiteren Art des Kreislaufs auszugehen, nämlich ein bestimmtes evolutionäres Verhältnis von Musik und Kontexten anzunehmen, das besonders im Zusammenhang mit der Tonaufnahme deutlich wird, die die Frequenz von Transfer- und Umdeutungsprozessen erhöht hat:

513 Helms 2014, S. 167.

514 Stockfelt 2004, S. 90 [Hervorh. im Orig.].

515 Small 1998, S. 214.

One consequence of the availability of recordings is that those who do not wish to or for other reasons cannot take part in the ritual event that is a „live“ performance can use the recordings to create their own event, their own ritual, based on the sounds in their combinations that they hear from the records. This fact has led to the creation of many new contexts for recorded performances, and that in turn has encouraged many musicians to create performances on record that will serve the purposes of those new contexts. [...] When the records created to serve those rituals are then used to serve the needs of a different ritual, the cycle begins once more, all without anyone necessarily noticing what is going on.⁵¹⁶

2.) Trotz der hohen Plausibilität dieser Annahmen sollte aber auch die gegenteilige Position einmal durchgespielt werden. In der Definition des Ensembles habe ich festgehalten, dass man diese als räumliche Arrangements gedachten Kontexte von Musik durchaus auch als Dispositive verstehen kann, die einen starken ordnenden und regulierenden Effekt ausbilden, das heißt sie strukturieren nachfolgendes Handeln in Bezug auf Musik.

Demzufolge wäre es auch denkbar, dass sich das Handeln in Bezug auf eine Musik, die in ein neues Ensemble überführt wird, keineswegs der ‚Logik‘ dieses anderen Kontextes völlig anpassen muss. Bestimmte Praktiken, die sich innerhalb eines Ensembles ausgebildet haben, könnten sozusagen auch in einen neuen Kontext ‚mitgeschleppt‘ werden. Oder anders gesagt: Der Musik haften dann scheinbar Elemente eines früheren Ensembles an oder diese bleiben zumindest als ein orientierender Rahmen im Sinne Goffmans noch erhalten. Als Beispiel bietet sich die Praxis des ‚Radio-‘ oder ‚Lautsprecherkonzertes‘⁵¹⁷ an, der ich mich anhand eines Bilddokumentes nähern möchte⁵¹⁸: Das 1927 entstandene Gemälde *Der Radionist* von Kurt Günther mit dem alternativen Titel *Kleinbürger am Radio* zeigt exemplarisch das Ensemble eines Lautsprecherkonzertes.⁵¹⁹ Ein Mann mittleren Alters sitzt auf einem bequemen Sessel. Er ist korrekt gekleidet und trägt auf dem Kopf einen Kopfhörer, der über ein Kabel mit einem hinter ihm stehenden, für die 1920er Jahre typischen Radioapparat verbunden ist.⁵²⁰ Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet, allerdings hält er ein Opern-Textbuch in der erhobenen Hand, so

516 Small 1998, S. 213f.

517 Vgl. dazu kritisch Großmann 2008, S. 6. – Großmann hält das ‚Lautsprecherkonzert‘ für einen Topos, der entstanden sei, um mit der im Sinne von Thomas S. Kuhn als Anomalie aufgefassten Beobachtung umzugehen, dass es seit der Erfindung akustischer Medien auch „Aufführungen ohne Aufführende“ (ebda.) geben kann. Dabei übersieht Großmann jedoch meiner Meinung nach, dass das Lautsprecherkonzert eine real existierende musikalische Praxis ist, die sich von anderen Umgangsweisen mit medial vorgehaltener Musik unterscheidet und sich auch als ein Ensemble beschreiben lässt.

518 Der im Folgenden behandelte Komplex ‚Radio-‘, beziehungsweise ‚Lautsprecherkonzert‘ ist als ein Ensemble allerdings von dem im Zusammenhang mit elektroakustischer Musik gepflegten ‚Lautsprecherkonzert‘ zu unterscheiden.

519 Auf die realen, dem Bild selbst nicht ablesbaren Hintergründe des Motivs sei hier nicht weiter eingegangen, vgl. dazu Holger Peter Saupe: *Kurt Günther 1893-1955. Zum 100. Geburtstag*. Gera 1993, S. 27.

520 Damit ist gemeint, dass diese Radioempfänger noch bloße technische Geräte waren, die noch nicht als Ausstattungsstücke für das bürgerliche Interieur ‚vermöbelt‘ worden waren. Vgl. dazu Monique Miggelbrink: *Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*. Bielefeld 2018.

als ob er nur eben in diesem Moment von dem Buch aufblickt. Man darf deshalb annehmen, dass er ansonsten konzentriert die Radioübertragung anhört beziehungsweise dem Verlauf der Opernhandlung mittels des Librettos folgt. Ohne darauf genauer einzugehen kann man damit sagen, dass in diesem Ensemble, das der ‚Radionist‘ selbst konstruiert hat, Elemente der in einem Opernhaus üblichen räumlichen Anordnung reproduziert werden. Die Veränderung ist jedoch, dass die Musik in diesem Ensemble nicht mehr durch das Handeln von Interpreten platziert wird, sondern durch die Aufstellung eines Radioapparates mit dem Lautsprecher-Paar der Kopfhörer. Wenn also die Musik (Oper) hier in ein neues Ensemble eintritt, dann scheinen weiterhin Praktiken angewendet zu werden, die zuvor auf das ältere Ensemble (Opernhaus) bezogen waren, obwohl das neue Ensemble dazu in keiner Weise zwingt und andere Möglichkeiten eröffnet. Eine Möglichkeit, die das Opernhaus dieser Zeit nicht mehr bietet, nutzt der ‚Radionist‘ aber doch: Auf einem Bestelltisch findet sich eine Weinflasche und ein Glas, aus dem er von Zeit zu Zeit etwas trinken kann. Außerdem raucht er eine Zigarre.

Um dieses Beispiel zu umschreiben bietet sich der Begriff der Hysterese an, den auch Martina Löw benutzt.⁵²¹ Der Ausdruck umschreibt die Tatsache, dass ein Effekt fortbesteht noch nachdem dessen Ursache weggefallen ist. Das bedeutet hier also: In einem völlig neuen, privaten Kontext wird jetzt über akustische Medien angebotene Musik weiterhin fast so rezipiert, als ob sie in einem öffentlich zugänglichen Opernhaus und dargeboten durch Sängerinnen und Sänger sowie ein Orchester zu erleben wäre, so wie es dort der Kontext nahelegt und die Abrufung des Diskurses ‚ernste Musik‘ verlangt. Wohl gemerkt gehörte hier auch noch das weitere Publikum dazu, das nicht gestört werden möchte, weshalb schon allein durch das Nebeneinander vieler Menschen eine bestimmte Handlungsweise nahegelegt wird, nämlich das ruhige, kontemplative Zuhören. Der ‚Radionist‘ hätte die Möglichkeit, die Musik viel beiläufiger und individueller zu verfolgen, er könnte mitsingen etc. – alles das tut er aber nicht. Aus dieser Hysterese entsteht demnach etwas Neues: das spezifische Ensemble des ‚Lautsprecherkonzerts‘.

Wie eingangs gesagt handelt es sich bei dieser Schilderung um eine ausschließlich heuristischen Zwecken dienende Konstruktion von Extrempositionen. Das komplexe Spannungsfeld zwischen den Varianten 1 und 2 möchte ich bewusst offenhalten und nun in Teil C wieder zur synchronen Betrachtungsweise übergehen.

521 Vgl. Löw 2001, S. 145. – Soweit ich feststellen konnte, kann das Wort ‚Hysterese‘ in naturwissenschaftlich-technischen Zusammenhängen viele Bedeutungen haben. In geistes-, sozial- oder kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen ist es bisher aber kaum geläufig.

C) Perspektiven

Jeder, der unterrichtet, weiß, dass es für die Interaktion im Klassenraum einen gewaltigen Unterschied macht, ob die Tische hufeisenförmig oder im Omnibussystem angeordnet sind – oder ob es überhaupt keine Tische gibt.¹
(Hartmut Rosa)

Nach den vorangegangenen, umfangreichen methodischen Überlegungen und der Bestimmung des Begriffes ‚Ensemble‘ wird es nun darum gehen müssen, die heterogenen Elemente von Ensembles in raumbezogener Hinsicht genauer in den Blick zu nehmen. Das Ziel ist also, erste Anwendungsmöglichkeiten der beschriebenen Begrifflichkeit und Methode zu erkunden. Das soll hier zunächst in Gestalt beispielhafter Einzelperspektiven geschehen. Im Mittelpunkt steht dabei die an Löw anschließende Frage, wie Güter und Menschen in einem bestimmten Ensemble angeordnet sind. Die jeweilige Antwort muss einerseits auf Musik als Zeichensystem oder Sound bezogen sein, andererseits (oder sogar zuvor) aber die räumlichen Beziehungen zwischen den Elementen eines Ensembles erfassen. Die gewählten Perspektiven verdeutlichen bestimmte Qualitäten von räumlichen Relationen und ermöglichen es, gezielt nach der Rolle bestimmter Kontexte von Musik zu fragen.

Für ein solches Vorhaben gibt es nur wenige Vorbilder. Ein Ansatz lässt sich aber im Vorwort eines von Bödecker/Veit/Werner herausgegebenen Sammelbandes finden.² Die ‚Orte und Räume des Konzertes‘, die das Autorentrio zum Gegenstand machen möchte, sind auf die Zielsetzung ausgerichtet, den Kontext von Musik in Einheiten zu gliedern. Die ‚Kon-turen‘ dieses Forschungsgebietes ergeben sich aus dem Vorschlag dreier „niveaux d’analyse“³, sie sind – trotz der Fülle an beiläufigen Raummetaphern – konkret am sozialen Raum ausgerichtet.⁴ Die erste Schicht identifizieren Bödecker/Veit/Werner als die „Einfügung der Orte von Musik in die Stadt“⁵, in ihrem Modell entspricht das der Makroebene. Man könnte auch behaupten, es gehe hier um einen Kontext zweiter Ordnung: Wenn die ‚Orte‘ der Kontext von Musik sind, dann ist die Stadt wiederum der Kontext der Orte – immer vorausgesetzt, man begrenzt den Gegenstand auf das ‚bürgerliche Konzert‘. Die darunter liegende Schicht – gewissermaßen die Meso-Ebene – könne dann behandelt werden mittels der „Untersuchung

1 Rosa 2019¹, S. 641.

2 Hans Erich Bödecker/Patrice Veit/Michael Werner: „Espaces et lieux de concert. Les contours d’un champ recherche“. *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920: architecture, musique, société*. Hg. dies. Berlin 2008, S. 1-31.

3 Ebd., S. 2.

4 Dennoch fehlt in dem Entwurf von Bödecker/Veit/Werner ein ausgearbeiteter Raum-Begriff, obwohl sich die Autoren zum Beispiel auf Martina Löws *Raumsoziologie* beziehen (vgl. ebd., S. 3).

5 „l’insertion des lieux de musique dans la ville“ (ebd., S. 2 [Übersetzung A.K.]).

der Orte, die sich für das Konzert anbieten [...], ihrer Struktur und ihrer musikalischen und sozialen Funktion“⁶. Das entspricht in vieler Hinsicht etwa dem Ansatz von Jörg Brauns und der Untersuchung von ‚raumzeitlichen Voraussetzungen‘, die er vorgeschlagen hat. Auch die Begriffe ‚Struktur‘ und ‚Funktion‘ können mit der Vorstellung eines Dispositivs in Verbindung gebracht werden. Als drittes ‚Analyseniveau‘ benennen Bödecker/Veit/Werner schließlich eine Detailarbeit, die „nicht nur die Ausstattung und das innere Dekor der Konzertsäle in Bezug auf das Musikverständnis wie auch das Verhalten der Zuschauer und das Musikhören, sondern auch die Interaktionen, die zwischen den Orten und den musikalischen Werken bestehen“⁷ in den Blick nehmen sollte. Den Begriff der ‚Interaktionen‘ deute ich hier so, dass – nun eher auf der Mikroebene – geprüft werden sollte, womit Musik in einem gegebenen Umfeld wie einem Konzertsaal jeweils in Beziehung gesetzt werden kann. So verstanden entsteht, was dieses ‚Analyseniveau‘ betrifft, eine Nähe zu Martina Löw, sowohl zu der Frage nach der Organisation des Nebeneinanders (man denke an das Beispiel der Schüssel auf dem Tisch), als auch zu jener nach der mentalen Syntheseleistung, die Dinge und Lebewesen zu Räumen zusammenfasst. Fragt man mit Goffman (oder Small), was hier – in einem Konzertsaal – eigentlich vor sich gehe, muss man mit Löw den Umfang dieses ‚hier‘ definieren beziehungsweise eine Aussage darüber treffen, welche Syntheseleistung man bei den Akteuren eines ‚Funktionszusammenhangs‘ (Kittler) annimmt.

Die in diesem Teil der Arbeit von mir ausgearbeiteten Perspektiven sind feiner abgestuft als die ‚Analyseniveaus‘ in dem Entwurf von Bödecker/Veit/Werner es sind. Zudem sind sie selbstverständlich so ausgewählt, dass sie so weit wie möglich zu einem relationalen Raum-Begriff kompatibel sind. Jede dieser Perspektiven stellt Elemente heraus, die in einem Ensemble spezifische Zusammenhänge bilden. Allerdings lassen sich daraus nach meinem Verständnis keine festumrissenen ‚Analyseniveaus‘ ableiten. Mit anderen Worten geht es hier auch nicht um eine Typologie: Diese hier angebotenen Einheiten sind als beispielhaft zu verstehen und nicht erschöpfend. Es handelt sich lediglich um einzelne Perspektiven auf nie abschließbare Prozesse der Zusammenhangsbildung – es geht schließlich bei der Untersuchung von Ensembles um ‚potentiell alles‘. Darüber hinaus können diese Perspektiven aber keine Geltung beanspruchen und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Vielmehr wird hier, wie mir scheint, einmal mehr deutlich, dass eine musikbezogene Ontologie des Raumes oder dergleichen nicht zu erreichen sein wird.

6 „l'étude des lieux qui s'offrent au concert [...], leur structure ainsi que leur fonction musicale et sociale“ (ebda. [Übersetzung A.K.]).

7 „[...] non seulement les aménagement et le décor intérieur des salles en rapport avec les conceptions de la musique comme avec les comportements des spectateurs et l'écoute de la musique, mais en interrogeant aussi les interactions qui existent entre les lieux et les œuvres musicales“ (ebda. [Übersetzung A.K.]).

Anders als die ‚Analyseniveaus‘ von Bödecker/Veit/Werner sind die angebotenen Perspektiven nicht auf Konzertsäle beschränkt, obwohl Beispiele, die mit diesen Bauwerken zu tun haben, wie angedeutet immer wieder vorkommen werden. Die Umschreibung der exemplarischen Perspektiven erfolgt nie nur abstrakt, sondern nimmt jeweils musikkulturelle Fallbeispiele als Ausgangspunkte, wofür gelegentlich „circumstantial evidence“⁸ genutzt werden muss, wie Müller und Osterhammel das aber bei einer sozial- und kulturhistorischen Beschäftigung mit Musik generell als notwendig annehmen. Zum Teil ziehe ich auch Beschreibungen aus der transdisziplinären Literatur zur Musikforschung heran, die raumtheoretisch neu gefasst werden müssen, damit die jeweiligen Gegenstände als Elemente eines Ensembles verstehbar werden können.

Bei der Gliederung dieses Teils habe ich mich für eine einfache Reihung entschieden, geordnet schlicht durch eine fortlaufende Nummerierung.⁹ Auch dadurch soll zum Ausdruck kommen, dass die Einzelperspektiven schwerlich in ein festes Raster eingefügt werden können und dass Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit zu ihren wichtigsten Merkmalen gehören. Soweit möglich folgt die gewählte Reihenfolge aber dennoch einem Prinzip: Sie entspricht einer exzentrischen Anordnung, beginnt also mit den weitesten und losesten Einheiten von Kontextualität und führt dann immer näher an Musik als Zeichensystem oder Sound heran. Die Kategorie der ‚Atmosphären‘ zielt dann abschließend noch einmal auf eine integrale Perspektive.

I. Anwege

*Die Erlebnisqualität eines Ortes ist eine Frage der Annäherung.*¹⁰
(Ulrich Grober)

Schon bei Bödecker/Veit/Werner findet sich auf dem ersten ‚Analyseniveau‘ die Frage nach der Platzierung von Musik an Orten in einem Stadtraum. Betrachtet man solche größeren räumlichen Arrangements, dann erscheint die Erkenntnis fast wieder trivial, dass jenes Geschehen, das die Musikforschung zunächst vor allem interessiert, nicht isoliert für sich be-

8 Müller/Osterhammel 2012, S. 9. Es soll nicht verschwiegen werden, dass Müller/Osterhammel die damit einhergehenden „Herausforderungen an das methodische Geschick“ für „enorm“ halten (ebda.). – Der Begriff *circumstantial evidence* (dt. Anscheinsbeweis) stammt aus dem Recht und beschreibt laut *Encyclopaedia Britannica* „evidence not drawn from direct observation of a fact in issue“ (<https://web.archive.org/web/2020112015742if/https://www.britannica.com/topic/circumstantial-evidence>).

9 Vgl. als Vorbild zum Beispiel die Disposition von Gérard Genettes *Palimpseste* (Frankfurt am Main 1993). In diesem Buch geht es im Übrigen ebenfalls um Relationen, um die komplexen Verbindungen, in denen Texte zueinander stehen.

10 Kontext dieser Aussage des Journalisten und Autors Ulrich Grober ist die Frage nach der Attraktivität des Wanderns in der und für die Gegenwartskultur (<https://web.archive.org/web/20160613215558/http://www.wandermagazin.de/heft-abo/heftarchiv/artikel/2007/135/hunger-nach-entschleunigung-interview-mit-ulrich-grober/>).

trachtet werden kann. Es steht in Zusammenhängen, die zuallererst – wie auch Christopher Small zu bedenken gibt – sozioökonomisch bestimmt sind: „Without a highly developed system of transport extending into a sizable hinterland, none of today’s big concert halls would survive.“¹¹ Hier lassen sich zweifellos viele Determinanten für die Struktur dessen entdecken, was man als Kulturbetrieb bezeichnet. Zwischen Hoch- und Popularkultur ergibt sich dabei kein signifikanter Unterschied.

In Bezug auf das Konzept des Ensembles, das nicht auf Produktionsbedingungen, sondern auf die Relevanz der Kontexte, in denen Musik erlebbar wird, ausgerichtet ist, tritt noch eine andere Dimension hinzu. Eine Anregung kann hier die sogenannte Promenadologie liefern, jene ‚Spaziergangswissenschaft‘, die von dem Schweizer Soziologen und Planungstheoretiker Lucius Burckhardt seit den 1980er Jahren als kritisches Erkenntnisinstrument für die Stadtplanung entwickelt worden ist. Auch Burckhardt ging es in seiner Weise um ein anderes Verständnis von Zusammenhängen. Dabei spielte das Durchqueren von in spezifischer Weise geordneten städtischen Räumen eine maßgebliche Rolle:

Die Promenadologie befasst sich mit den Sequenzen, in welchen der Betrachter seine Umwelt wahrnimmt. Denn wir stehen ja nicht plötzlich am Piccadilly Circus oder vor der Cancellaria, vielmehr legen wir, wie auch immer, einen Weg dorthin zurück [...].¹²

Auch im Hinblick auf Musikkultur entfalten diese Überlegungen weitreichende Konsequenzen. Um die Aussage Burckhardts zu reformulieren: Wir nehmen ja nie einfach an einer musikalischen Praxis teil, sondern Musik ist für diejenigen, die sie erleben, immer in ein Kontinuum von Vorgängen und Erlebnissen eingebettet, sie wird zum Teil von ‚Sequenzen‘ innerhalb dessen, was Oliver Seibt als ‚Alltag‘ benannt hat.

Bereits umgesetzt hat diese Erkenntnis die Theaterwissenschaft, vor allem in Anschluss an Richard Schechner, dessen Rolle Marvin Carlson in diesem Zusammenhang herausstellt: „Als einer der ersten wies er [...] darauf [hin], wie Räumlichkeiten außerhalb des Theaters für die Aufführungsanalyse eine signifikante Rolle spielen können, etwa der bei der An- und Abreise durchquerte Raum.“¹³ In der Musikforschung hat diese Erkenntnis nach meinem Eindruck nur wenig Widerhall gefunden. Schon Erving Goffman ließ im Hinblick auf Musik als soziales Ereignis aber ein Interesse an dem ‚Vorlauf‘ des vermeintlich wesentlichen Vorgangs, also der musikalischen Aufführung als solcher, erkennen. So schreibt er in *Rahmen-Analyse*: „Als Spektakulum, als soziales Ereignis beginnt ein Kammerkonzert im allgemeinen eine

11 Small 1998, S. 35.

12 Lucius Burckhardt: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Berlin 2006, S. 251.

13 Carlson 2010, S. 23.

ganze Zeit, ehe die Musiker auf die Bühne kommen.“¹⁴ Das ‚ehe‘, das Goffman hier verwendet, um sein geweitetes Interesse an dem ‚Spektakulum‘ anzudeuten, verweist zunächst auf Zeitlichkeit und somit auf die Notwendigkeit, den zeitlichen Umfang des Untersuchungsgegenstandes auszudehnen. Doch damit geht natürlich auch eine raumbezogene Prämisse einher. Der gleiche Gedanke – *schauen wir mal, was vorher passiert* – findet sich auch bei Christopher Small, er jedoch buchstabiert ihn im Sinne Burckhardts aus: „The experience of the work of art begins from the moment of entering the building“¹⁵, schreibt Small in *Musicking*. Damit wird das, was ‚vor der Musik‘ oft notwendigerweise passiert, genau bestimmt, nämlich im Sinne von Carlson respektive Schechner als die Durchquerung eines Raumes.

Der entscheidende Punkt hierbei ist: Man wird solchen Räumen nicht gerecht werden, wenn man sie einfach als kontingente Nebenbedingungen musikalischer Praxis begreift. Oftmals sind sie nämlich relativ umfangreich, hochgradig strukturiert und abgestuft, und das oft intentional oder sogar strategisch. Im Hinblick auf den Umfang der zu durchquerenden Räume findet sich bei Small an anderer Stelle sogar noch eine weiterreichende Einschätzung. In diesem Fall lässt er das musikalische Ereignis – sprechen wir hier vorläufig weiterhin von einem Konzert – schon früher beginnen, nicht erst mit dem Betreten eines speziellen Gebäudes, des Konzerthauses, sondern schon mit dem Weg dorthin.¹⁶ Dabei hebt er hervor, dass besonders der das Gebäude umgebende Raum oft bereits absichtsvoll gestaltet sei, bei älteren Konzerthäusern zum Beispiel durch Garten- und Brunnenanlagen.¹⁷ Und auch nach dem Betreten des Gebäudes geschieht laut Bödecker/Veit/Werner noch Signifikantes: „Die verschiedenen Räume – Vestibüle, Treppenanlagen, Foyers –, die den Zuschauer bis in den Saal führen, wirken daran mit, ihn in eine Konzert-Verfassung zu versetzen und sind so betrachtet Etappen, die ihn auf die musikalische Erfahrung vorbereiten.“¹⁸ Die Durchquerung von Räumen, die Anwege, die für das Erleben bestimmter Musik notwendig sind, haben also für die Rezipierenden den Charakter einer Vorbereitung. Das gilt wohlgernekt unabhängig davon, ob diese Räume solche des ‚Alltags‘ sind (der Stadt-Raum) oder intentional im Zusammenhang mit einer musikalischen Praxis konzipiert sind (Treppenanlagen im Konzertsaal).

Am Beispiel der Musikdramen Richard Wagners lassen sich für beide Fälle Belege anführen. Zunächst zum ersten Fall, einer Opernaufführung mit einem von Alltag und Stadt-Raum geprägten Vorlauf, in einer pointiert-polemischen Beschreibung von Frederic Spotts:

14 Goffman 1977, S. 291.

15 Small 1998, S. 75.

16 Vgl. Small 1998, S. 19.

17 Vgl. ebda.

18 „Les différents espaces – vestibules, escaliers, foyers – qui conduisent le spectateur jusque dans la salle concourent à mettre celui-ci en disposition au concert et sont autant d’étapes qui le préparent à l’expérience musicale“ (Bödecker/Veit/Werner 2008, S. 26 [Übersetzung A.K.]).

Die gewöhnliche Art, einer Wagneroper in Paris, Mailand, London oder New York beizuwohnen – bei einer jener relativ seltenen Gelegenheiten –, besteht darin, quer durch die Stadt im abendlichen Stoßverkehr zu rasen, sich an der Opernkasse anzustellen, erschöpft in einen Sitz zu sinken, die zu spät Kommenden zu verdammen, zu versuchen, die Probleme des Tages zu vergessen, und sich auf die Musik zu konzentrieren, in der ersten Pause einen Drink zu ersteinen, um den körperlichen Zusammenbruch zu verhindern, und in der zweiten Pause einen Snack zu ergattern, um dem Verhungern vorzubeugen, im letzten Akt eine Minute oder zwei einzudösen und schließlich nach einem Gerangel um ein Taxi gegen Mitternacht wieder zu Hause anzukommen. In den zivilisierteren Tagen des neunzehnten Jahrhunderts verlief ein Opernbesuch fast ebenso chaotisch.¹⁹

Für Wagner jedoch waren solche Umstände, wie Spotts meint, „nicht tolerierbar“²⁰. Sein Festspielhaus auf dem ‚Grünen Hügel‘ in Bayreuth²¹ sei hierzu als ein Gegenmodell zu verstehen – und es lässt sich gleichfalls, in Verbindung mit dem vorab zu durchquerenden Raum, als intentional gestalteter Anweg zu einer musikalischen Praxis auffassen.

Folgt man Jörg Brauns, dann ist das Bayreuther Festspielhaus – als Dispositiv betrachtet – zunächst durch eine doppelte Abrückung gekennzeichnet. Wagner platzierte es „an einem Ort fern der Metropolen“²², und nicht etwa in München, wo das Festspielhaus zunächst geplant war²³. Die Festspiele setzten also die Anreise eines städtischen Publikums in eine Kleinstadt voraus – ein Akt, der noch heute mit einer ‚Pilgerfahrt‘ verglichen wird, was trotz aller mitschwingenden Ironie schon auf eine Art Läuterung und den Stellenwert der Reise als Teil eines größeren kulturellen Zusammenhangs verweist. Zudem wurde das Festspielhaus nicht im Stadtzentrum von Bayreuth errichtet, sondern „außerhalb der Stadt auf einem Hügel und glich interessanterweise in dieser Lage anderen Heterotopien Bayreuths, wie dem Gefängnis und der Kaserne“²⁴. Bei der Ankunft in Bayreuth mit dem Zug, der im späteren 19. Jahr-

19 Frederic Spotts: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner-Festspiele*. München 1994, S. 35.

20 Ebd.

21 Das Bayreuther Festspielhaus wurde 1872-75 von dem Architekten Otto Brückwald errichtet, der dabei auf Entwürfe von Gottfried Semper und Richard Wagner selbst zurückgriff. Mit der Schmucklosigkeit des Baus, ebenso mit der einfachen Fachwerkkonstruktion (die Holzbalken wurden zwischen 1961 und 1973 durch Betonelemente ersetzt) wurde der Bau für den Besucher als ein Provisorium inszeniert, das wie ein Festzelt scheinbar nur für den singulären Anlass errichtet worden ist. Selten wird in der Forschung dabei herausgestellt, dass es diese Provisorien zur Zeit Wagners tatsächlich auch gegeben hat: Inwieweit das Festspielhaus in Beziehung steht zu den temporären Festhallen der großen ‚Sängerfeste‘ zur Mitte des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel jener des Deutschen Sängersfestes 1861 in Nürnberg (vgl. die Abbildung bei Salmen 1988, S. 135), scheint bisher kaum untersucht worden zu sein.

22 Brauns 2007, S. 217.

23 Vgl. Markus Kiesel: *Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth*. Köln 2007, S. 54.

24 Ebd., S. 218. – Auch wenn in Bayreuth zunächst ein anderer Standort geplant war (im Hofgarten) und der Hügel außerhalb der Stadt insofern eine pragmatische Wahl war, verhält sich diese Wahl doch offensichtlich kohärent zu dem erwünschten Standort des Festspielhauses ‚abseits der Metropolen‘. Das Konzept der Heterotopie wurde von Michel Foucault in dem bereits erwähnten Essay *Von anderen Räumen* entwickelt, vgl. Dünne/Günzel 2006, S. 317-329.

hundert obligatorischen Form der Anreise²⁵, ist der Bau aber bereits zeichenhaft sichtbar²⁶, als eine Art der „Ankündigung“²⁷, die auf dem Anweg eine Zäsur setzt.

Das Festspielhaus kommt am Fuß der Auffahrt zum ‚Grünen Hügel‘²⁸ wieder in den Blick.²⁹ Dieser letzte kurze Wegabschnitt gleicht insofern, wenn man erneut religiöse Begrifflichkeiten verwenden möchte, dem Aufstieg zu einem Tempelbezirk. Neben dieser Symbolik ist auch noch die Tatsache zu berücksichtigen, dass die Auffahrt einem Kanal gleicht, den alle Festspielbesucher passieren müssen. Zum Bild der Festspiele gehört daher eine Art Prozession auf dieser Straße, wie sie etwa zahlreiche Gemälde und Fotopostkarten überliefern. „Doch dieses Festspielhaus hat keine repräsentative Schaufront, die zum Eintreten einlädt. Stattdessen werden die meisten Besucher auf die Seite umgelenkt, wie Lieferanten, die man zum Boteneingang schickt.“³⁰ Der Eintritt wird während der Festspiele von Fanfarenbläsern begleitet.

Die dem Saal vorgeschalteten Innenräume schließlich sind in Bayreuth eng und dunkel gehalten, sie sind auf das Zugänglichmachen und ihre technischen Funktionen beschränkt:

Tritt man endlich in das Gebäude, ließe sich wenigstens ein prachtvolles Foyer erwarten, in dessen Spiegeln und Lampen sich der Glanz eines glamourösen Festspielabends widerspiegeln könnte. Stattdessen wird man von einem eher depressiven Violett an Wänden und Türen empfangen. Auch die einfache „altdeutsche“ Holzarchitektur wirkt sehr nüchtern, sodass Damen in teuren Abendkleidern und Herren im Smoking etwas overdressed erscheinen. Diese Architektur erinnert an eine etwas ärmliche Trinkhalle eines nicht sehr mondänen Kurbads oder an einen Bahnhof des Kolonialzeitalters. Wie in einem solchen sucht man sich nun – ganz unvermittelt – seinen Bahnsteig und den Zutritt zum Zuschauerraum. Repräsentative Foyers oder Vestibüle sind einfach nicht vorhanden.³¹

Es fehlen also Flächen für den Aufenthalt, ganz im Gegensatz zu anderen Theaterbauten des 19. Jahrhunderts. Daher existieren aus dem Innenraum des Hauses auch nur wenige Aufnahmen, die nicht den Saal zeigen³² – es gibt ansonsten, schlicht gesagt, nichts zu sehen und keine Räume, um sich als Besucher:in in repräsentativer Form sehen zu lassen.³³ In Bayreuth gäbe es

25 So fand zum Beispiel drei Tage vor der Grundsteinlegung für das Festspielhaus am 22. Mai 1872 ein „Empfang der Gäste am Bahnhofe“ statt.

26 Vgl. die Ansicht bei Kiesel 2007, S. 82f.

27 Alban Janson/Florian Tigges: *Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen*. Basel 2013, S. 14.

28 Die Straße trägt heute den Namen Siegfried-Wagner-Allee, die aus dem Stadtzentrum kommende Achse heißt Nibelungenstraße.

29 Vgl. die Ansicht in Kiesel 2007, S. 6f.

30 Ebd., S. 16.

31 Ebd., S. 16f. – Vgl. zur Beschreibung der Farbigkeit als ‚depressiv‘ auch Fritz Seitz: „Violett ist fies!“ Über die ideologische Besetzung von Farbvorstellungen“. *Baumwelt* 78 (1987). Heft 47, S. 1740-1745.

32 Zur Anlage des Saals im Festspielhaus, der an dieser Stelle nicht Thema sein kann, vgl. Brauns 2007, S. 218-225 und Beat Wyss: „Ragnarök of Illusion: ‚Richard Wagner’s ‚Mystical Abyss‘ at Bayreuth“. *October* 54 (1990), S. 57-78.

33 Eine Bilderrecherche mit einer Internetsuchmaschine kann leicht belegen, dass es aus den Foyers und Gängen des Festspielhauses kaum Bilder gibt.

somit auch keine Voraussetzungen, um wie in der Wiener Staatsoper einen Opernball stattfinden zu lassen.

In den Schriften von Wagner lässt sich kein explizites Programm zu dieser Anlage des Festspielhauses finden, wohl aber einzelne Bemerkungen, die eine Intention deutlich machen. Die Wege nach Bayreuth und in das Haus hinein sind auf die Steigerung von Konzentration angelegt und dienen dazu, den besonderen Charakter der ‚Festspiele‘ hervorzuheben. Hierzu also findet sich bei Wagner die folgende Erläuterung, der im Übrigen, wie später Small, auch eine ökonomische Dimension solcher Arrangements hervorhebt:

Die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater wäre hier vollständig aufgehoben; der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem der Sammlung nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet, in dem von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, erimierten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.³⁴

‚Sammlung‘ also statt ‚Zerstreuung‘, daher der ‚abgelegene‘ Ort statt des ‚gewohnten‘, sodass das ‚Außerordentliche‘ das ‚Gewerbliche‘ übersteigen kann. Diese Intentionen scheinen erfolgreich in eine lokale Tradition eingegangen zu sein, denn noch in heutigen Touristenführungen durch das Festspielhaus – die mit Sätzen beginnen wie: „Sie sind zu uns heraufgekommen...“³⁵ – wird permanent die Notwendigkeit der Vorbereitung und Sammlung auf das Außergewöhnliche betont, das ‚dort oben‘ geschieht.

Bei einer Beschreibung des Ensembles ‚Bayreuther Festspiele‘ sollten alle diese vorge-schalteten räumlichen Arrangements nicht übersehen werden. Doch können solche Anwege auch in anderen musikkulturellen Zusammenhängen als signifikante Phänomene begriffen werden? Handelt es sich hier nicht um eine – in doppeltem Sinne – exzentrische Spielerei? Zwei Beispiele aus der Gegenwartskultur können hier verdeutlichen, dass dem nicht so ist und welche vielfältigen und signifikanten Varianten von Anwegen zu musikalischer Praxis heute beobachtet werden können.

Bleibt man zunächst im Maßstab eines Bauwerks, dann bietet sich ein Blick auf die vielbesprochene Hamburger Elbphilharmonie des Baseler Architekturbüros Herzog & de Meuron an. In verschiedenen Berichten zur Eröffnung des Hauses im Jahr 2016 wurde besonders die rund 80 Meter lange Rolltreppe hervorgehoben, die in das Gebäude führt, etwa in dieser Form:

34 Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*. Bd. VIII. Leipzig 1912, S. 122f.

35 So beobachtet bei einem Besuch im Jahr 2011.

Die Decke ist teilweise erstaunlich niedrig, und doch macht der Raum wegen der hellen Wände und der Glaspailletten darin einen lichten, großzügigen Eindruck. Zweieinhalb Minuten braucht man für die Strecke und ist danach entschleunigt.³⁶

Der Bericht belegt anschaulich, dass dieser Anweg zu der in dem Haus stattfindenden Musik als etwas Signifikantes erlebt werden kann³⁷, dass er zwar im Sinne Martina Löws ‚zu nichts zwingt‘, aber doch ebenfalls den Charakter einer Vorbereitung annehmen kann. Mit dem Begriff der ‚Entschleunigung‘ wird in dem Zitat darüber hinaus eine spezifisch zeitgenössische Interpretation solcher Kontextualisierungen ins Spiel gebracht. Entscheidend ist an der Durchquerung dieses Raumes dann nicht mehr – wie bei Wagner – die ‚Sammlung‘, also die Konzentration, das Absehen von etwaigen Ablenkungen, sondern eine Zeiterfahrung, die absichtsvolle Verlangsamung. Aus heutiger Sicht scheint sich dabei eine sinnfällige Übereinstimmung zu ergeben mit der ‚Zeitkunst‘ Musik, wenn man etwa an die temporalen Dimensionen einer romantischen Sinfonie zum Beispiel des Hamburgers Johannes Brahms denkt. Es wird deutlich, wie der sogenannten klassischen Musik damit im Kontext eines Konzerthauses, das als kultureller ‚Leuchtturm‘ einer (spät-)modernen Gesellschaft konzipiert ist, ein neuer Sinn zugewiesen wird: Sie wird hier, im Sinne Smalls, zum Katalysator, der das Entstehen von ‚Zeitoasen‘³⁸ ermöglicht – um einen Begriff zu verwenden, den Oliver Kautny im Hinblick auf die Techno-Kultur vorgeschlagen hat.

Derart inszenierte Anwege-Anordnungen gibt es in den Musikkulturen der Gegenwart aber auch in sehr viel ausgedehnteren Mustern und mit denkbar anderer intentionaler Durchgestaltung. Das zeigt zum Beispiel die sogenannte *Global Journey* des belgischen Elektro-Festivals *Tomorrowland*. Wer dieses Angebot bucht, für den wird schon die Anreise zu dem Festival im Charter-Flugzeug als Party mit Live-DJs inszeniert und der Weg zur Veranstaltung wird durch Stationen mit Überraschungen oder persönlichen Begrüßungen strukturiert: ‚There’s always a little surprise along the way, like: oh, what’s coming next‘³⁹, wie eine Festival-Besucherin das Erlebnis in einem Werbevideo beschreibt. *Tomorrowland* als Ensemble umfassend zu

36 Ulrike Knöfel: ‚Strahlende Röhre‘. *DER SPIEGEL* 38/2016, S. 126.

37 Dafür sprechen auch die zahlreichen Videos im Internet, die eine Fahrt mit dem Transportmittel dokumentieren (vgl. beispielhaft https://www.youtube.com/watch?v=pHm_aG1AHa0 [29.04.2021]).

38 Den Begriff entnehme ich Kautnys bemerkenswert eigenständigen Überlegungen zur Techno-Kultur (Oliver Kautny: ‚Technoide Zeitparasiten. Die Überlistung der beschleunigten Welt‘. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 40 (2009). Nr. 1. S. 129-154, S. 132), die auf Hartmut Rosas der Theorie der Beschleunigung aufbauen. Kautny verweist darin auch auf das kompensatorische Moment der durch Musik umgesetzten (im Fall der Techno-Kultur auf paradoxem Weg erreichten) Entschleunigung, wie man es in ähnlicher Weise auch für ‚Klassik in der Elbphilharmonie‘ in Betracht ziehen kann: ‚Das Tragische dieser Koexistenz beider Zeitwelten [innerhalb und außerhalb der ‚Zeitoasen‘; A.K.] ist, dass – wie grundsätzlich alle Entschleunigungs-oasen, die nicht zum gesamtgesellschaftlichen Modell avancieren – die beschriebene Techno-Strategie nichts an der Beschleunigungsdynamik ändert, sie vielleicht paradoxerweise noch forciert. [...] D.h., dass die potentielle Kompensationswirkung von Techno dazu beitragen könnte, nicht nur den außerhalb dieser Welt durch Beschleunigung erhöhten sozialen Druck zu bewältigen, sondern dadurch auch das Schnellerwerden der Welt indirekt und unbewusst zu fördern‘ (ebd., S. 153).

beschreiben wäre dementsprechend eine große methodische Herausforderung. Die in vieler Hinsicht auf räumlichen Arrangements beruhende umfassende Durchgestaltung des Festivals („everything is organized for you, you don't really have to think about anything, it's all planned, it's stress-free“⁴⁰) wird dadurch ermöglicht, dass sämtliche Details der Veranstaltung von einem großen Medienkonzern gesteuert werden. Betrachtete man dieses Ensemble genauer, dann ließe sich sehr gut auf die Intentionen dieses Akteurs zurückschließen.

Doch auch abseits solcher auf außergewöhnliche Erlebnisse zielender Angebote kann man sich fragen, ob nicht Charter-Flugzeuge fest zu den Ensembles der Party-Kultur gehören, in denen *electronic dance music* heute erscheint, worauf nicht zuletzt der von Tobias Rapp geprägte Begriff des ‚Easyjetsets‘⁴¹ verweist: Diese Musik ist, wenn man Rapp folgen will, gar nicht mehr losgelöst von der Durchquerung des Raumes zu verstehen. Rapps einschlägige Veröffentlichung stammt allerdings von 2009, sodass man sich inzwischen angesichts von klimabedingter ‚Flugscham‘ und der Corona-Pandemie fragen kann, ob solche Tendenzen inzwischen nicht bereits historisiert werden müssen, also nicht mehr uneingeschränkt als Phänomene der Gegenwart gelten können.

II. Passagen

In der Studie von Gesa zur Nieden über das *Théâtre du Châtelet*, die ich bereits ausführlicher vorgestellt habe, finden sich auch einige Abschnitte zum Pariser Musikleben in den 1850er Jahren. Ein besonderes räumliches Arrangement wies damals der Boulevard du Temple auf, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Neben den sieben Theatern bot der Boulevard du Temple dem Pariser Publikum alle Charakteristika einer belebten und beliebten Unterhaltungsmeile wie eine große Anzahl Cafés, Tanzsäle und Straßenkünstler. Während seine hauptsächliche Klientel aus den unteren Volksschichten bestand, wurde der Theaterboulevard durchaus auch von höheren sozialen Schichten besucht. Die zahlreichen Zuschauer konnten sich sowohl von den Vorstellungen im Inneren der sieben sehr populären Theater als auch vom lebhaften Treiben auf der Straße unterhalten lassen.⁴²

In einem derart geordneten Ensemble waren die Besucher also auf einer überschaubaren Fläche mit einer Vielzahl von Angeboten konfrontiert. Das ‚lebhafte Treiben‘ in den Straßen prägte sicher die Anwege zu den Theatern, konnte aber auch selbst als Attraktion wahrgenommen werden. Die Konkurrenz der benachbarten Theater in Verbindung mit diesem Straßen-

39 Zitiert nach <https://web.archive.org/web/20170310154452/https://www.youtube.com/watch?v=dirQwxOXgHg&feature=youtu.be>.

40 Ebda.

41 Vgl. Tobias Rapp: *Lost and Sound. Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt am Main 2009.

42 Zur Nieden 2010, S. 33f.

bild führte laut zur Nieden dazu, dass gar nicht gezielt einzelne Attraktionen aufgesucht wurden, sondern der Boulevard als vielfältig strukturierter Raum des Erlebens geschätzt und genutzt wurde. Das Publikum habe auf diese Situation mit einer raumbezogenen Strategie reagieren können, die zur Nieden als „Theaterspaziergang“⁴³ beschreibt: ein Betrachten, Vergleichen, Auswählen und Kombinieren, das gekoppelt war an die gehende Durchquerung dieses Raumes. Zur Nieden teilt auch mit, dass „die Zuschauer während der Pausen oft ihre Eintrittskarten tauschten und das Theater wechselten“⁴⁴. Die Anordnung der verschiedenen, konkurrierenden Theater wurde also als räumlich strukturiertes Angebot zum Ausprobieren und Erstellen eines persönlichen Mixes von Erlebnissen interpretiert. Nicht zuletzt weist zur Nieden auch darauf hin, dass genau diese Praxis mit der Neuordnung des Stadtraumes und der Theaterlandschaft, aus der dann auch das *Théâtre du Châtelet* hervorging, unterbunden worden sei.

Raumsoziologisch reformuliert könnte man sagen: Die damaligen Besucher haben den Boulevard du Temple im Rahmen ihrer Syntheseleistungen als einen zusammenhängenden Raum aufgefasst. Dieser Raum eröffnete mit seinem nicht auf einer einheitlichen Intention beruhenden räumlichen Arrangement von vielen verschiedenen Attraktionen die Möglichkeit, mittels Selbstplatzierung wählen zu können, welche Angebote wahrgenommen und wie sie kombiniert werden. Nicht nur im Vergleich zum vorherigen Abschnitt und dem Bayreuther Festspielhaus wird deutlich: Diese Praxis und die räumliche Anordnung, auf der sie aufbaut, widersprechen deutlich den Rezeptionsweisen, die heute als zum Hochkultur-Schema gehörend verstanden werden. Folgt man Jörg Brauns, dann kann man in diesem Ensemble dagegen eine räumliche Struktur erkennen, die im Paris des 19. Jahrhunderts bereits ihre Vorbilder hat und nun hier reproduziert wird. Die Rede ist von den Passagen-Bauwerken, die nicht zuletzt durch Walter Benjamins unvollendetes *Passagen-Werk*⁴⁵ auch heute noch ein Begriff sind. Für Brauns sind die Passagen im Paris des frühen 19. Jahrhunderts charakteristische Dispositive. Die *Passage des Panoramas*, eines der ersten derartigen Bauwerke in der Stadt, wurde im Jahr 1800 eröffnet, also laut Brauns in einer Zeit, „in der sich in Paris der Straßenraum als Ort der Kommunikation für das Bürgertum entwickelte, in der entlang der Boulevards Theater, Cafés, Hotels und Bäder entstanden und sich die Läden durch Schaufenster zum Straßenraum hin öffneten“⁴⁶. Diese Beschreibung der Boulevards – die, nebenbei gesagt, derjenigen bei zur Nieden sehr ähnlich ist – kennzeichnet diese Räume als verbunden mit einer neu entstehenden

43 Ebd., S. 34.

44 Ebda.

45 Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde. Frankfurt am Main 1982 (= *Gesammelte Schriften*. Hg. Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann. Bd. V).

46 Brauns 2007, S. 18.

Freizeit- und Konsumkultur. Das beschriebene Prinzip wird laut Brauns dann in den Passagen noch überhöht und es sei dort „eine rasche Folge von wechselnden Angeboten“ entstanden, „die den Besucher überraschten, da sich der Raum und das Angebot der Passage nicht mit einem simultanen Blick, sondern nur durch die – im wörtlichen Sinne – schrittweise Bewegung erschlossen“⁴⁷. Die räumliche Anordnung der Passagen ist nun auch intentional angelegt auf Besucher, die jenes Betrachten, Vergleichen, Auswählen und Kombinieren der Angebote praktizieren, von dem zur Nieden im Hinblick auf die einige Jahrzehnte später bestehende Situation der Pariser Theaterlandschaft gesprochen hat. Wiederum geht es hier in dieser Perspektive also um die Durchquerung des Raumes als Kontextfaktor musikalischer Praxis. Räumliche Arrangements, die so etwas wie einen ‚Theaterspaziergang‘ ermöglichen, möchte ich demzufolge als Passagen bezeichnen.

Auch für dieses Kontext-Phänomen lassen sich weitere ähnlich angelegte Beispiele in historischen und gegenwärtigen Musikkulturen anführen. So ist zum Beispiel bekannt, dass in London schon früher als anderswo in Europa eine urbane Freizeitkultur entstanden ist. Es überrascht demzufolge nicht, hier bereits für das frühe 18. Jahrhundert Belege vorzufinden, in denen das Musikerleben eingespannt ist in eine Art Passage und demzufolge mit Prozessen der Auswahl durch das Aufsuchen bestimmter Orte – oder anders gesagt: mit einer Selbstplatzierung der Rezipierenden – einhergeht. Bei William Weber, der hier auf eine Quelle von 1715 Bezug nimmt, kann man Folgendes lesen:

It was conventional to visit several such places in an evening; a regular theatre-goer might take in an act at Covent Garden but hear the part of a concert where a musician he or she admired was performing, and also stop by a coffee shop to chat with a political colleague.⁴⁸

Es bedarf kaum noch einer Erwähnung, wie sehr die räumliche Anlage heutiger Metropolen dazu beiträgt, dass Stadtbewohnerinnen und Stadtbewohner – sowie natürlich Reisende – derartige Verhaltensweisen und Konsummuster ausbilden. Dabei wird inzwischen auch wieder Musik eingebunden, die traditionellerweise mit dem Hochkulturschema verbunden war und demzufolge möglichst konkurrenzlos und konzentriert zu erleben sein sollte, indem sie von dem ‚bunten Treiben‘ auf der Straße abgegrenzt wurde. Als knapper Beleg für das komplexe Phänomen sei hier eine Magazin-Reportage aus Wien zitiert:

Wir gehen in die Staatsoper. Sie bietet jeden Spielabend Stehplatzkarten für drei Euro an. Anscheinend ist das kein Insidertipp mehr: Wir stehen Schlange am Seiteneingang, 20 Minuten lang, vor uns Dutzende Wartende, alle jung, in Jeans, T-Shirt, Pullover. Erasmus-Studenten aus Spanien und Italien sind unter ihnen, die keine Logenplätze bezahlen wollen, aber gern

47 Ebd., S. 19.

48 William Weber: „Did people listen in the 18th century?“ *Early Music* 25 (1997). Nr. 4. S. 678-691, S. 682.

Hochkultur erleben. Wir mischen uns im Foyer unter Paare in Smoking und Abendkleid, die Sekt trinken und das Programm lesen. An diesem Abend läuft „La Bohème“, es geht viel um Liebe, um Rotwein, um Streit. Wie eine historische Version von „Berlin – Tag & Nacht“. Nach den ersten zwei Akten ziehen wir weiter. Wir haben noch viel vor.⁴⁹

Der Berichterstatter und seine Begleitung besuchen im Anschluss unter anderem noch den Elektro-Club *Donau*. Damit verbindet sich der Wechsel der Selbstplatzierung in der Stadt unter den Bedingungen der Gegenwartskultur typischerweise dann auch mit dem Überschreiten von musikalischen Genregrenzen. Hier von einem ‚persönlichen Mix von Erlebnissen‘ zu sprechen, wie ich es oben bereits in Bezug auf das 19. Jahrhundert getan habe, erscheint nun umso mehr angebracht. Letztlich wirft das sogar noch die Frage nach der Verbindung der Kontext-Einheiten ‚Anwege‘ und ‚Passagen‘ auf: Wie müsste man das Ensemble ‚Elektro-Club in Wien‘ beschreiben und wie die Frage, was Musik dort sein und leisten kann, beantworten, wenn zum Anweg des Musikerlebnisses im Club ein Besuch in der Staatsoper gehören kann?

III. Zugänge

Unter dem Begriff der ‚Zugänge‘ lassen sich räumliche Arrangements fassen, die auch als Unterkategorie von ‚Anwegen‘ gelten können. Es geht hier um die Frage, wie in einem Ensemble der Zugang zu Musik erfolgt: Wie ist das Eintreten oder Zugelassen-Werden räumlich organisiert – und welche Effekte und Absichten gehen mit dieser Organisation einher?

Die Frage nach der Zugänglichkeit von Musikpraxis hat zunächst eine offensichtliche soziale Dimension, die sich in einer Selektion der Teilnehmerinnen und Teilnehmer realisiert. Hier wäre zu untersuchen, welche Personen oder Gruppen jeweils erwünscht oder auch unerwünscht sind, wer eingelassen wird und wem der Zugang verwehrt wird. Das Ergebnis einer solchen Untersuchung ist die Offenlegung sozialer Ungleichheit. Solche Fragen lassen sich vergleichsweise abstrakt behandeln und sind deshalb auch ohne einen ausgearbeiteten Raum-Begriff gut zu fassen. Ein gutes Beispiel dafür sind Tim Blannings Beobachtungen zur fortschreitenden Demokratisierung des Zugangs zu Räumen, in denen Musik zu erleben ist.⁵⁰ Doch auch hier wird bereits erkennbar, dass die soziale Selektion auch durch räumliche Arrangements realisiert wird, wie Blanning beiläufig anhand der Pariser Opéra Garnier zu erkennen gibt:

49 <https://web.archive.org/web/20160820091643/http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/ausgehen-in-wien-oper-klub-und-museumsquartier-a-1068612.html>

50 Vgl. Blanning 2009, S. 153-172.

Those sitting in the cheaper seats were not even allowed to enter through the great entrance or to process up the staircase but were obliged to use side doors and were kept at a safe distance from their superiors.⁵¹

Derartige Einlasskontrollen und -regimes sind vom kulturwissenschaftlichen Standpunkt aus aber nicht auf die Dimension sozialer Selektion zu begrenzen, wie sie auch in anderen gesellschaftlichen Feldern ausgeübt wird, zum Beispiel beim Zugang zu Bildungseinrichtungen oder Restaurants. Sie lassen sich außerdem auch als eine Praxis verstehen, die dem Kontext von Musik eine bestimmte Form gibt. Hier bietet sich aus dem Bereich der Gegenwartskultur wieder ein Blick auf das Ensemble ‚Club‘ beziehungsweise ‚Diskothek‘ an. Wer auch nur gelegentlich solche Orte aufsucht, wird mit der Institution des ‚Türstehers‘ vertraut sein und ein Bewusstsein von der wesentlichen Rolle besitzen, die diese Institution für das ‚Ausgehen‘ in modernen Großstädten oder den Besuch von sogenannten Großraumdiskotheken im suburbanen Raum besitzt. Auf die Organisation von Zugänglichkeit, die von diesen Akteuren im Auftrag von Clubbesitzern durchgesetzt werden, haben zuletzt einige Diskriminierungsklagen öffentliche Aufmerksamkeit gelenkt. Es ging hierbei um den Verdacht, dass Menschen aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit respektive ihrer (dunklen) Hautfarbe der Zutritt verwehrt wurde. Es wurde angenommen, dass es schon im Eigeninteresse der Betreiber von Clubs und Diskotheken liege, gegen solche Maßnahmen der Mitarbeiter vorzugehen, um einen möglichen Imageschaden abzuwenden und nicht bestimmte Publikumsgruppen von vornherein abzuschrecken. Doch die Klagen legten auch etwas offen, was in den Medien verschiedentlich als „wertvollstes Geschäftsprinzip“⁵² der Clubbetreiber benannt wird: „Eine harte Türpolitik verheißt den Gästen Exklusivität. Die richtige Mischung des Publikums gilt als Schlüssel dafür, dass ein Club gut läuft.“⁵³ Die sogenannte Türpolitik zielt also neben der beschriebenen, legitimen oder auch diskriminierenden sozialen Selektion auch darauf, ein Empfinden des Besonderen bei jenen zu evozieren, die es ‚geschafft haben‘ und vom Türsteher eingelassen werden. Dieses Erlebnis des ‚Alles oder Nichts‘ wird durch die räumliche Organisationsform, die die Türsteher garantieren, zu einem konstitutiven Bestandteil des Club- beziehungsweise Diskothekenbesuchs und verleiht der Sache einen besonderen Reiz.

Natürlich können Zugänge darüber hinaus auch ästhetisiert werden, so wie das auch für Anwege in einem größeren Maßstab gilt, um damit eine bestimmte Form des Erlebens zu fördern. Bei der *Ruhrtriennale* wurde im Jahr 2015 auf diese Weise ein besonderer Kontext für die Aufführung von Luigi Nonos *Prometeo* geschaffen. Den Übertritt in den Aufführungsraum

51 Ebda., S. 153f.

52 Dietmar Hipp/Anna Kistner: „Nacht der offenen Tür“. *DER SPIEGEL* 37/2013, S. 46.

53 Ebda.

im Kraftzentrale-Gebäude des Landschaftsparks Duisburg-Nord hatte die Bühnenbildnerin Eva Veronica Born in dichten künstlichen Nebel gehüllt. „Die riesige Vorhalle der Kraftzentrale im Landschaftspark Duisburg-Nord war so eingenebelt, dass die Zuschauer nur in kleinen Gruppen eingelassen wurden. Weitere Durchgangssperren ließen etwas Außerordentliches erwarten“⁵⁴, heißt es dazu in einem Pressebericht. Hier waren im Sinne Arnold van Genneps „räumliche Übergänge“⁵⁵ zu erleben und wie viele vergleichbare Inszenierungen schloss auch diese an eine Tradition des „magisch-religiösen Aspekt[s] der Grenzüberschreitung“⁵⁶ an. Die Erfahrung von Unbestimmtheit in dem vernebelten Raum und die damit verbundene Vereinzelung der Besucherinnen und Besucher entspricht fast idealtypisch dem Konzept der Liminalität, wie es die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte im Anschluss an van Gennep und Victor Turner stark gemacht hat. Liminalität ist laut Fischer-Lichte die Eigenschaft einer „Schwellen- oder Transformationsphase“, „in ihr werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand ‚zwischen‘ allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht“⁵⁷.

Typisch für das bürgerliche Konzert oder die Oper war lange die zeitlich bestimmte Regel ‚nach Beginn kein Einlass‘; es sollten damit Störungen des ‚Kunstgenusses‘ durch zu spät kommende Zuhörerinnen oder Zuhörer vermieden werden. In besonderen Fällen kann daraus mittels räumlicher Organisationsformen ebenfalls ein Zustand der Liminalität generiert werden. Das gilt etwa für Performances oder Events, welche in Räumen stattfinden, die aus objektiven Gründen nicht beliebig betreten oder verlassen werden können. Das Literaturfestival *Lit.Cologne* in Köln veranstaltet beispielsweise regelmäßig Lesungen an Bord eines Personenschiffes, das währenddessen auf dem Rhein auf- und abfährt. Auf den Eintrittskarten findet sich dann der Hinweis: „Kein Einlass nach Beginn – Schiff legt ab“. Damit ist nicht nur die Möglichkeit ausgeschlossen, Zuspätkommende noch einzulassen, es ist ebensowenig möglich, den Raum des Festival-Schiffes vor Ende der Veranstaltung wieder zu verlassen. So wurde zum Beispiel ein von Musik begleiteter Gesprächsabend mit der Sängerin und Songwriterin Judith Holofernes im Frühjahr 2014 durch dieses räumliche Arrangement als ein singuläres Ereignis inszeniert, das die Akteure auf der Bühne und das Publikum gewissermaßen auf eine gemeinsame Reise schickt. Dieser Erlebnischarakter könnte in einem gewöhnlichen Veranstal-

54 <https://web.archive.org/web/20180916032143/https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/614758/prometeo-von-luigi-nono-auf-der-ruhrtriennale-2015> – Bezeichnend ist allerdings einmal mehr, dass für den Verfasser des Artikels diese wohlüberlegten und gestalterisch vor Ort überzeugend umgesetzten Inszenierungsstrategien nur als „vordergründige Mätzchen“ (ebda.) zu verstehen sind.

55 Vgl. Arnold van Gennep: „Räumliche Übergänge“. *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. Stephan Günzel. Stuttgart 2013, S. 37-41.

56 Ebd., S. 37.

57 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 305.

tungsaal, der nicht wie das heterotopische Schiff einen Raum des ‚Dazwischen‘ bildet, nicht in gleicher Weise reproduziert werden. Das Beispiel gehört sicherlich in den Bereich sogenannter ‚Eventkultur‘ und in einer kritischen Perspektive darauf könnte man zu argumentieren versuchen, das Ereignis bleibe doch trotz des ‚spektakulären Drumherum‘ lediglich ein Gespräch über und mit Musik und ändere sich nicht wesentlich. Die raumbezogene Betrachtungsweise ermöglicht es demgegenüber, die Komplexität einer solchen Inszenierung aufzuzeigen und die Spannung zwischen Kommerzialisierung und vielschichtigem Erfahrungszusammenhang, welche dieses Beispiel aufweist, differenzierter darzustellen.

Sieht man von den Intentionen von Konzertveranstaltern, Diskothekenbetreibern und ähnlichen Akteuren ab, dann rückt auch das Phänomen des Widerstands gegen Einlasskontrollen in den Blick. In der Musikgeschichtsschreibung erscheinen entsprechende Schilderungen gelegentlich als Motiv, wenn es um als singulär geltende musikalische Ereignisse geht. Der Versuch, das Einlassregime außer Kraft zu setzen, kann dann als Beleg für die empfundene Wichtigkeit oder Einzigartigkeit des Anlasses dienen. Schilderungen in dieser Form gibt es zum Beispiel zu dem Konzert von Vladimir Horowitz in Moskau 1986, als der russischstämmige Pianist, der seit Jahrzehnten in den USA gelebt hatte, im Zuge des politischen ‚Taufwettens‘ in die Sowjetunion reiste und im hohen Alter noch ein Konzert im Moskauer Konservatorium gab. Es wird berichtet, dass zahlreiche junge Fans des Pianisten⁵⁸, die das Konzert keinesfalls verpassen wollten, die Einlasskontrolle überwandten:

Ohne im Besitz von Eintrittskarten zu sein, durchbrachen sie die Sicherheitszone um das Konservatorium, drängten just bei Konzertbeginn auf den Rang und ungefähr 200 von ihnen postierten sich an der Rückwand und in den Seiteneingängen. Wieder versuchte die sowjetische Polizei vergeblich, die Studenten zu vertreiben [...]. Die Studenten hielten ihre Stellung, die Polizei musste sich zurückziehen, und das Konzert ging – mit einer großen Anzahl der eifrigen jungen Barrikadenstürmer – weiter.⁵⁹

Darüber hinaus sollte aber auch berücksichtigt werden, dass ein entsprechendes widerständiges Verhalten auch zu einer eingeübten Praxis werden kann. Das zeigt auch die Tatsache, dass es hierfür mit dem Ausdruck ‚Gate-Crashing‘ einen eingeführten Begriff gibt. Unter diesem Stichwort findet sich in einer Veröffentlichung von Christoph Wagner zum „westdeutschen Musik-Underground“ nach 1968 eine eigene kurze Abhandlung.⁶⁰ Wagner bezeichnet

58 Die zeitgenössische Publizistik hätte hier wahrscheinlich noch von ‚Bewunderern‘ gesprochen, ein Wort, das keineswegs weniger voraussetzungsreich und problematisch als der Ausdruck *fan(-atic)* ist.

59 Charles Kuralt: „Horowitz in Moskau 1986“. Beiheft der Live-Aufnahme, erschienen bei Deutsche Grammophon. – Es ließe sich hier auch auf Oliver Seibts ‚Musikwissenschaft des Augenblicks‘ beziehen, für die es eine hervorragende Aufgabe wäre, die Bedeutungskonstitution der Musik bei diesem Fallbeispiel zu klären, warum also bei diesem Konzert – laut Charles Kuralt – niemand „im Saal [...] sich der Wirkung der Zugaben entziehen [konnte], die Horowitz gewählt hatte“.

60 Christoph Wagner: *Der Klang der Revolte. Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground*. Mainz 2013, S. 28-33.

die verbreiteten Versuche des Gate-Crashing bei Rockkonzerten dieser Zeit als ein „Ritual“⁶¹. Unabhängig von den weiteren Implikationen dieses Begriffes lässt sich zweifelsfrei festhalten, dass es sich dabei um eine etablierte, wiederkehrende Praxis handelte. Wagner beschreibt sie als „zwischen Politik und Sport“⁶² angesiedelt. Damit ist gemeint, dass das Verhalten derjenigen, die ohne den Eintrittspreis zu bezahlen Konzerte miterleben wollten, mehrere Motivationen hatte. Mit dem Begriff ‚Sport‘ verweist Wagner auf die konkurrenz- beziehungsweise erlebnisorientierte Dimension: Ähnlich wie bei den Besucherinnen und Besuchern von Clubs und Diskotheken heute ging es hier um das Glück, hereinzukommen – respektive das Risiko, es nicht zu schaffen. Da das Gate-Crashing in Gruppen praktiziert wurde, bestand somit auch die Möglichkeit, in einem Wettstreit mit anderen zu gewinnen, denen der Erfolg des kostenlosen Zugangs ‚durch die Hintertür‘ oder an den Kontrollen vorbei versagt blieb. Mit ‚Politik‘ umreißt Wagner außerdem die sozialrevolutionäre Komponente, die dieser Praxis damals zugeschrieben wurde: Sie wurde legitimiert als Widerstand gegen die angebliche Kommerzialisierung der Musik, indem das Durchgelassen-Werden zu einem Konzert zu einem freiheitlichen Prinzip erklärt wurde – ungeachtet dessen, dass damit die Möglichkeit negiert wurde, wenigstens kostendeckende Konzerte mit den jeweils verehrten Musikern abzuhalten. Bei größeren Festivals wie dem auf der Isle of Wight im Jahr 1970 wurde das Gate-Crashing zum Massenphänomen und die Kontroverse darum prägte die ganze Veranstaltung tiefgreifend. Christoph Wagner resümiert dazu: „Es war politisch motivierter Protest, von einer anti-kapitalistischen Haltung befeuert.“⁶³

Wenn heute ein in größeren Zusammenhängen denkender Historiker wie Joachim Radkau darauf hinweist, dass wer „nur die Texte der Achtundsechziger kennt, die für viele Jüngere unlesbar sind, und nicht auch die Musik jener Zeit, [...] den Reiz jener Bewegung nicht verstehen“⁶⁴ könne, dann muss man ergänzen: Um den Reiz jener Musik zu verstehen, muss man auch die Ensembles berücksichtigen, in denen sie im Zuge vieler spannungsgeladener Auseinandersetzungen erst ihren besonderen kulturellen Stellenwert erhalten konnte.⁶⁵

61 Ebd., S. 33.

62 Ebd., S. 31.

63 Ebd., S. 30.

64 Joachim Radkau: *Geschichte der Zukunft. Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute*. München 2017. S. 268. – Eine ähnliche Einschätzung hierzu findet sich auch bei Hartmut Rosa, der von „der Musikalisierung der Politik und der Politisierung der Musik“ (Rosa 2019¹, S. 373) spricht.

65 Hartmut Rosa deutet die Rezeption von Rockmusik um 1968 als den Versuch, neue Weltbeziehungen zu etablieren: „In den politisch-musikalischen (und auch durch Drogenexperimente inspirierten) Ausdrucksformen jener Zeit glaubte die rebellierende Jugend eine neue, kollektiv verbindende und eben resonante Form der Weltbeziehung zu hören und zu fühlen, selbst wenn es ihr nicht gelang, sie in konkrete [...] politische Verfassungen und Institutionen zu gießen“ (Rosa 2019¹, S. 373).

IV. Infrastrukturen

*Die Proportionen scheinen aus dem Lot: So viel Drumherum für ein so kleines Zentrum?*⁶⁶
(Peter W. Marx)

Den Begriff ‚Drumherum‘, der in dem hier vorgeschalteten Motto erscheint, habe ich oben ebenfalls schon verwendet. Die Konnotation war dort die des ‚Spektakulären‘: Musik wird – so würde man es traditionellerweise wohl beschreiben – mit einem irgendwie aufsehenerregenden ‚Dekor‘ versehen, um sie attraktiver erscheinen zu lassen. Ich habe versucht, in aller Kürze zu zeigen, warum man solche vermeintlichen inszenatorischen ‚Äußerlichkeiten‘ ernst nehmen sollte und wie man sie kulturwissenschaftlich beziehungsweise raumtheoretisch fundiert behandeln könnte. Bringt man Phänomene der räumlichen Organisation von Musik wie Anwege und Einlassregime aber in dem saloppen Begriff ‚Drumherum‘ unter, wird damit einmal mehr angedeutet, dass man sie für bestenfalls sekundär, wenn nicht irrelevant hält.

Bei dem Theaterwissenschaftler Peter W. Marx erscheint der Ausdruck ‚Drumherum‘ im Zusammenhang eines Artikels, der Theaterbauten als „Raum-Maschinen“ vorstellt, deren „Anatomie“ beschreibt und fragt, wie Theater Szenen entstehen lässt, also den „Techniken der Imagination“⁶⁷ nachspürt. Marx‘ rhetorische Frage, die sich auf einen Längsschnitt durch das Gebäude der von mir ebenfalls bereits erwähnten Opéra Garnier in Paris bezieht⁶⁸, lässt mittels der gespielten Verwunderung erkennen, dass solchen Infrastrukturen des Theaters lange nicht die Bedeutung zugemessen wurde, die sie praktisch besitzen.⁶⁹ Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt diesbezüglich auch Marvin Carlson:

Der Bereich hinter der Bühne etwa ist in unseren historischen Untersuchungen bislang fast vollständig außer Acht geblieben, obwohl er für das Funktionieren dessen, was die Öffentlichkeit zu sehen bekommt, unverzichtbare Voraussetzung ist.⁷⁰

Dieses ‚Drumherum‘ hat also eine andere Konnotation, es geht mir hier nicht um das ‚Umgebende‘, das ‚Zusätzliche‘, sondern um die Ermöglichung des ‚Funktionierens‘. Solche Kontexte möchte ich, wenn sie im Hinblick auf die räumliche Organisation von musikalischer Praxis angesprochen werden, als Infrastrukturen bezeichnen. Was Marx und Carlson für die Theaterwissenschaft feststellen, dass nämlich diese Infrastrukturen zeitweilig aus dem Blick geraten

66 Peter W. Marx: „Scena Mundi. Prolegomena zu einer Anthropologie der Imagination“. *Raum-Maschine Theater. Szene und Architektur*. Hg. Petra Hesse/Peter W. Marx. Köln 2013. S. 8-23, S. 19.

67 Alle Zitate ebda.

68 Vgl. ebd. S. 8f.

69 Marx‘ Interpretation des ‚Drumherum‘ erschöpft sich allerdings nicht in den technisch-praktischen Aspekten, er thematisiert zum Beispiel auch die „Wege“ (ebd., S. 20), die das Theaterpersonal und die Rezipierenden im Gebäude zurücklegen müssen.

70 Carlson 2010, S. 23.

sind⁷¹, gilt umso mehr für die Musikforschung. Nicht einmal bei Christopher Small findet sich in seiner ‚dichten‘ Beschreibung eines Sinfoniekonzerts ein Hinweis auf solche Räume, trotz seiner grundsätzlich hohen Sensibilität für die vielen Feinheiten jener Praxis, die er als *musiking* bezeichnet. Es wäre hier nicht nur an (Musik-)Theatergebäude zu denken mit ihren Orchestergräben und ihrer Bühnenmaschinerie. Vielmehr wären die Formen räumlicher Organisation in den Blick zu nehmen, die gleichermaßen in Hoch- wie Popularkultur dazu benutzt werden, Vorbereitungen einer Musikperformance zu verbergen und Auftritte von Performern aus einem ‚Off‘-Raum zu ermöglichen, egal ob es sich nun um das historische Beispiel der Opéra Garnier im 19. Jahrhundert handelt oder heute um den Auftritt einer Folk-Band in einem aus einem kleinen Saal bestehenden, spezialisierten Musikklub, der aber über ein angrenzendes Zimmer verfügt, in dem Musikerinnen und Musiker sich umziehen und ihre Instrumente stimmen können, ehe sie mit einem Publikum in Kontakt treten. Schon die rein gedankliche Gegenprobe zeigt hier die Relevanz dieser Organisation eines Nebeneinanders an: Träte die Folk-Band zum Beispiel in einem Restaurant auf, das über kein Hinterzimmer verfügt, ändert sich die Form der Interaktion grundlegend. Veranstalter verzichten in diesem Fall oft darauf, von einem Konzert zu sprechen, sondern es spielen dann in diesem Lokal eben einfach Musikerinnen und Musiker, die die Einrichtung ansonsten wie die Gäste betreten und nutzen. Die genannten Beispiele zeigen, dass Infrastrukturen in diesem Sinne ein Instrument zur Platzierung von Menschen und auch Dingen sind.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, dieses Thema umfassend zu erkunden. Wenn man also die Frage nach der Rolle von Infrastrukturen für das Funktionieren musikalischer Praxis einstweilen überspringt, dann bleibt aber noch eine weitere Dimension zu berücksichtigen, nämlich die der symbolischen Rolle, die den Infrastrukturen zum Beispiel einer Konzerthalle zuwächst. Aus der Perspektive eines Publikums haben diese Räume, wie bereits angedeutet, zunächst den Charakter einer *black box*: Sie sind in erster Linie gekennzeichnet durch ihre Unzugänglichkeit und Uneinsehbarkeit. Eben diese Anordnung führt aber dazu, dass dem ‚Bereich hinter der Bühne‘ (Carlson) als *backstage*-Raum oft eine besondere Neugier entgegengebracht wird. Insbesondere im Bereich der Popularkultur ist der *backstage*-Raum mit zahlreichen Narrativen besetzt, in denen die erwünschte Nähe zu verehrten Musikern eine Rolle spielt, das Überwinden speziellerer Einlasskontrollen, dazu auch Motive wie Drogenkonsum, Sexualität und das Überschreiten gesellschaftlicher Normvorstellungen, die in diesen separierten Räumen real oder angeblich stattfinden. Daraus erklärt sich auch, dass Boulevard-Medien oder die

71 Marx verweist aber auch darauf, dass bei Max Herrmann, dem Pionier der Theaterwissenschaft, noch ein integraleres, weniger auf das Performative als vermeintlicher Essenz des Theaters ausgerichtetes Verständnis anzutreffen gewesen sei; vgl. Marx 2013, S. 18f.

Öffentlichkeitsarbeit von Musikveranstaltern immer wieder ausschnittsweise Einsicht in *backstage*-Bereiche gewähren. Zu berücksichtigen wären schließlich auch gleichfalls ‚ritualisierte‘ Praktiken von Musikfans, die sich auf den *backstage*-Bereich beziehen, wie das Warten auf Stars an einem Bühneneingang.

Ein anderer Fall, der nicht übergangen werden sollte, sind öffentlich zugängliche Infrastrukturen, anscheinend triviale Einrichtungen, Neben-Räume, die aber für das Funktionieren einer musikalischen Praxis wesentlich sein können. In der Beschreibung eines typischen städtischen Opernabends von Frederic Spotts, die ich oben zitiert habe, gibt es dafür zwei interessante Indizien. Spotts spricht davon, dass es nötig sei, in der Pause ‚einen Drink zu erstehen, um den körperlichen Zusammenbruch zu verhindern‘ und erwähnt zudem die manchmal offenbar schwierige Herausforderung, ‚in der zweiten Pause einen Snack zu ergattern, um dem Verhungern vorzubeugen‘. Auch wenn das natürlich parodistisch überzeichnet ist, lässt sich hier erkennen, dass viele musikalische Praktiken beziehungsweise deren Organisationsformen in der Gegenwartskultur voraussetzen, dass es Infrastrukturen der Verpflegung und Ernährung gibt, also Bereiche in einem räumlichen Arrangement, die aufgesucht werden können, um Hunger oder Durst zu stillen. Andernfalls wären viele Besucher:innen möglicherweise nicht bereit, länger an einem Konzert oder irgendeinem anderem sozialen Vorgang, der mit Musik zu tun hat, teilzunehmen.

Wovon Spotts nicht spricht, sind sonstige körperliche Bedürfnisse. Für sie halten heute Rockfestivals, Stadtfeste, Theater, Clubs und andere Institutionen nahebei platzierte Toiletten bereit. Das anzusprechen, scheint banal zu sein und zumindest früher wäre es womöglich auch unschicklich gewesen. Erving Goffman hat allerdings bereits vor mehreren Jahrzehnten auch diese Aspekte berücksichtigt:

Wenn sich zwei Menschen zum Münzenwerfen zusammenfinden, [...] braucht [man] sich nicht vorzustellen, man müsse den Spielern etwa einen Imbiß oder ein Bad zur Verfügung stellen. Dauert das Spiel länger, so werden diese Dienstleistungen vielleicht doch gebraucht, denn wohin man sich auch begibt, nach einer Weile folgen einem die rollenunabhängigen Grundbedürfnisse nach.⁷²

Wie man sieht, können musikbezogene soziale Ereignisse auch an einer räumlichen Organisation scheitern, die solche Infrastrukturen nicht in ihre räumlichen Arrangements miteinbeziehen. Wie berichtet wird, brachten Schwierigkeiten bei der Befriedigung von Grundbedürfnissen etwa das Woodstock-Festival im Jahr 1969 an den Rand des Scheiterns.⁷³ Betroffen sind

72 Goffman 1977, S. 276f. – Mit dem ‚Bad‘ in der deutschen Übersetzung ist natürlich kein Wannenbad, sondern der *bathroom* gemeint, also die Toilette.

73 Den Gegenpol dürfte hier die optimierte Organisation des *Tomorrowland*-Festivals markieren (siehe oben: ‚it’s all planned, it’s stress-free‘), was sicher zu dessen enormem kommerziellen Erfolg beiträgt.

hier in Goffmans Sinne gleichermaßen ‚Spieler‘ wie natürlich auch Zuschauer, oder in Bezug auf das Ensemble alle diejenigen, die in irgendeiner Form *musicking* betreiben. Folgt man Goffman, dann sollte man also nicht von Bars und Toiletten schweigen, wenn man Musikfestivals, Opernabende oder Technonächte verstehen will.

V. Distanzen

Wenn es um die Frage der kulturellen Ausgestaltung und der Reproduktion räumlicher Abstände zwischen Menschen geht, dann dürften die Schriften von Edward T. Hall immer noch der bekannteste theoretische Bezugspunkt sein. Der Anthropologe hat bereits 1966 eine viel beachtete Abstufung des sozialen Distanzierungs-Verhaltens vorgenommen.⁷⁴ Hall unterscheidet zwischen verschiedenen Typen von Abständen, die in der menschlichen Interaktion und Kommunikation vorkommen, angefangen von der flüchtigen Begegnung in der Öffentlichkeit im Sinne eines distanzierten Begegnens bis hin zur sogenannten intimen Zone. Die Zuordnung dieser Abstands-Verhältnisse zu konkreten sozialen Situationen sei jedoch kulturabhängig, so stellte Hall damals fest. Häufig wird hier auf ein ‚Nord/Süd-Gefälle‘ verwiesen, wonach in Südamerika sowie in Südeuropa Nähe eher zugelassen werde, als das in Nordamerika respektive -europa der Fall sei. Dieser als Proxemik bezeichnete Ansatz der Untersuchung räumlicher Arrangements ist noch heute in der angewandten Psychologie und der interkulturellen Kommunikation weit verbreitet.

Angesichts der Corona-Pandemie seit dem Frühjahr 2020 und dem daraufhin in den meisten Staaten verhängten Maßnahmen des sogenannten *social distancing*⁷⁵ ist gegenwärtig wieder ein großes Interesse an der Frage interpersoneller Distanz entstanden. Aus raumsoziologischer Sicht war es höchst bemerkenswert zu sehen, wie stark dieses vermeintlich nur aus administrativ-normativer oder wissenschaftlich-beschreibender Perspektive überhaupt greifbare Thema nun öffentlich verhandelt wurde. Durch die sehr einschneidenden Maßnahmen (Kontaktbeschränkungen, Gebot des Abstandhaltens etc., in der Regel sehr genau quantifiziert: fünf Personen oder doch nur zwei, 1,5 Meter Abstand oder doch besser 6 Fuß?) wurde plötzlich evident, wie sehr Öffentlichkeit durch die Ermöglichung oder Verhinderung von Nähe beeinflusst wird und, mehr noch, „dass Sozialität eine grundlegende relationale, materielle und räumliche Dimension hat“⁷⁶, wie Hubert Knoblauch und Martina Löw vom Standpunkt aktueller Raumtheorie aus bereits zu Beginn der Pandemie hervorgehoben haben – zum Teil wohl

74 Vgl. Edward T. Hall: *Die Sprache des Raumes*. Düsseldorf 1976; zuerst erschienen als *The Hidden Dimension* (New York 1966).

75 Gegenüber diesem auch im deutschsprachigen Raum gängig gewordenen Begriff wäre der ebenfalls eingeführte Ausdruck *physical distancing* zu bevorzugen: Gemeint ist schließlich ein Einhalten von messbaren Abständen zwischen Personen, nicht jedoch eine Unterbrechung von Kommunikation als notwendiger (aber vielleicht doch nicht hinreichender?) Bedingung von Vergesellschaftung.

im Widerspruch zu den Gesellschaftstheorien von Jürgen Habermas und Niklas Luhmann. Mit dem *social distancing* wurde nicht zuletzt auch zeitweilig ein großer Teil dessen, was in dieser Arbeit als Musikkultur beschrieben wird, unmöglich, zumindest soweit die entsprechende musikalische Praxis auf Interaktion in Nahdistanz und das Zusammenkommen einer größeren Anzahl von Menschen beruhte.⁷⁷ Im Gegenzug sind aber ganz neue Praxisformen entstanden, wie das physische Distanz wahrende Singen und Musizieren für und mit einer Nachbarschaft von Balkonen aus oder eine Vielzahl von ‚Geisterkonzerten‘, Streaming-Angeboten und digitalen Treffpunkten, die ganz ohne physischen Kontakt auskommen.⁷⁸

Die Proxemik im Anschluss an Hall ist für eine kulturwissenschaftliche Musikforschung, die sich mit solchen Fragen beschäftigen möchte, jedoch nur noch von begrenztem Interesse. Ihre Fragestellungen sind andere und Halls letztlich – trotz der kulturellen Varianz, die er untersucht hat – starres System der Distanz-Abstufungen, das vor allem auf das Spannungsfeld von Norm und Normverstoß ausgerichtet ist, erweist sich als wenig nützlich. Das Beispiel der Proxemik zeigt aber immerhin, dass die Kategorie der Distanz als ein konstituierendes Merkmal des relational gedachten sozialen Raums spätestens seit den 1960er Jahren grundsätzlich bereits thematisierbar geworden ist.

Als Kategorie erscheint die „Distanzierung“⁷⁹ auch bei Jörg Brauns, sie wird bei ihm zu einem zentralen Merkmal einer reformulierten Theorie des Dispositivs. Brauns führt die Distanz ein als Instrument der „Unterscheidung [...] von Handeln und Erleben bzw. von Handeln und Beobachten“⁸⁰. Das Auf-Distanz-Setzen eines Objektes in einem Dispositiv führe dazu, „dass Betrachtern zunehmend nur noch Erleben und nicht mehr eigenes Handeln unterstellt werden kann“⁸¹. Es ist deutlich zu erkennen, dass auf diesem Weg kulturgeschichtliche Prozesse der Herausbildung eines nur noch mehr oder weniger passiv rezipierenden Publi-

76 Hubert Knoblauch/Martina Löw: „Dichotomie. Refiguration von Räumen in Zeiten der Pandemie“, veröffentlicht am 30.03.20 im Blog des SFB 1265 *Re-Figuration von Räumen* (<https://web.archive.org/web/20201128160437/https://sfb1265.de/blog/dichotomie-refiguration-von-raeumen-in-zeiten-der-pandemie/>).

77 Eine befreundete Musikerin berichtete mir, dass sie bereits Mitte März 2020, kurz vor dem Greifen strengerer Restriktionen (Lockdown), ein Konzert gespielt habe, bei dem die Stühle für das Publikum im Abstand von zwei Metern aufgestellt worden seien. Das Beispiel aus dieser Übergangsphase zeigt, wie schnell eine tradierte kulturelle Praxis in begrenztem Umfang auch an veränderte Umstände angepasst werden kann. Im Sommer 2020 wurden solche Strategien dann von Kreativen wie Publikum verstärkt eingeübt und zum Bestandteil einer sogenannten ‚neuen Normalität‘ – die jedoch für Kulturarbeiter:innen immer ein existenzieller Ausnahmezustand geblieben ist.

78 Während es aus kulturwissenschaftlicher Sicht bislang als verfehlt gegolten hätte, solche Formen digitaler Kultur als Surrogat, sprich als Ersatz und Kopie von Formen der ‚Präsenzkultur‘ zu deuten, musste man nun allerdings zur Kenntnis nehmen, dass die betreffenden Akteure selbst ihre digitalen Aktionen und Angebote unter den Bedingungen des Ausnahmezustandes beziehungsweise der Kontaktbeschränkung bewusst und ausdrücklich anstelle des ‚realen Erlebnisses‘ entwickelten. Siehe auch die Diagnose von Knoblauch/Löw: „In der Not-Ordnung wird der digitale Raum zur Kompensation der Präsenzöffentlichkeit“ (Knoblauch/Löw 2020¹).

79 Brauns 2007, S. 168.

80 Ebd., S. 170f.

81 Ebd., S. 171.

kums der ‚Künste‘ benennbar wird. „So ist im Theater des 19. Jahrhunderts die zunehmende Trennung von Bühne und Zuschauerraum evident“⁸², wie Brauns in diesem Zusammenhang feststellt.

Die Übertragung auf das Thema Musik fällt hier nicht schwer, denn häufig ist ein Zusammenhang gesehen worden zwischen der räumlichen Distanzierung von Hörer:in und Musik in den neuen Konzertsälen des 19. Jahrhunderts und einer sich verbreitenden kontemplativen Rezeptionshaltung, die man eben nicht nur bildlich gesprochen auch als eine ‚distanzierte Betrachtung‘ beschreiben kann. In der Musikästhetik findet diese Haltung zur Mitte des 19. Jahrhunderts bei Eduard Hanslick ihren (normativen) Ausdruck:

Ruhig freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen und feiern erkennend, was Schelling so schön „die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen“ nennt.⁸³

Hanslick argumentiert hier gegen eine Form der Musikrezeption, in der Gefühle ausagiert werden, Musikerleben also ganz offensichtlich Handeln ist. Mit Brauns kann man sagen: Hanslick spricht sich gegen das Handeln und für das Erleben aus. Für ihn ist das Ausagieren von Gefühlen eine „geradezu pathologisch[e]“⁸⁴ Verhaltensweise und als dementsprechend verfehlt, wenn nicht gar verwerflich, betrachtet er eine Musikästhetik, die „dem Wesen der Musik immer von diesem Punkte aus beikommen“⁸⁵ wolle. Das Bild des ‚an uns vorüberziehenden Kunstwerks‘, das Hanslick als Normvorstellung artikuliert, entspricht meines Erachtens in hohem Maße dem, was Brauns als Moment der ‚Distanzierung‘ im Dispositiv beschreibt und laut ihm im 19. Jahrhundert in vielen Bereichen durchgesetzt worden ist: „Erst diese Distanzierung“ habe zum Beispiel das Begehren geweckt, „das den vor dem Schaufenster stehenden Passanten zur Ware ‚magisch‘ hinzog“⁸⁶.

Ob und wie äußere und innere Distanzierung zu einem ‚Funktionieren‘ von Musik zusammenwirken, lässt sich aber nicht endgültig klären, nur fallweise beurteilen. Räumliche Distanzen erhalten jedoch in den Musikkulturen der Gegenwart im Zusammenhang digitaler Medien eine neue Relevanz – und hinsichtlich der Intentionen, die räumliche Arrangements erkennen lassen, kann man hier auch abgesicherte Aussagen treffen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, jene Interfaces genauer zu betrachten, die heute den Umgang mit Musik in digitalen Formaten ermöglichen. Benutzeroberflächen in Hard- und Software schaffen ‚Zuhan-

82 Ebd., S. 168.

83 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1854, S. 78.

84 Ebd., S. 5.

85 Ebd., S. 7.

86 Brauns 2007, S. 168.

denheit⁸⁷, sie ermöglichen das Auswählen von Musik und das Navigieren in Musik-Datenbanken, den ‚persönlichen Mix‘, der sich vor dem Zeitalter elektronischer Medien primär durch das Durchqueren des Raumes und das Aufsuchen verschiedener Institutionen herstellen ließ (was ich hier als ‚Passagen‘ bezeichnet habe), und somit Interaktivität. Das ‚an uns vorüberziehende Kunstwerk‘ im Sinne Hanslicks lässt das nicht unbeeinträchtigt, denn in digitalen Umgebungen ist der Übergang vom Musikerleben zum Handeln insofern wieder sehr viel fließender, da in Nahdistanz befindliche Benutzeroberflächen ständig die Möglichkeit bereithalten, per einfachem Steuerbefehl wieder anderen, neuen *content* ‚heraufziehen‘ zu lassen. Hypertext-Strukturen und die Oberflächen von Plattformen wie *YouTube* führen schließlich immer weiter und kennen keine endgültigen Zielpunkte. Diese Umstände legen ein Schweifen der Aufmerksamkeit zumindest nahe, das heute oft seinerseits als ‚geradezu pathologisch‘ beschrieben wird. Doch als aktive Reaktion entstehen auch Praktiken eines differenzierten Umgangs mit der ‚Zuhandenheit‘ vieler Optionen, wie die folgende Schilderung des Komponisten und Konzeptkünstlers Johannes Kreidler aufzeigt, der sich für die Rezeption von komplexen, länger andauernden Stücken der Neuen Musik via Videostream eine besondere – räumliche organisierte – Lösung überlegt hat:

[...] es ist aber wohl oder übel so, dass es im Netz schwerfällt, einer Sache eine halbe Stunde ungeteilter Aufmerksamkeit zu schenken, bzw. habe ich mir dafür schon eine regelrechte Dogma-Konzertsaalstrategie antrainieren müssen: Vollbildmodus und Stuhl mindestens einen Meter weg von Tastatur und Maus, um gar nicht erst in die Versuchung zu gelangen, weiterzuklicken.⁸⁸

Das Ensemble, das hier konstruiert wird, und zwar maßgeblich mittels einer Distanzierung, erinnert wieder an das des ‚Radiokonzerts‘. Obwohl Musik hier in anderer Form erscheint (platziert und zuhänden über elektronische Medien) und in einen anderen Kontext eingeht (private Wohnung), als das in einem Konzertsaal der Fall wäre, wird in diesem Kontext dennoch ein Arrangement hervorgebracht, das – wie Kreidler es ausdrückt – den Konzertsaal ‚simuliert‘. Diese Anordnung wird von Kreidler (unabhängig davon, ob das nun tatsächlich ‚funktioniert‘ oder nicht) in autoregulativer Absicht eingesetzt: Es geht ihm darum, sich selbst bewusst Handlungsmöglichkeiten zu entziehen, also letztlich zu verhindern, beispielsweise nach dreiminütigem Hören eines Musikwerkes, das nicht sofort das Interesse weckt, einfach eine andere Musik oder ein ganz anderes digitales Angebot auszuwählen. Dafür entzieht er sich selbst den Zugriff auf das Geschehen: auf der Software-Ebene durch das Verbergen anderer

87 Der Begriff entstammt der Philosophie Martin Heideggers, wird hier aber ohne engeren Bezug auf diese verwendet.

88 Johannes Kreidler: „Mit Leitbild?!“. *Sätze über musikalische Konzeptkunst*. Hofheim 2018. S. 28-37, S. 34.

Optionen (Vollbildmodus), hinsichtlich der Hardware-Bedienelemente durch ein einfaches ‚Entrücken‘.⁸⁹

Damit wird deutlich, dass auch dort, wo Raum angeblich zum Verschwinden gebracht wird, im Kontext digitaler Medien und Netzwerke, gleichfalls räumliche Arrangements greifen: Die Benutzerinnen und Benutzer samt ihrer Geräte sind dennoch im sozialen Raum ihrer jeweiligen Lebenswelt platziert und bedienen diese Geräte über Interfaces, deren Logik wesentlich durch räumliche Organisation bestimmt ist. Auch Johannes Kreidler verweist in diesem Zusammenhang im Übrigen darauf, dass ‚Raum‘ im Hinblick auf Musik nicht nur von Interesse sein sollte, wenn von Akustik oder ‚Raum-Musik‘ die Rede ist:

Inflationär kursierende Schlagworte wie ‚Musik und Sprache‘ oder ‚Musik und Raum‘ greifen durchweg zu kurz, wenn damit nur Textvertonungen oder im Raum verteilte Klänge gemeint sind – welche Sprache spricht der Notentext? Wie steht es um den sozialen Raum verschiedener Klangmedien?⁹⁰

Ein anderer Aspekt, der über die Kategorie der Distanz noch anzusprechen wäre, ist die Intimität. Es handelt sich um einen Begriff, der wie zuvor erwähnt einerseits schon bei Edward T. Hall erscheint, wenn es um geringe Distanz, das heißt um interpersonelle Nähe geht, der andererseits aber auch im Zusammenhang mit Musik eine gewisse Erwartbarkeit hat. Intimität gilt allgemein, so könnte man sagen, als ein Qualitätsmerkmal musikalischer Performances: ‚Musik vor wenigen Zuhörern‘ scheint wiederum nicht nur eine soziale Exklusivität zu verkörpern, sondern steht auch für eine vermeintliche Unmittelbarkeit des Erlebens, die positiv bewertet und gesucht wird⁹¹, was sich im Kulturbetrieb dann oft durch höhere Eintrittspreise für solche Performances niederschlägt – das alles gilt übrigens weitgehend unabhängig von einem bestimmten musikalischen Genre. Der Begriff ‚Intimität‘ ist hierbei letztlich als Beschreibung eines Effektes oder einer Atmosphäre⁹² zu verstehen. Die Möglichkeitsbedingung dafür stellen jedoch räumliche Arrangements mit relativ geringen Distanzen zwischen allen Beteiligten dar. Wie Julia H. Schröder vermerkt hat, findet sich bereits bei Hector

89 Dass der Text von Kreidler zum jetzigen Zeitpunkt (2022) bereits einige Jahre alt ist, zeigt sich an der Tatsache, dass die ‚Dogma-Konzertsaalstrategie‘ anscheinend auf einen Desktop-PC angelegt ist und nicht vollständig auf die Benutzung eines Tablets oder Smartphones übertragbar ist: Diese Geräte sind für die Nutzung in Nahdistanz konzipiert und eignen sich wegen ihrer Displays und Lautsprecher weniger gut für eine räumlich distanzierte Rezeptionsweise.

90 Johannes Kreidler: ‚Medien der Komposition‘. *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*. Hofheim 2012. S. 34-52, S. 52.

91 Ungeachtet der inzwischen weit verbreiteten ‚Auffassung, dass es Unmittelbarkeit ja gar nicht geben könne, da sie immer schon unterminiert und gestört, von Vermittlungen aller Art durchkreuzt und in Selbstwidersprüche verstrickt sei‘, erweist sich der ‚Wille zur Unmittelbarkeit‘ als ein produktiver und organisierender Antrieb‘ kultureller Praxis, so Tobias Wilke: *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*. München 2010, S. 19f.

92 Vgl. zu Atmosphären den entsprechenden Abschnitt weiter unten.

Berlioz die Annahme, dass der ‚geringe Abstand‘ sich in dieser Hinsicht bemerkbar macht: „Hier ist für Berlioz eine Übertragung von Gefühlsregungen möglich, die sich bei größerem Abstand von den Musikern, einem größeren Auditorium, nicht mehr einstellen kann.“⁹³

Im selben historischen Zusammenhang bewegt sich ein musikhistorischer Beitrag von Wolfgang Fuhrmann, der Intimität aber insbesondere als Merkmal des Musikhörens in privaten Settings der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts untersucht.⁹⁴ Um das Phänomen fassbar zu machen verwendet Fuhrmann den Begriff des ‚sozialen Raums‘, der hier jedoch – wie gleich zu sehen sein wird – entscheidend von dem Konzept abweicht, das Martina Löw vorgeschlagen hat. Ausgangspunkt ist für Fuhrmann die These, dass das für die spätere bürgerliche Kultur, die sich in Konzertsälen manifestiert, charakteristische aufmerksame Hören von Musik zunächst in kleinen Zirkeln praktiziert worden sei⁹⁵, im Rahmen eines „music making at home“⁹⁶. Es gelte hier, sich daran zu erinnern, dass Hausmusik in dieser Zeit nicht nur eine individuelle Aktivität gewesen sei, sondern in hohem Maße auch eine Form der Soziabilität.⁹⁷ Charakteristische Merkmale dieser Zirkel habe es zwei gegeben: „closeness at one level and openness on another“⁹⁸. Die Frage ist aber, wofür diese Begriffe hier stehen. Die Nähe, von der hier die Rede ist, erschließt sich begrifflich erst, wenn Fuhrmann seinen Raum-Begriff weiter entwickelt. Er bestimmt sich nämlich ausgehend von einem illustrierenden Dreieck (bestehend aus den Eckpunkten „music making, listening, the music itself“⁹⁹) und der Verortung der durch dieses Konstrukt umrissenen Praxis in einer Umgebung („the parlor or ‚salon““¹⁰⁰). Beides zusammengenommen nennt Fuhrmann einen „social space“¹⁰¹: „My own interest is in defining the social space [...], that is to say, the intensity and quality of the social relationships existing between the persons actually present.“¹⁰² Es wird damit deutlich, dass dieser soziale Raum eine Metapher ist, die ein System sozialer Beziehungen zwischen Menschen beschreiben soll, welche an einer musikalischen Praxis teilnehmen, und nichts mit der materiellen Welt zu

93 Schröder 2014, S. 62.

94 Vgl. Wolfgang Fuhrmann: „The Intimate Art of Listening. Music in the Private Sphere During the Nineteenth Century“. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. Hg. Christian Thorau/Hansjakob Ziemer. Oxford, New York 2019, S. 277-312. – Da dieses Handbuch de facto ein Tagungsband ist, der eine wichtige Konferenz an der Schnittstelle von Musikwissenschaft, Sound Studies und Kulturgeschichte dokumentiert, darf es hier als zitierfähig gelten. Bereits der erste Satz in Fuhrmanns Beitrag zeigt, dass er im Prinzip von jenem kontextorientierten Paradigma ausgeht, das auch für meine Arbeit leitend ist: „Nineteenth-century musical life was characterized by an extraordinarily wide spectrum of public and private music-making settings, all of which implied or encouraged certain modes of listening to the pieces performed“ (ebd., S. 277).

95 Vgl. ebd., S. 277.

96 Ebd., S. 279.

97 Vgl. ebda.

98 Ebda.

99 Ebd., S. 278.

100 Ebda.

101 Ebda.

102 Ebd., S. 281.

tun hat. Wenn Fuhrmann von Nähe spricht, dann ist demnach eine menschliche, emotionale Nähe gemeint.

Legt man einen relationalen Raum-Begriff zugrunde, dann fällt über diese Festlegung hinaus außerdem auf, dass Fuhrmann diesen metaphorischen Raum nun gegenüber einem materiell rückgebundenen Raum privilegiert, denn dieser neue soziale Raum sei wesentlich für das Verständnis der bürgerlichen Musikkultur unter dem Vorzeichen der Intimität, was hier soviel heißt wie Vertraulichkeit¹⁰³, und benötigt den materiellen Raum, um sich dort zu realisieren.¹⁰⁴ Die Entscheidung für dieses Konzept begründet Fuhrmann auch durch seine theoretische Skepsis gegenüber dem materiellen Raum:

Of course, the physical or material space is also crucial: the interior and the pure spatial capacity as well as the number of persons in attendance. But these seemingly objectivist, positivist criteria seem sometimes more to veil or guise than to disclose the real social relationships.¹⁰⁵

Die Kritik, eine Orientierung am materiellen Raum sei als positivistisch einzustufen, greift aber zu kurz: Sie könnte man nur gelten lassen, wenn ‚der Raum‘ einfach vorausgesetzt werden würde – was aber allen neueren Umgangsweisen mit ‚Raum‘ gerade zuwiderläuft. Tatsächlich müsste man hier gar keine Opposition zwischen sozialen Beziehungen (mental) und Raum (physisch) konstruieren, wenn man den Begriff des relationalen Raumes nutzte. Folgt man etwa Martina Löw, dann realisiert sich ‚das Soziale‘ nicht im, sondern mit und durch den Raum. Das heißt: Auch die ‚wirklichen sozialen Beziehungen‘ bis hin zur Intimität und Vertraulichkeit kommen erst dadurch zustande, dass sie – unter anderem dann auch raumbezogen – ausagiert werden.

Dennoch verweist auch Fuhrmann beiläufig auf bestimmte Arrangements im materiellen beziehungsweise sozialen Raum (im Sinne Martina Löws), die für die Intimität einer musikalischen Praxis von Bedeutung sein können: Interessant ist hier die körperliche Nähe, die mit dem vierhändigen Klavierspiel einhergeht.¹⁰⁶ Sie könnte durchaus als eine Situation gelten, die Einfluss nimmt auf den Status ‚der Musik selbst‘. Eine Verschiebung der Aufmerksamkeit in genau dieser Art nimmt gegenüber Fuhrmann der Beitrag von James Deaville in der selben Publikation vor.¹⁰⁷ Dort spielt zwar der Begriff der Intimität keine Rolle, es geht aber ebenfalls um das Musikerleben in bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts. Dort identifiziert der Autor

103 Vgl. ebd., S. 284.

104 Vgl. ebd., S. 296.

105 Ebda.

106 Vgl. ebd., S. 291.

107 James Deaville: „The Well-mannered Auditor. Zones of Attention and the Imposition of Silence in the Salon of the Nineteenth Century”. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. Hg. Christian Thorau/Hansjakob Ziemer. Oxford, New York 2019, S. 55-75.

„zones of attention“ (so benannt im Titel des Artikels) beziehungsweise „zones of audition“¹⁰⁸ die tatsächlich als räumliche Arrangements aufgefasst werden können.

Es erweist sich zunächst als etwas schwierig, Deavilles begrifflicher Arbeit zu folgen, da er zum Teil auch die offenbar als Synonyme zu verstehenden Ausdrücke „sonic terrains“ und „sonic spaces“ benutzt.¹⁰⁹ Problematisch erscheint das deshalb, weil unter „sonic spaces“ in den Sound Studies überwiegend Raumkonstruktionen verstanden werden, die sich durch Klanglichkeit herausbilden und definiert werden und Sound daher in der Beschreibung als ein Agens in den Vordergrund gerückt wird. Darauf scheint Deaville in seiner Studie zur Salonkultur jedoch nicht abzielen. Vielmehr sind diese Räume als Arrangements zu verstehen, in denen – im Unterschied zu einer Umgebung, einem Außen, das aber keineswegs durch Architektur abgetrennt sein muss – ein aufmerksames Musikhören praktiziert wurde, worauf die Verbindung der Begriffe ‚audition‘ und ‚attention‘ hinausläuft. Solche Räume sollten im Salon hervorgebracht werden („the desire to create a zone of audition or attention“¹¹⁰) und wie Deaville zeigt, war es laut zeitgenössischen Quellen die Aufgabe der Gastgeberin eines Salons, eine solche Anordnung überhaupt erst durchzusetzen, wofür zum Beispiel gestische Kommunikation eingesetzt worden sei.¹¹¹

Hier kommt nun auch wieder die Kategorie der Distanz ins Spiel. Gäste, die in diese Raumkonstitution einwilligen, platzieren sich zum Beispiel selbst bewusst und demonstrativ nahe am Klavier, das die Voraussetzung der Musikdarbietung bildete.¹¹² In der Quelle, auf die Deaville sich bezieht, wird deutlich, inwieweit Nähe und Distanz dazu beitragen, diese musikalische Praxis zu regeln.

The author [also der Verfasser der von Deaville betrachteten Quelle; A.K.] nonetheless establishes principles of audition based on proximity to the source of music and prescribes proper behaviors of listening and speaking in consideration of the guest's relative position within such zones of attention.¹¹³

Es wird deutlich: Hier geht es nicht nur um Akustik und auch nicht um Vertraulichkeit, sondern um die Einwilligung in eine Anordnung, ein räumliches Regime, das im Sinne Löws durch Spacing und Syntheseleistung realisiert wird, um den Zwecken dieser Musikkultur des Salons zu dienen. So entsteht ein Ensemble, zu dem wie angedeutet im Übrigen auch gehört,

108 Ebd., S. 61.

109 Ebda.

110 Ebd., S. 62.

111 Vgl. ebd.

112 Vgl. das Zitat ebd., S. 64.

113 Ebda.

dass es einen räumlichen Gegenpol gibt, ein Außen, in dem die fortgesetzte Konversation weiterhin geduldet ist.

VI. Richtungen

Dass Richtungen oder Gerichtetheit, die einem Ensemble eingeschrieben sind, für eine musikalische Praxis relevant werden können, zeigt sich bereits anhand sehr grundlegender Überlegungen. Hier lohnt es sich, noch einmal Heinrich Bessler ins Spiel zu bringen, genauer gesagt seine bekannt gewordene Unterscheidung zwischen Umgangs- und Darbietungsmusik. Ohne auf den ersteren Begriff noch genauer einzugehen lässt sich bei dem letzteren, schon für sich genommen, wieder eine räumliche Dimension herauslesen. Der Ausdruck ‚darbieten‘ impliziert eine Beziehung zwischen (mindestens) zwei Subjekten, zwischen denen ein Objekt transferiert wird, also kommunikationswissenschaftlich gefasst eine Art Sender/Empfänger-Relation. Doch überführt man dieses Modell in eine konkrete soziale Situation, dann muss man sich als Voraussetzung dieses Transfers wohl ein Gegenüberstehen der Subjekte denken: Die Gerichtetheit entsteht aus dem Vorgang des ‚Darbietens‘. In dieser Form der Konkretion wird aus der Sender/Empfänger-Relation ein sozialer Vorgang im Sinne eines *face-to-face*. In der Musikpraxis des Jazz beispielsweise findet sich dieser Zusammenhang auch explizit benannt, werden dort doch die solistisch agierenden Instrumentalisten (im Unterschied zur Rhythmusgruppe, die im hinteren Bühnenbereich platziert wird) an der Bühnenrampe aufgestellt und als *front line* bezeichnet. Zusammengefasst lässt sich also sagen: Besslers Begriff der ‚Darbietungsmusik‘ legt ein Raum-Bild der Frontalität nahe. Die Gerichtetheit wäre dann die Grundlage für das Gelingen eines Transfers, wobei man sich klar machen muss, dass damit eben auch eine Unterscheidung zwischen ‚Darbietenden‘ und ‚Empfangenden‘ in Kraft tritt, die selbst wieder räumlich ausgeformt werden wird.

Der von Bessler beeinflusste Walter Salmen lässt in einer Überblicksdarstellung die Darbietungsmusik als historisches Phänomen im Norditalien des 16. Jahrhunderts einsetzen. Die sogenannten Akademien seien, so Salmen, als früheste Belege für das Hören von Musik ‚um ihrer selbst willen‘ anzusehen. Unabhängig von der Richtigkeit dieser Einschätzung fällt auf, dass Salmen im Zusammenhang dieser Schilderung auch raumbezogen argumentiert, indem er nämlich Bildquellen heranzieht. Salmen beschreibt, dass „der solistisch vortragende Künstler auf einem Podium vor einer frontal ausgerichteten Hörschaft“¹¹⁴ platziert war. Man kann also sagen, dass die oben vorgenommene Interpretation der Bessler’schen Darbietungsmusik hier ebenfalls mitläuft, worauf der Begriff ‚frontal‘ verweist. Für Salmen handelt es sich hier erkennbar nicht um nebensächliche Aspekte. Das lässt sich an späterer Stelle in der

114 Salmen 1988, S. 12f.

gleichen Publikation erkennen. Salmen schreibt, „die Anordnung der Musiker um einen Musiziertisch oder ein Cembalo“ signalisiere „etwas sozial anderes als die in Reihen hintereinander gestaffelte Aufstellung“¹¹⁵. Warum das so sein soll, zeigt Salmens folgende Erläuterung, die aufschlussreich ist, obwohl sie historisch vielleicht etwas zu verallgemeinernd argumentiert¹¹⁶:

Ensembles [natürlich im konventionellen Sinn, gemeint sind Musikgruppen; A.K.], Kapellen und Orchester wollen nicht nur gehört, sondern auch als Handelnde gesehen werden. Die Aktion soll vom Zuhörenden in Gestik, Mimik und Instrumentengebrauch miterfahren werden. Daher ist die Aufstellung und Sitzordnung, die frontal gerichtet oder halbkreisförmig sein kann, ein für das Ereignis Konzert nicht lediglich akustisch gewichtiger Faktor, der immer wieder diskutiert wird.¹¹⁷

Aus dieser Perspektive mutet es erstaunlich an, dass der „erste ausdrücklich als Konzertsaal angelegte Bauplan“ eine „Rundanlage“¹¹⁸ aufwies, also keine Absicht erkennen lässt, eine frontale Gerichtetheit in der zuvor beschriebenen Form zu realisieren: Salmen nennt hier den 1676 von Thomas Mace vorgelegten Entwurf für einen *musicke-roome*.¹¹⁹ In der Folge aber, so Salmen, habe man sich „mehr und mehr des frontal auf ein Podium gerichteten Raumkonzepts“ bedient, „das aus der Anlage von Musikemporen hervorging“¹²⁰. Eine prominente, viel spätere Realisierung im Rahmen bürgerlicher Musikkultur erfährt die ‚Rundanlage‘ dann in der von Hans Scharoun und Edgar Wisniewski errichteten Berliner Philharmonie. Dass dieser Konzertsaal seinerzeit viel Aufsehen erregt hat, liegt eben daran, dass er die gewöhnliche, scheinbar unhintergehbare Frontalität aufgehoben hat: „Der Konzertsaal als Zentralraum“¹²¹ war hier das Leitbild. Ich habe schon weiter oben darauf hingewiesen, dass eine Beschreibung dieses Raumkonzeptes zu kurz greift, das nur die Akustik berücksichtigt. Im Anschluss an Salmen lässt sich sagen, dass hier nun auch die Menschen im Publikum in einem beschränkten Maß wieder als Handelnde gesehen werden können. Oder anders gesagt: Es erscheint evident, dass ein Publikum, das sich gewissermaßen selbst wahrnimmt, eine andere Auffassung von

115 Salmen 1988, S. 47.

116 Obwohl Salmens Buch *Das Konzert* auf eine historisch ausdifferenzierte Darstellung abzielt, welche die Vielfalt und Wandelbarkeit der als Konzert beschreibbaren musikalischen Praxisformen ernst nimmt, lassen Stellen wie die zitierte doch annehmen, es gebe so etwas wie ‚Universalien des Konzertes‘.

117 Salmen 1988, S. 47.

118 Beide Zitate bei Salmen 1988, S. 22.

119 Vgl. Thomas Mace: *Musick's Monument; or: A Remembrancer of The Best Practical Musick* [...]. London 1676, S. 239. – Die Form des Raumes geht offenbar darauf zurück, dass hier keine Bühne, sondern ein runder Musiziertisch vorgesehen ist. Im Übrigen lässt sich darüber streiten, ob das Schema bei Mace tatsächlich als ‚Bauplan‘ aufgefasst werden sollte, oder eher eine ideal gedachte Situation wiedergibt.

120 Salmen 1988, S. 22.

121 Edgar Wisniewski: *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*. Berlin 1993.

einer musikalischen Praxis gewinnen kann, als unter den Bedingungen einer frontalen ‚Darbietung‘.

Damit die raumbezogene Kategorie der Richtungen in ihrer Reichweite nicht auf den Konzertsaal beschränkt bleibt, lohnt es sich, dem Begriff der Front noch weiter nachzugehen. Während sich die militärische Konnotation inzwischen im Alltag weitgehend verloren hat, ist die Beziehung des Begriffs zur Pädagogik eine sehr ausgeprägte geworden -- die Rede ist hier natürlich vom Schlagwort des sogenannten Frontalunterrichts. Das Duden-Wörterbuch definiert diese viel besprochene und viel kritisierte Praxis als „Form des Schulunterrichts, bei der der Lehrer bzw. die Lehrerin vor der Klasse steht“. Wie man sehen kann, ist also auch hier auf das Moment des Gegenüberstehens, des *face-to-face* abgezielt. An der damit einhergehenden Sender/Empfänger-Relation gibt es nicht erst seit neuestem ein Unbehagen. Deshalb lassen sich auch schon im frühen 20. Jahrhundert interessante Beispiele entdecken, die ein Bemühen um die Überwindung der Asymmetrien erkennen lassen, die *pädagogischen* Ensembles eingeschrieben sind.

Bereits Martina Löw hat darauf hingewiesen, dass es häufig besser ist, wenn man zum Beispiel Interviewpartner:innen „nicht nach Raum fragt“¹²². Viele raumrelevante Handlungsweisen geschähen nämlich unbewusst und kommen Befragten deshalb auch nicht in den Sinn, wenn sie etwas über ihr raumbezogenes Handeln sagen sollen. Dennoch erscheint ‚Raum‘ in allen möglichen Schilderungen von individuellem Handeln, was aber erst in der späteren Analyse deutlich wird. Ein solcher Fall ist ein 1924 veröffentlichter Bericht des Musikpädagogen Fritz Jöde¹²³. Er beschreibt darin den Unterricht in einer neuen Klasse und sein Gefühl, keine Beziehung zu den Schülern aufbauen zu können, sie nicht zu erreichen. Diese Probleme versuchte Jöde laut seiner Schilderung folgendermaßen zu überwinden: „Ganz unvermittelt, mich mit einem einzigen Riesenschritt zwischen die Jungen stellend, begann ich zu singen“¹²⁴. Raumsoziologisch betrachtet lässt sich sagen, dass Jöde hier über eine veränderte Selbstplatzierung eine neue soziale Situation zu schaffen versucht, um eine andere Art der Interaktion mit seinen Schülern zu ermöglichen. Sowohl die vorausgeschobene Markierung des Spontanen (‚ganz unvermittelt‘) als auch die Beschreibung der körperlichen Bewegung (‚Riesenschritt‘) lassen erkennen, dass Jöde sein Handeln als intuitiv verstanden wissen will. Dennoch kann man sagen, dass Jöde hier ein neues Ensemble generiert, und das offenbar mit Erfolg: Die verän-

122 Löw 2018, S. 72.

123 Die *Deutsche Biografie* verzeichnet Jöde (1887-1970) als „eine der führenden Persönlichkeiten der deutschen musikalischen Jugendbewegung“. Im Nationalsozialismus wurden er und seine Lehre phasenweise als marxistisch diffamiert, er arbeitete jedoch auch für Institutionen des Regimes, veröffentlichte linientreue Liedersammlungen und betonte in Stellungnahmen seine Arbeit für das ‚deutsche Volkstum‘. Vgl. Fred K. Prieberg: „Jöde, Fritz“. *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*. Kiel 2004, S. 3428-3442.

124 Fritz Jöde: *Musik und Erziehung*. Wolfenbüttel 1924, S. 36.

derte Situation habe die Schüler dazu veranlasst, dem Lehrer singend zu antworten, sodass Aktivität freigesetzt worden und eine lebendige Interaktion entstanden sei. Bemerkenswert ist auch, dass der Erfolg dieses Versuchs, den Frontalunterricht zu überwinden, in Jödes Schilderung zuletzt wiederum durch ein raumbezogenes Handeln unterstrichen wird: Am Ende seien die Schüler „wie die Wilden zur Tür hinaus“¹²⁵ gelaufen. Während diese Formulierung anderswo wohl Disziplinlosigkeit hätte ausdrücken sollen, steht sie hier als Ausweis eines geglückten Experimentes oder gar für einen Durchbruch zu einer anderen, aktivierenden Musikpädagogik. Im Wissen um die spätere NS-Bildungspolitik und Jödes zwiespältige Rolle in dieser Zeit erscheint diese Erzählung zweifellos als ambivalent: Es lässt sich hier bereits eine Betonung der – nahezu heldenhaften – Tat gegenüber dem kognitiven Lernen erkennen.

Experimente, wie sie Jöde als Lehrer hier offenbar unternommen hat, kehren in ganz anderer Gestalt wieder in Dieter Schnebels *Schulmusik* von 1974, die der Komponist, der bis 1976 selbst als Lehrer an Gymnasien tätig war, als eine Sammlung von „Lernprozessen und Lehrstücken“¹²⁶ beschreibt. Die Schülerinnen und Schüler sollen hier ermächtigt werden, freie musikalische Gestaltung sowie improvisiertes Zusammenspiel zu erproben und auf diesem Wege auch selbst einem zuhörenden Publikum „eine Lektion zu erteilen“. Wie zu sehen sein wird, erscheint in diesem Zusammenhang auch wieder das Konzept einer ‚Front‘, und zwar in einem durchaus militärischen Sinn. Das gilt besonders für den Abschnitt *Blasmusik*. Am Anfang steht dort die qualitative Beschreibung eines musikalischen Materials (keine Instrumente, nur mit einfachen Hilfsmitteln produzierte Blasgeräusche). In einfach gehaltenen Texten wird daraufhin die „Bildung von musikalischen Prozessen“¹²⁷ beschrieben, im Sinne einer zeitlichen Organisation von klanglichen Ereignissen. Die kurzen Aktionsanweisungen werden jeweils begleitet von Piktogrammen. Sie stellen räumliche Arrangements dar, die die Akteur:innen jeweils umsetzen sollen, oder – mittels Pfeilen – Bewegungsmuster, die sie ausführen sollen. Schnebel ist dabei wichtig, dass die Interpreten, das heißt Schülerinnen und Schüler, in dem Raum verteilt sind, in dem sich auch das Publikum befindet. Die Lagebeziehungen im Aufführungsraum und die (veränderbare) Relation zum Publikum werden somit zum integralen Bestandteil dieser Prozesse, eine Aufführung auf einer Bühne wird ausdrücklich ausgeschlossen.¹²⁸ Eine der von Schnebel beschriebenen Aktionsformen ist die sogenannte ‚Klangfront‘:

Klangfront: nacheinander einsetzen. Zunächst spielt jeder ziemlich leise, versucht dann in zunehmendem Maß den anderen, bzw. die anderen zu übertönen. Wenn eine große Lautstärke erreicht ist, mit den anderen gemeinsame Sache machen und eine Front bilden – zusammenrü-

125 Ebd., S. 38.

126 Partitur zu *Schulmusik* von Dieter Schnebel. Mainz 1974, S. 3.

127 Ebd., S. 5.

128 Ebd., S. 7.

cken – um zu einer letzten Steigerung anzusetzen. Deren Maß bestimmt sich nach dem vorhandenen Widerstand.¹²⁹

Während die Aktion der Interpreten zunächst als ein ‚Jeder gegen Jeden‘ aufgefasst werden kann, soll in der Folge kooperiert werden, wobei dieser Zusammenschluss gegen das Publikum gerichtet werden kann: „Wenn sich das Publikum zu den experimentellen Aktionen der Spieler abwehrend verhält, ließe sich die offen aggressive Phase der Klangfront direkt gegen es wenden.“¹³⁰ Dem architektonisch gefassten Aufführungsraum – Schnebel dachte hier, wie dem Vorwort zu entnehmen ist, an ein Schulgebäude – wird so eine Richtung eingeschrieben. Die ausdrückliche Forderung nach Aggressivität zeigt, dass hier die kriegerische Konnotation der ‚Front‘ zurückkehrt.

Eine Anregung für diese Aktionsform und auch das dafür verwendete räumliche Arrangement könnte die *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke gewesen sein, uraufgeführt in Frankfurt am Main 1966, acht Jahre vor der Publikation von Schnebels *Schulmusik*. Im Filmmitschnitt der von Claus Peymann inszenierten Uraufführung des Sprechstücks ist deutlich zu erkennen, wie die vier Schauspieler im letzten Teil, dem Abschnitt der eigentlichen Beschimpfung des Publikums („Ihr Mitläufer, Ihr Ewiggestrigen, Ihr Herdentiere“ usw.), eine ‚Front‘ bilden: Sie platzierten sich nebeneinander direkt an der Rampe und wurden als eine Einheit erkennbar, die sich gegen die Menschen im Publikum richtete, sie konfrontierte.

Man sollte aber nicht den Fehler machen, dieses Arrangement als ursächlich oder wesentlich für aggressiv aufgeladene Situation anzusehen. Wenn die vier Schauspieler im gleichen räumlichen Arrangement – um ein besonders deutliches Beispiel zu wählen – mehrstimmige Schlager-Arrangements gesungen hätten, könnte dieses Ensemble zu völlig anderen Deutungen veranlassen: Zum Beispiel könnte dadurch der harmonische Zusammenklang der Singenden und die Geschlossenheit der musikalischen Darbietung betont werden. Wenn die Handlungen aber bereits als aggressiv aufgefasst werden, dann kann das Arrangement einer gerichteten ‚Front‘ diesen Eindruck sicher noch verstärken. Wie im Fall des Berichts von Fritz Jöde endet auch die Geschichte der *Publikumsbeschimpfung* mit einer weiteren raumbezogenen Aktion: In der zweiten Frankfurter Aufführung erstürmte das sich wohl nicht zu Unrecht angegriffen fühlende Publikum die Bühne – gewissermaßen ein Gegenangriff, um die dort installierte Front zu durchbrechen.

129 Ebda. – Diese Erläuterung ist in der Partitur allerdings von einer Abbildung begleitet, die das ‚Zusammenrücken‘ als die Bildung einer kreisförmigen, geschlossenen Aufstellung darzustellen scheint, was nach meinem Dafürhalten ein Widerspruch zu den Aktionsanweisungen und dem ‚Begriff der Front‘ ist.

130 Ebd., S. 8.

VII. Ebenen

Der Begriff der ‚Ebene‘ ist in der Alltagssprache und auch dem wissenschaftlichen Jargon sehr präsent. Beinahe andauernd wird dazu aufgerufen, etwas ‚auf einer anderen Ebene zu sehen‘ oder einen ‚Ebenenwechsel zu vollziehen‘, man trifft sich ‚auf EU-Ebene‘ oder staunt über die verschiedenen ‚Erzähl-Ebenen‘ eines Filmes. Kurz gesagt: Die metaphorische ‚Ebene‘ (!) des Begriffs scheint gegenüber der an die materielle Welt zurückgebundenen inzwischen die dominierende zu sein.

Welche theoretischen Impulse gibt es demgegenüber, wenn man Ebenen als eine Kategorie versteht, die räumliche Arrangements im Sinne eines relationalen Raumes beschreibt? Wenn Ebenen also etwas sind, das durch Handeln hervorgebracht wird und Handeln seinerseits strukturiert? Man könnte hier in einem ersten Schritt zum Beispiel mit dem Stadtplaner Jan Gehl beginnen. Seine Verwendung des Begriffes¹³¹ zielt zwar zunächst natürlich auf einen urbanen, ‚gebauten Raum‘, der in sich fest gefügt erscheint. Jedoch realisiert sich Raum für Gehl erst in sozial-räumlichen Relationen, eben jenem *Leben zwischen Häusern*, auf dessen Vernachlässigung in der Stadtplanung Gehl schon mit der 1971 erschienenen Erstausgabe seines gleichnamigen Buches hingewiesen hat. Daher ergeben sich hier durchaus Anschlussmöglichkeiten für einen relationalen Raum-Begriff. Der Grund, warum der Begriff der ‚Ebene‘ bei Gehl erscheint, ist einfach die Annahme, dass Differenzen in der Vertikalen den sozialen Raum durchziehen und auf dessen weitere Ausgestaltung im Handeln Einfluss nehmen. Wollte man sich nun doch wieder eine Metapher erlauben, dann könnte man sagen: Mit Gehl kann man erkennen, dass auch der materielle Raum eine y-Achse hat¹³², wogegen sonst oft der Eindruck vorherrscht, zum Beispiel in der Proxemik, die Anordnung von Menschen – und des weiteren auch Gütern – spiele sich allein in der Horizontalen ab.

In seiner Tragweite deutlicher wird dieser Aspekt, wenn man ihn in kulturhistorischer Perspektive betrachtet. Eine beispielhafte Untersuchung dazu ist *Die Geschichte des Fahrstuhls* von Andreas Bernard¹³³. Er hat gezeigt, dass die Einführung des Fahrstuhls um 1900 zu einer ‚Neucodierung der Vertikalen‘¹³⁴ geführt hat, die hier gewissermaßen das ‚Leben in Häusern‘ neu strukturiert: „Der Fahrstuhl befreit die oberen Geschosse [eines Hauses] vom Stigma der

131 Vgl. Jan Gehl: *Leben zwischen Häusern*. Überarbeitete deutsche Neuausgabe. Berlin 2012, S. 62. Der Begriff der ‚Ebene‘ erscheint hier im Zusammenhang einer Übersicht, die zeigen soll, dass „räumliche[n] Verhältnisse [...] visuelle und akustische Kontakte auf mindestens fünf verschiedene Arten fördern oder verhindern“ können. Gehl erwähnt hier neben den ‚Ebenen‘ außerdem Wände, Distanzen, Geschwindigkeiten und die Ausrichtung von Personen („Rücken an Rücken“ bzw. „Auge in Auge“; alle Zitate ebda.).

132 Natürlich ist diese Metapher genau betrachtet hochproblematisch, unterstellt sie doch wieder eine Vergleichbarkeit zwischen euklidischem und relationalem Raum, die grundsätzlich nicht gegeben ist.

133 Andreas Bernard: *Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt am Main 2006.

134 Ebd., S. 77.

Unzugänglichkeit und verleiht ihnen damit einen ungekannten Reiz.“¹³⁵ Während also vor der Einführung des Fahrstuhls oben in einem Haus die billigen Wohnungen waren oder auch die Zimmer der Dienstmädchen und -boten, schafft der Fahrstuhl die technischen Voraussetzungen für das Penthouse als begehrte Wohnlage. In der zuvor von mir benutzten Terminologie könnte man sagen: Die soziale Bewertung zweier Ebenen wird getauscht. Laut Bernard entsteht damit sogar eine Harmonisierung zur Vorstellung eines nur symbolischen, im Sinne von Oben und Unten gegliederten, also stratifizierten sozialen Raums: „Gleichzeitig korrigiert er [der Fahrstuhl] eine bis ins 20. Jahrhundert hinein anhaltende symbolische Disharmonie: dass die Stufenleiter der Architektur der des sozialen Lebens widerspricht.“¹³⁶

Wie verhält sich das bei musikalischer Praxis, lassen sich dort Entsprechungen erkennen? Im Fragenkatalog von Christopher Small¹³⁷ findet sich in dem Abschnitt, in dem er über geschlossene Konzertsäle nachdenkt (also *musicking indoors* behandelt), die folgende Überlegung:

Does it [ein Raum; A.K.] provide for one group of people to dominate another, perhaps but not necessarily by raising them onto a higher level [...]?¹³⁸

Es lohnt sich, das Zitat sozusagen noch einmal rückwärts zu lesen: Small äußert also die Vermutung, die räumliche Überordnung oder Höherstellung einer Gruppe von Teilnehmern einer musikalischen Praxis (dem weit gefassten Verständnis des *musicking* folgend), könnte dazu führen, dass diese Gruppe gegenüber anderen Teilnehmern des sozialen Vorgangs privilegiert ist beziehungsweise diese dominiert. Dies könne zwar auf verschiedene Weise bewerkstelligt werden, aber laut Small eben auch durch ein räumliches Arrangement. Wie in Bernards Beschreibung des Gebäudes mit Aufzug würden dann auch hier wieder symbolische Hierarchie-Ebenen mit räumlich ausgeformten Ebenen zusammenfallen.

Folgt man Small, dann kann man eine erhöhte Bühne also als eine Vorrichtung verstehen, die eine Privilegierung dessen herstellt, was sich auf der Bühne abspielt. Eine konventionellere, unbefangene Deutung, wonach die erhöhte Bühne eine Hilfestellung für die Rezipierenden von Musik ist, welche die Wahrnehmung erleichtert (*damit man auch alles sehen kann*), wird damit nicht außer Kraft gesetzt. Es könnte aber als zugleich vorhandene, gegenläufige Tendenz so auch eine Machtbeziehung im Sinne eines Dispositivs offengelegt werden. Das Machtgefälle bestünde hier wohlgerne nicht zwischen Musiker:innen und Rezipierenden,

135 Ebda.

136 Ebda.

137 Siehe das Kapitel zu Small in Teil B.

138 Small 1998, S. 194.

wenn dann drückt sich hier die Macht der gesellschaftlichen Konvention aus, der man sich anzupassen hat – im Sinne von: *Hier spielt die Musik!*

Die Rampe, an der sich der Höhenunterschied zwischen Bühne und Publikum ausbildet, vergleicht Small mit einer Art Membran, „a visually and acoustically transparent but socially opaque screen at the edge of the platform“¹³⁹. Um diesen Bild Sinn abzugewinnen, kann man entweder an die Kinoleinwand denken, die einen Publikums-Raum von einem imaginären Film-Raum trennt oder auch an Karlheinz Stockhausens *TRANS* (1971), in dem ein dünner Gaze-Vorhang zwischen das Orchester und das Publikum gespannt wird. Small sieht dies als „separation of those who produce from those who consume“¹⁴⁰. Weil ihm jedoch noch ein Raum-Begriff fehlt, der es vorstellbar macht, dass solche Differenzen im Handlungsvollzug entstehen, muss er zum Als-ob greifen: Es ist, also ob eine physische Membran einen schon vorhandenen Raum in zwei Teile teilt und damit eine neue Realität schafft.

Die Ebenen sind aber auch ein gutes Beispiel, um noch einmal daran zu erinnern, dass es hier, im Rahmen dieser Arbeit, nie um eine eindeutige Zuordnung von Kategorien räumlicher Arrangements und musikkulturellen Mustern geht, also weder um eine Typologie noch erst recht nicht um eine Ontologie von Musik und Raum. Tatsächlich ist es so, dass sich praktisch nie eine eindeutige und alternativlose Funktionalisierbarkeit räumlicher Arrangements festschreiben lässt. Es lassen sich hierzu also keine generellen Aussagen treffen, sondern immer nur spezifische, die aber beispielhaft sein können. Das sollen auch die folgenden weiteren Überlegungen zu räumlichen Arrangements in der Vertikalen noch einmal zeigen.

Wenn Small davon spricht, dass ein Höherstellen im sozialen Raum im Vorgang des *musicking* eine Differenz in Kraft treten lassen kann, im Sinne der Dominanz von einigen Akteur:innen gegenüber anderen, dann sollte man hier also nicht versäumen, auch über gegenläufige Phänomene einmal nachzudenken. Wie man in Bernards Studie zum Fahrstuhl sehen kann, geht die Annahme völlig fehl, dass ‚höher‘ immer schon mit ‚privilegiert‘ einhergeht. So lassen sich im Bereich musikalischer Praxis auch Beispiele dafür finden, dass ‚höher‘ als eine Form der Distanzierung genutzt wird, die sich sowohl auf *ein Publikum* als auch auf *Teile des Publikums* beziehen kann.

Die Opéra Garnier als beispielhaftes Bauwerk für die bürgerliche Musikkultur im Europa des 19. Jahrhunderts ist schon behandelt worden und bietet sich auch hierfür wieder an. Der Publikumsraum ist hier ausgesprochen hoch, fein untergliedert und verfügt sogar noch über einen fünften Rang. Ein Besuch vor Ort macht es leichter nachzuvollziehen, was das be-

139 Ebd., S. 64.

140 Ebd., S. 74.

deutet¹⁴¹: Es ist, als betrachtete man die Bühne von einem Turm aus. Aus dem Parkett wiederum ist der fünfte Rang kaum einzusehen, erst recht nicht natürlich aus den niedrigeren Logen. Den Grund- und Aufriss eines Theaterbaus dieser Art kann man zunächst deuten als Bemühung um einen größeren Absatzmarkt, erhöht sich doch mit dem Einbau von Rängen schlicht die Kapazität des Theatersaals. Einerseits könnte man demnach, übrigens in Übereinstimmung mit Tim Blanning, von einer Demokratisierung sprechen.¹⁴² Doch zweifellos sind die oberen Ränge andererseits ein Instrument einer sozialen Distanzierung beziehungsweise dienen der Distinktion derjenigen auf den besseren Plätzen. Das lässt sich schon daran erkennen, dass die Opéra Garnier früher separate Eingänge für die schlechteren Platzkategorien vorsah.¹⁴³ Die gewissermaßen unter der Decke des Saals angeordneten Sitzplätze schließen hier an.

Ein aus raumsoziologischer Sicht naheliegendes Thema sind Musikemporen, die es in der europäischen Musikkultur früher in verschiedenen kulturellen Kontexten gab (sakral und profan) und wie es sie bis heute üblicherweise in Kirchen gibt. Dennoch fehlen in älteren¹⁴⁴ wie auch neueren¹⁴⁵ Fachlexika und Enzyklopädien einschlägige Artikel. Generell scheinen Musikemporen ein Thema zu sein, das für sich genommen kaum systematisch bearbeitet worden ist. Eine Ausnahme sind Fälle, in denen mit Emporen an bestimmten Orten eine spezifische Musikpraxis oder eine besondere musikhistorische Bedeutung verbunden wird. Das gilt zum Beispiel für die frühneuzeitliche Kirchenmusik in Venedig und Salzburg, zu der zahlreiche Spezialstudien existieren.¹⁴⁶ Die Emporen werden in diesen Fällen behandelt als Materialisierung und Dokument einer ‚Raummusik‘, in der die Richtung, aus der ein Strukturelement eines musikalischen Satzes beziehungsweise Kunstwerks für die Rezipierenden hörbar wird, eine eigene ästhetische Relevanz erhält.¹⁴⁷

Das Wesentliche an einer Musikempore ist aus raumsoziologischer Sicht zunächst ganz schlicht, dass Musikmachende gegenüber ihrer Umgebung und jenen Menschen, die diese Performance rezipieren, auf einer höheren Ebene platziert werden. Eine solche Platzierung, so ließe sich in diesem Sinne weiter formulieren, ist nicht nebensächlich oder gar irrelevant, vielmehr muss man davon ausgehen, dass ihr ein Potential zuerkannt wird: Dort, wo es Mu-

141 Ich selbst konnte einen vergleichbaren Eindruck bei einer Aufführung in der Salle Favart der Pariser Opéra Comique gewinnen.

142 Vgl. Blanning 2008, S. 153-162 und den Abschnitt zu Blanning in Teil B.

143 Vgl. ebd., S. 153.

144 Vgl. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Hg. Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Mainz 1995.

145 Vgl. *MGG Online*, überprüft am 22.11.2022.

146 Vgl. dazu beispielhaft Walter Kurt Kreyszig: „Heinrich Ignaz Franz Bibers Teilhabe am kulturellen Transfer von Venedig nach Salzburg: Die Missa Salisburgensis im Kontext der von San Marco ausgehenden Cori Spezzati-Tradition im Zuge einer erweiterten antiphonalen Praxis“. *Von Venedig nach Salzburg: Spurenlese eines vielschichtigen Transfers*. Hg. Gerhard Ammerer/Ingonda Hanneschläger/Thomas Hochradner. Wien 2015, S. 240-281.

147 Vgl. dazu den entsprechenden Abschnitt im Teil B.

sikemporen gibt, hat es offensichtlich Akteure gegeben, die davon ausgingen, mit diesem räumlichen Arrangement eine Ordnung stiften zu können, also auf die Organisation musikalischer Praxis und die Deutung der in diesem Kontext erlebbaren Musik Einfluss nehmen zu können.

Dieser einfachen Hypothese folgend stößt man aber auf eine Leerstelle in der musikwissenschaftlichen Literatur. Nicht nur ist wenig systematisches über Musikemporen zu erfahren, auch ihre Funktion bleibt letztlich unklar und die Frage, warum es denn nun überhaupt Musikemporen gegeben hat oder noch gibt, bleibt unbeantwortet. Auch ein an praktischen Informationen reiches historisches Fachhandbuch wie *Die Orgel und ihr Bau* von Johann Julius Seidel hält dazu lediglich fest, dass „die Orgel gewöhnlich auf einem besonderen Chore aufgestellt wird“¹⁴⁸, behandelt die Existenz von Orgelemporen also nur als Faktum, ohne auf Motivationen einzugehen, die zum Bau derselben geführt haben. Gilt diese Frage etwa wiederum als vermeintlich zu trivial? Aller Wahrscheinlichkeit nach wird man keine monokausale Erklärung für die Existenz von Musikemporen finden, zumal damit ja auch sehr unterschiedliche Architekturen in verschiedenen Kontexten angesprochen sind. Keinesfalls können dafür allein akustische Belange herangezogen werden, auch wenn das intuitiv der natürliche Grund zu sein scheint. Tatsächlich können aber Aussagen zur Akustik kaum ortsunabhängig generalisiert werden und in der Frühen Neuzeit, um die es bei diesem Thema nicht zuletzt geht, kann gar kein belastbares und routiniert abrufbares Wissen zu Akustik vorausgesetzt werden. Man wird also Musikemporen einerseits in ihren konkreten historisch-situativen Ausprägungen betrachten müssen und andererseits davon ausgehen können, dass dabei stets ein Bündel an Motivationen und Zusammenhängen zu beschreiben sein wird. Die erste Fallstudie im Teil D wird dafür weiter unten Beispiele liefern.

Wie komplex die Frage nach den Ebenen im Kontext musikalischer Praxis sein kann zeigt auch ein einfaches Beispiel aus der Gegenwartskultur. Erhöhte Bühnen spielen auch bei der in Clubs gespielten *electronic dance music* (Techno, House etc.) eine Rolle, die jedoch völlig anders ausfällt, als etwa bei Christopher Small beschrieben. Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, die in den 2000er Jahren Techno-Szenen soziologisch untersucht haben, zeigen hier zunächst eine rein praktische Dimension auf:

Der Arbeitsplatz des DJs befindet sich auf der sogenannten ‚DJ-Bühne‘, einer im Verhältnis zur Tanzfläche zumeist leicht erhöhten Plattform am Rande derselben, die dem DJ und den Tanzenden eine relativ gute Sicht aufeinander ermöglicht.¹⁴⁹

148 Johann Julius Seidel: *Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudierende* [...]. Breslau 1843, S. 150. – Der ‚Orgelchor‘ ist in diesem älteren Sprachgebrauch als Synonym für ‚Orgelempore‘ zu verstehen.

Da in diesem Kontext PA-Anlagen für die Wiedergabe der Musik sorgen, hat die Bühne selbstverständlich keinerlei akustische Bedeutung. Demgegenüber spielt aber Sichtbarkeit eine große Rolle: die Sichtbarkeit des DJs, der zwar nicht im traditionellen Sinn Musik spielt, sondern auflegt, einen Mix erstellt und mit dieser Performance (*live-set*) einen Ereignischarakter hervorbringt, und die Sichtbarkeit des tanzenden Publikums, dessen Reaktion auf die Musik der DJ taxiert und daraufhin möglicherweise sein Handeln, seine Performance anpasst. Laut Hitzler/Pfadenhauer ist darüber hinaus zu beobachten, dass auf der DJ-Bühne ständig auch andere Personen zu sehen sind. Das können Akteur:innen sein, die einen reibungslosen Ablauf ermöglichen, wie Technikerinnen oder Manager, aber auch Freunde der verschiedenen Beteiligten oder schließlich, wie Hitzler/Pfadenhauer festgestellt haben, sogar „Leute, die niemand kennt, die aber nicht weiter stören“¹⁵⁰. Auf der DJ-Bühne herrscht dementsprechend also ein sprichwörtliches Kommen und Gehen und die Tanzfläche ist von der Bühne keinesfalls so strikt getrennt, wie das Auditorium in einem philharmonischen Konzertsaal von der Bühne getrennt ist. Im Gegenteil scheint dieses räumliche Arrangement mit dem eingezogenen Höhenunterschied sogar eine bestimmte Art der Verbindung und des Austausches sicherzustellen.

VIII. Abschirmungen

*By marshalling your attention to these words,
helpfully framed in a distinct border of white,
you are ignoring an unthinkable large amount of information
that continues to bombard all of your senses [...].¹⁵¹*
(Alexandra Horowitz)

Wie Martina Löw dargelegt hat, nehmen wir Dinge gewöhnlich nicht vereinzelt, sondern in räumlichen Arrangements wahr. Die Relevanz dieser Arrangements hat Löw mit dem einfachen Beispiel von der leeren Schüssel zu verdeutlichen versucht, die sich plausiblerweise in der Wahrnehmung verändert, wenn neben ihr ein Strauß Rosen platziert wird: Durch die Verbindung mit den als schön und betörend wahrgenommenen Blumen ergebe sich der Eindruck, dass auch die Schüssel nun ‚prächtig erstrahlt‘.

149 Ronald Hitzler/Michaela Pfadenhauer: „Arbeitsalltag einer Kultfigur: Der Techno-DJ“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 52/2008. S. 33-38, S. 34.

150 Ebd., S. 35.

151 Alexandra Horowitz: *On Looking. Eleven Walks with Expert Eyes*. New York 2013, S. 1.

Das anscheinend simple Beispiel, dass einen theoretischen Grundkonsens ‚nach dem spatial turn‘ so treffend beschreibt, kann aber auch noch weitergedacht und gewissermaßen umgedreht werden. Zweifellos kann es auch Gründe geben, den Rosenstrauß neben der Schüssel (wieder) zu entfernen. Vielleicht ist gerade nicht gewünscht, dass die Schüssel so erfahrbar ist, weil sie fotografiert werden soll, und zwar nicht für ein Einrichtungsmagazin (das sind Publikationen, in denen es immer schon darum geht, wie Dinge im Arrangement wirken, was erkenntnistheoretisch doch ziemlich bemerkenswert ist), sondern in dokumentarischer Weise, zum Beispiel für den Inventarkatalog eines Designmuseums. Im letzteren Fall würde man wohl nicht nur davon ausgehen, dass die Blumen auf dem herzustellenden Bild ‚nichts verloren haben‘, sondern auch befürchten, das Bild könne durch deren Anwesenheit die gewünschte Objektivität vermissen lassen. Was Objektivität ist, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Aber das versuchsweise erweiterte Beispiel der Schüssel dürfte zeigen, dass es dennoch benennbare Strategien und Praktiken gibt, mit denen Objektivität hergestellt werden soll.¹⁵² Sie sind auch die gedankliche Brücke zurück zum Thema dieser Arbeit, denn solcher Strategien bedarf es auch, wenn beabsichtigt ist, den Fokus in einem bestimmten Kontext auf ‚die Musik selbst‘ zu richten: Auch hier hat – wie nun schon vielfach aufgezeigt – der symbolische Rosenstrauß (zu verstehen pars pro toto für einen Kontext) ‚nichts verloren‘, er gilt als nebensächlich und wird im methodischen Abseits verstaut.

‚The music itself‘ ist zunächst ein nur diskursives Phänomen: Es geht um die Übereinkunft oder Festlegung, dass immer bevorzugt auf musikalische Strukturen im Sinne eines Textes oder Zeichensystems zugegriffen wird, wenn von Musik die Rede ist. Dieser Diskurs kann sich innerhalb der Musikwissenschaft umsetzen in eine Praxis der immanenten Analyse von Notentexten und klanglichen Zeichen. In der musikalischen Praxis wiederum gibt es Dispositive, die das sicher stellen, was bei der Kognitionswissenschaftlerin Alexandra Horowitz im diesem Abschnitt vorangestellten Motto die ‚distinct border of white‘, jener Rahmen aus unbedrucktem weißem Papier, im Hinblick auf einen Text leistet: Er grenzt klar einen Text von einem Kontext ab. Versucht man, solche Vorrichtungen der Abschirmung im Hinblick auf Musik raumbezogen darzustellen, kann damit eine weitere Facette von Ensembles deutlich werden.

Um die allgemeinen Überlegungen von Löw und Horowitz in dieser Hinsicht etwas zu konkretisieren bietet sich ein Rückgriff auf Erving Goffman an. Seine Darstellung der Konventionen des Theaters enthält die Kategorie des ‚Abblendens‘. Damit meint Goffman, dass bestimmte Darsteller auf einer Bühne, die für den Fortgang des Geschehens aktuell nicht

152 Vgl. dazu als grundlegend Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*. Berlin 2017.

wichtig sind (beziehungsweise nicht wichtig genommen werden sollen), ganz buchstäblich ins Abseits gestellt werden. Goffman spricht hier also von in strategischer Absicht vorgenommenen Akten der Platzierung von Schauspielern auf der Theaterbühne:

Oft wird jeweils einer Person der Mittelpunkt – der Vordergrund und die Mitte der Bühne – eingeräumt. (Oft steht sie von einem Stuhl auf und begibt sich dorthin.) Die anderen, besonders soweit sie sich nicht mit der jeweiligen Hauptperson im Gespräch befinden, verteilen sich im allgemeinen außerhalb dieses Mittelpunktes, ihre Handlungen sind ‚abgeblendet‘, so daß sich die Aufmerksamkeit des Publikums dem Redenden zuwendet.¹⁵³

Mit Martina Löw kann man hier von der Begrenzung einer Syntheseleistung sprechen: Die Platzierungsakte dieser Inszenierung sind so angelegt, dass sie dazu beitragen, die aktuellen Hauptpersonen des Bühnenstücks vorübergehend von den anderen anderen Darsteller:innen abzuschirmen, denn die anderen Personen sind in diesem Arrangement als augenblicklich weniger relevant markiert. Vergleichen lässt sich dies mit der Funktionsweise eines Ortsausgangsschildes, auf dem der rot durchgestrichene Name eines Ortes anzeigt, dass alles jenseits dieses Schildes nicht als Teil des Ortes (diesseits des Schildes) verstanden werden soll.¹⁵⁴ Der Begriff der Abschirmung, den ich zur Kennzeichnung solcher Arrangements verwenden möchte, erscheint bei Jörg Brauns als ein weiteres Merkmal von Dispositiven. Wie man anhand der folgenden bei Brauns zu findenden Definition feststellen kann, lässt sich hier gut ein Bezug sowohl zu Erving Goffman als auch zu Martina Löw herstellen:

Abschirmung bedeutet Filtern und Ausblenden, um einen Raum für störungsfreie Wahrnehmung und Kommunikation zu schaffen.¹⁵⁵

Einen Raum herstellen, der ein Bombardement aus zusätzlichen sinnlichen Eindrücken (Horowitz) außen vor hält – darum kann es bei der hier vorgeschlagenen Kategorie der Abschirmung gehen, wenn man die Anregungen aus Soziologie, Raumtheorie sowie Kognitions- und Medienwissenschaft zusammenführt.¹⁵⁶ Diese Perspektive entwickelt Jörg Brauns in der Folge noch weiter. Unter anderem begreift er jene Arrangements, die von mir als ‚Anwege‘ bezeichnet werden, als Formen der Abschirmung, die als Architektur materialisiert und institutionalisiert worden sind:

153 Goffman 1977, S. 160.

154 Auch dieses Beispiel geht auf Martina Löw zurück (vgl. Löw 2001, S. 158).

155 Brauns 2007, S. 166.

156 Ähnliche wie die oben angeführten Überlegungen finden sich auch bei Hartmut Rosa, der schreibt: „Konzertsäle, Theater und Kinos, Wellnessoasen, Safaris, Gebetsorte und Meditationsräume usw. sind stets darauf ausgerichtet, alles die Entfaltung von Resonanz Störende auszuschalten“ (Rosa 2019¹, S. 644).

Diese Abschirmung wird historisch an der Isolierung der der Wissens- und Kunstvermittlung dienenden Gebäude, ihrer Befreiung aus dem Schloss- und Klosterkomplexen deutlich. Der Innenraum wird über komplexe Raumfolgen, wie etwa den Zugangstunnel des Panoramas oder den Foyers der Theater, von der Außenwelt abgeschirmt.¹⁵⁷

Brauns zufolge geht es bei dieser Unterscheidung von einem Innen und einem Außen nicht nur um eine strategische Dimension solcher Dispositive, darum dass hier jemand nachweislich etwas bezweckt, eine Intention verfolgt hat, sondern auch um die Möglichkeit einer realen Beeinflussung von Wahrnehmungs- und Sinnbildungsprozessen:

Auf der Grundlage (dem Boden) dieser Unterscheidung von innen/außen können Zuschreibungen erfolgreich stabilisiert werden. Erfolgreicher, als wenn die entsprechenden Objekte und Ereignisse quasi rahmenlos in einen reinen Aggregatraum oder einen als leer vorgestellten cartesianischen Raum gestellt wären.¹⁵⁸

Wie bei Horowitz der weiße Rahmen im Layout eines Buches überbordende Sinneseindrücke außerhalb des Textes abschirmt, so begreift auch Brauns das Außen hier als ein Bombardement, eine chaotische Vielheit, welche die Stabilisierung von Zuschreibungen (an Objekte oder Ereignisse) erschwert. Seine weitere Erläuterung dazu ist systemtheoretisch gefasst:

An diesem Ort [dem Innen] herrscht nicht die Komplexität und Ambivalenz der Welt. Sondern die Innenseite scheint von dieser Komplexität befreit und die unbestimmt bleibende Außenseite fasst die Nicht-Unterscheidbarkeit und das Zuviel an Unterscheidungsmöglichkeiten.¹⁵⁹

Wo findet man im Feld der Musikkultur nun solche Abschirmungen realisiert? Zunächst kann man versuchen, die von Goffman als Teil der Theaterkonventionen beschriebenen Verfahrensweisen auch bei musikalischen Bühnenproduktionen zu finden – und man wird dabei nicht lange suchen müssen. Ein gutes Beispiel sind die Shows von Michael Jackson, exemplarisch hier jene aus dem Münchener Olympiastadion im Jahr 1997, die damals für das Fernsehen aufgezeichnet wurde. Ganz so wie Goffman es beschreibt waren Mitte und Vordergrund der Bühne stets für Jackson als Sänger, Tänzer und Megastar seiner Zeit („King of Pop“) reserviert, stellenweise begleitet von anderen Tänzer:innen, Musiker:innen oder einem weiblichen Fan, der auf die Bühne gebracht wird, um mit Jackson zu tanzen. Aufgereiht dahinter und tatsächlich lichttechnisch abgeblendet im Halbdunkel befinden sich die

157 Brauns 2007, S. 158.

158 Ebd., S. 160.

159 Brauns 2007, S. 162. – Statt von Ambivalenz (Zwiespältigkeit, Uneindeutigkeit hinsichtlich der Bewertung) sollte hier besser von Ambiguität (Mehrdeutigkeit) gesprochen werden. Mit Thomas Bauer könnten dann Museen, Theater und Konzerthäuser auch als Instrumente einer für die Moderne kennzeichnenden „Vereindeutigung der Welt“ verstanden werden (vgl. Thomas Bauer: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart 2018).

Musiker:innen der Tourband. Mit dem Vorhandensein der Musiker wird zwar einerseits der Live- und Konzertcharakter der Performance verdeutlicht¹⁶⁰, doch andererseits ist die Band durch dieses Arrangement als weniger relevant markiert und auch faktisch nur schwer im Detail zu erkennen. Diese Organisation des Nebeneinanders schirmt den Megastar sozusagen von den parallel ablaufenden, vielschichtigen Handlungen des Musikmachens ab, ohne aber deren visuell erlebbaren Sinngehalt völlig aufzugeben.

Richtet man die Aufmerksamkeit dagegen mit Jörg Brauns auf Abschirmungen, die Räume musikalischer Praxis nach außen abgrenzen, dann wäre in der Gegenwartskultur sicher erneut an Clubs beziehungsweise Diskotheken zu denken. Deren Inneres wird häufig – wie bereits gezeigt – durch eine gezielte ‚Türpolitik‘ gesteuert. Zusätzlich ist dieser Raum oft auch baulich in recht aufwendiger Weise von der Außenwelt abgeschirmt. Ein frühes Beispiel hierfür ist die Diskothek *Mach 2* in Florenz, die 1967 von dem Architekturbüro Superstudio eingerichtet wurde. Laut Stephan Redeker realisierten die italienischen Architekten hier „ihre Vision einer in die Erde eingelassenen, von der Außenwelt völlig abgeschlossenen Konserve“¹⁶¹: „Der Besucher soll den Eindruck bekommen, von der Alltags- in eine Parallelwelt überzutreten. Das ist nicht erst seit der Erfindung der Diskothek ein gängiges Konzept der Vergnügungsindustrie.“¹⁶² Im Inneren sei dann eine Einrichtung vorgenommen worden, die genau dieses Moment des Abschlossen-Seins noch symbolisch überhöht habe. Die Innenarchitektur der Diskothek habe sich „an der Formensprache der Pop Art, ganz direkt an dem damals populären Musikfilm der Beatles“¹⁶³ (*Yellow Submarine*) orientiert. Neben der zu der Ästhetik des Filmes passenden Farbigkeit der Ausstattung hätten insbesondere an Bullaugen erinnernde Spiegel eine „U-Boot-Reminiszenz“¹⁶⁴ erzeugt. Mit dem symbolischen Bezug auf das U-Boot wird diese Diskothek erst recht zu einer idealtypischen Heterotopie¹⁶⁵, die das Angebot macht, für eine Weile – mit Jörg Brauns gesprochen – die Komplexität der Welt hinter sich zu lassen. Die Tanzmusik, die der Club spielt, wird dann im Sinne von Christopher Small zum Katalysator dieses Erlebnisses.¹⁶⁶ Die Diskothek wiederum ist für Small einer der „contexts for recorded performances“¹⁶⁷, in denen aus vorhandenen Musikaufnahmen neue Bedeutungen und neuer

160 Paradoxerweise lassen die Fernsehaufnahmen, die heute auf *YouTube* zu finden sind, allerdings erkennen, das zur live gespielten Musik die vorproduzierten Gesangspartien von Michael Jackson eingespielt werden, der während des Konzertes nur stellenweise live singt.

161 Stephan Redeker: „Superstudio: Diskothek, Mach 2“. *ARCH+* Nr. 221 (Winter 2015), S. 140.

162 Ebda.

163 Ebda.

164 Ebda.

165 „Das Schiff ist die Heterotopie par excellence“ (Foucault in Dünne/Günzel 2006, S. 327).

166 Vgl. Small 1998, S. 184.

167 Ebd., S. 213.

sozialer Sinn gewonnen werden kann. Als räumliches Arrangement nimmt sie damit Einfluss darauf, was die Musik sein und leisten kann.

Eine besonders wichtige kulturelle Tendenz, die ebenfalls mittels des Begriffes der Abschirmung beschrieben werden kann, ist die Loslösung von Musik und Sound aus dem Kontext ihrer beziehungsweise seiner materiellen oder performativen Hervorbringung. Für diese Art der Abschirmung gibt es in der Filmtheorie ein eingeführtes Modell, nämlich das Dispositiv des Kinos: Es gibt einem Publikum etwas zu sehen, ohne aber sich selbst zu zeigen. Jörg Brauns schreibt hierzu in Anlehnung an Jean Louis Baudry: „Der bilderzeugende Apparat bleibt verborgen, nur so kann das Dispositiv seine Wirkung entfalten.“¹⁶⁸ Es ist evident, dass es hierbei in Begriffen der Raumsoziologie um Platzierungsakte und die Steuerung von Syntheseleistungen geht.

Bevor es durch die Verbreitung akustischer Medien zu einer selbstverständlichen Erfahrung wurde, Sound unabhängig von sound-erzeugenden Handlungen wahrnehmen zu können – eine Entwicklung, die R. Murray Schafer als ‚Schizophonie‘ kulturkritisch behandelt hat¹⁶⁹ – lässt sich geradezu eine Geschichte der unsichtbaren Musik herausarbeiten, bei der noch mit besonderem Aufwand und aus jeweils unterschiedlichen Intentionen heraus die Klangerzeugung vor den Rezipierenden verborgen, von ihnen abgeschirmt worden ist. Ein Pfad in diesem historiografischen Narrativ könnte zum Beispiel von den Automatophonen in frühneuzeitlichen Gartenanlagen¹⁷⁰ bis zum Konzept der Akusmatischen Musik¹⁷¹ führen, mit einer naheliegenden Zwischenstation beim Bayreuther Festspielhaus mit seinem als ‚mystischen Abgrund‘ ausgestalteten, versenkten Orchestergraben¹⁷². Bei genauerer Betrachtung ließe sich dieser Komplex sicher noch sehr viel differenzierter darstellen.

Zentral ist für die europäische Kulturgeschichte aber vor allem der mit den Mitteln der räumlich ausgestalteten Abschirmung unternommene Versuch geworden, Musik (als aufmerksam zu verfolgenden Text) so weit wie möglich von ihren Kontexten loszulösen, um sie nicht nur diskursiv, sondern auch praktisch als etwas vor allem Geistiges zu inszenieren und ihre soziale Einbindung zu neutralisieren – also wiederum Komplexität zu reduzieren. Helga de la Motte-Haber beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen:

168 Brauns 2007, S. 42.

169 Vgl. R. Murray Schafer: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Mainz 2010, S. 162-182.

170 Vgl. Alexander Ditsche: *Klingende Wasser*. Berlin 2017.

171 Vgl. Pierre Schaeffer: „Acousmatics“. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Hg. Christoph Cox/Daniel Warner. New York 2004, S. 76-81. – Es ist bezeichnend für den medialen Wandel im Laufes des 20. Jahrhunderts, der unsichtbare Musik zum Regelfall werden lässt, dass ab 1960 im Gegenzug unterschiedliche künstlerische Konzepte einer ausdrücklich ‚sichtbaren Musik‘ erprobt worden sind, in Deutschland etwa von Dieter Schnebel und Mauricio Kagel.

172 Vgl. Wyss 1990.

Musik als sichtbares Ereignis im Umgebungsraum ist bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts von Bedeutung. Je mehr ein kunstreligiöser Anspruch der Musik gesteigert wurde, um so mehr trat allerdings der Umgebungsraum im Denken der Komponisten zurück zugunsten eines reinen Hörraumes. In den Konzertsälen wurden die Lichter gelöscht und damit die gewohnte visuelle Orientierung getrübt. Diese Säle hatten nur noch die Funktion, einen Platz für eine Andachtsübung zu schaffen. In einem imaginierten Hörraum sollten die menschlichen Gefühle in die Höhe und Tiefe des Schönen und Erhabenen geführt werden.¹⁷³

Dieses Dispositiv der bürgerlichen Hochkultur, das de la Motte-Haber mit dem Begriff der Kunstreligion nur metaphorisch umreißt, hat Hanns-Werner Heister strukturell noch deutlich genauer beschrieben. Ihm erschien es als charakteristisch, dass im bürgerlichen Konzertsaal „alle sonstigen Beziehungen, die von der auf Musik ablenken könnten, minimiert oder möglichst sogar eliminiert werden“¹⁷⁴, indem alle möglichen weiteren Elemente des lebensweltlichen Raums vorübergehend verschwinden. Das Ziel ist laut Heister „jeweils die Herstellung eines komplizierten Gleichgewichtszustandes [...], der etwa Emotives und Kognitives, Vorwissen und sinnliche Wahrnehmung zur Indifferenz bringt und in sich aufhebt“¹⁷⁵, um schließlich jenen „Genuß“¹⁷⁶ zu ermöglichen, der sich in der ‚Höhe und Tiefe des Schönen und Erhabenen‘ (de la Motte-Haber) abspielt. Hier wird noch einmal deutlich, dass diese Räume der Innerlichkeit und materielle, lebensweltlich geprägte Räume etwas kategorial Unterschiedliches sind – und doch sind beide nicht nur in diesem Fall notwendig aufeinander bezogen.

Raumbezogene Strategien der Abschirmung finden sich aber keineswegs nur in Dispositiven beziehungsweise Ensembles der bürgerlichen Hochkultur. Sie sind – wie oben das Beispiel von Michael Jackson schon gezeigt hat – auch Teil der Popularkultur und werden dort sogar differenzierter und weniger schematisch eingesetzt. Um das Phänomenfeld abzurunden sei noch ein Extrembeispiel angeführt. Beobachten ließ sich dieses Ensemble während eines Konzertes des Singer-Songwriters Gregory Allen Isakov aus Colorado 2018 in Köln.¹⁷⁷ Etwa in der Mitte des Konzertes fragte der Musiker das Publikum: „Wanna hear a song in the dark?“ Nach Applaus und zustimmendem Johlen aus dem Zuschauerraum wurde sämtliche Bühnenbeleuchtung wie auch das Saallicht – mit Ausnahme der obligatorischen Notausgangsbeschilderung – gelöscht. Im Effekt hatte es das Publikum also nicht nur mit einer weitgehend unsichtbaren Musik zu tun, auch die gewohnte Orientierung in der Halle war eingeschränkt. So wurde Einfluss auf die Syntheseleistungen genommen, mit denen das Publikum sich den Veranstaltungsort zuvor angeeignet hatte. Das betrifft unter anderem das Verhältnis zu den

173 Helga de la Motte-Haber: „Raum-Zeit als musikalische Dimension“. *Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst*. Hg. Tatjana Böhme/Klaus Mehner. Köln [u.a.] 2000. S. 31-37, S. 35.

174 Heister 1983. Bd. 2, S. 386.

175 Heister 1983. Bd. 1, S. 88.

176 Ebda.

177 Das Konzert fand am 30. November 2018 im Kölner *Gloria* statt.

anderen Menschen, mit denen zusammen man als Besucherin oder Besucher das Publikum bildet, wie Christian Müller – in seinem Fall im Hinblick auf den typischerweise dunklen Jazzclub – zu bedenken gibt:

Ein [...] Effekt der Dunkelheit vermag darin zu liegen, dass das Publikum sich in der jeweils wechselseitigen Präsenz ebenso als Außen ausblendet wie den [materiellen] Raum. Die reduzierte Sichtbarkeit minimiert die anderen Anwesenden sowohl als Objekte der Wahrnehmung als auch als Subjekte möglicher Interaktion. Der einzelne wird tendenziell auf sich selbst zurückgeworfen.¹⁷⁸

Offensichtlich durchkreuzt dieses Ensemble die Wahrnehmung einer Kopräsenz innerhalb des Publikums, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Besonders relevant wurde dieses Merkmal bei Gregory Allen Isakov in der Differenz zum konventionellen Ensemble während des sonstigen Konzertabends, als eine vorübergehende Intervention, welche die Vielfalt an mit dem Konzert verbundenen Eindrücken noch steigert. In ähnlicher Weise werden seit den neunziger Jahren sogenannte unpluggend- beziehungsweise Akustik-Sets in Pop- und Rockkonzerte eingefügt, die sich über die von akustischen Instrumenten dominierten Instrumentierung hinaus dadurch auszeichnen, dass die Musikerinnen und Musiker eng zusammenschließen, als ob sie sich auf der Bühne eines kleinen Clubs befänden¹⁷⁹, selbst wenn sie de facto in einer großen Konzerthalle oder gar einem Stadion auftreten. Um diese Dramaturgie zu verstehen müssen also Raum und Zeit berücksichtigt werden.

Die raumbezogene Strategie der Abschirmung kann aber auch auf das andere Extrem zulaufen: einen Nullpunkt, also eine gezielte Entgrenzung der Wahrnehmung, indem so weit wie eben möglich auf konventionelle Abschirmungen verzichtet wird. Eine solche Ermöglichung weiter, wenig beschränkter Syntheseleistungen gehört zu den Grundverfahren der künstlerischen Avantgarden, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts an einer Überschreitung der ‚Grenzen zwischen Kunst und Leben‘ versucht haben.¹⁸⁰ Im Bereich des Musiktheaters wurde dieses Prinzip von John Cage mit *Europeras 1 & 2* in beeindruckender Weise umgesetzt. Cage erklärte hierzu:

[...] I made *Europeras 1 & 2* for the Frankfurt Opera. This carries the independence but co-existence of music and dance with which Cunningham and I were familiar, to all the elements of theater, including the lighting, program booklets, decors, properties, costumes, and stage action.¹⁸¹

178 Müller 2017, S. 187.

179 Auch dieses Arrangement fehlte übrigens nicht in dem beschriebenen Konzert von Gregory Allen Isakov.

180 Es dürfte klar sein, dass es nie ganz leicht war anzugeben, wo diese Grenzen eigentlich verlaufen. Für die Kulturwissenschaft haben sie nie existiert – und dennoch kann sie solche Versuche der Grenzüberschreitung gewinnbringend beschreiben.

181 https://web.archive.org/web/20210418093844/www.johncage.org/autobiographical_statement.html – Der Tänzer und Choreograph Merce Cunningham war Cages langjähriger Kollaborateur und Lebensgefährte.

Die Produktion bezieht also alle Elemente des Theaters ein, neben Musik und Tanz sind das für Cage unter anderem auch Beleuchtung, Kulissen und Programmhefte. Alle diese Elemente sind, wie für Cages Arbeitsweise kennzeichnend, mit Zufallsverfahren ausgewählt und strukturiert. Sie haben also keinen formalen Bezug aufeinander, sind aber hinsichtlich ihrer Struktur verwandt. Aus raumsoziologischer Sicht ist in Cages Erläuterung das Wort ‚coexistence‘ das entscheidende: Alles das, was zum Theater gehört, ist gleichzeitig anwesend. Da aber in diesem Ensemble nichts eine Funktion im Hinblick auf etwas anderes übernimmt, sind alle Elemente gleichermaßen erlebbar, nichts bleibt latent. Noch radikalisiert wurde dieses Konzept in der von Volker Straebel und Ludger Engels inszenierten Produktion *Aachen Musicircus on European Operas* am Theater Aachen in der Spielzeit 2005/06, denn dort wurden auch verschiedenste Räume des Theatergebäudes einbezogen, Foyers, Hinterbühne, Künstlergarderoben und vieles mehr. Erlebbar wurde damit dezidiert nahezu eine Gesamtheit dessen, was Musiktheater als Praxis und als Institution ausmacht. Der Reiz dieser Inszenierung entstand unter anderem daraus, dass durch den weitgehenden Verzicht auf Abschirmungen eine enorme Komplexität erzeugt wurde, eine – um auf Alexandra Horowitz zurückzukommen – kalkulierte Überforderung der sinnlichen Wahrnehmung. Insofern korrespondieren solche künstlerischen Ansätze mit der Interessenlage, welche diese Arbeit verfolgt, wenn Sie nach Ensembles fragt: Die kulturwissenschaftliche Beschreibung erschließt hierbei also ein Feld, das durch *artistic research* wie bei John Cage gewissermaßen bereits vorerkundet worden ist.

IX. Grade der Fixierung

Als nach 1990 Rockmusiker wie etwa *Pink Floyd* oder Eric Clapton, die bereits im Laufe der sechziger Jahre bekannt geworden waren, weiterhin auf Tour gingen, ließen sich einige aufschlussreiche Veränderungen beobachten. Ihre Musik hatte inzwischen eine andere Codierung erhalten: Während anfangs Konnotationen wie ‚Gegenkultur‘ und ‚Subversion‘ bestimmend gewesen waren¹⁸², wurden die Songs der ehemals als ‚progressiv‘ geltenden Rockmusik nun als *classic rock* kanonisiert und zu ‚Meilensteinen‘ und ‚Ikonen‘ der Popmusik insgesamt erklärt. Parallel dazu – und dieser nicht diskursive, sondern raumbezogene Aspekt wurde in der kritischen Diskussion weniger beachtet – veränderten sich auch die Ensembles, die für die Tourneen dieser Musiker entworfen wurden. Nicht nur wurden jetzt routinemäßig sehr große Veranstaltungsorte bespielt (daher auch die ebenfalls einschlägigen Bezeichnungen *arena rock* oder ‚Stadion-Rock‘), die Besucherinnen und Besucher sahen auf ihren Tickets auch immer häufi-

182 „Der Musik der Rolling Stones und Beatles, von Pink Floyd und von Grateful Dead, eines Jimi Hendrix und eines Bob Dylan war gemeinsam, dass sie (weit über die Textebene hinaus) als Protest gegen die ‚stummen‘ Weltbeziehungen der etablierten Institutionen und ihre Repräsentanten fungierte“ (Rosa 2019¹, S. 373).

ger den Hinweis ‚bestuhlt‘, verbunden mit der Angabe eines festen Sitzplatzes (wie zum Beispiel ‚Block G, Reihe 18, Nr. 6‘). *Classic rock* fand nun also offenbar in einem Ensemble statt, das in vieler Hinsicht mit dem eines Konzerthauses für ‚klassische Musik‘ vergleichbar geworden war.¹⁸³

Natürlich könnte man diese Beobachtung als nebensächlich einstufen. War man nicht vor allem gekommen, ‚um die Musik zu hören‘? Doch die kontroversen Diskussionen, die damals unter Fans um das Thema der Bestuhlung bei Rock- oder Popkonzerten geführt worden sind und noch heute gelegentlich geführt werden, zeigen an, dass es hier nicht um etwas Äußerliches geht, sondern dass damit die hier nun normative Frage, was diese Musik sein und leisten soll, berührt war – und damit auch das Selbstverständnis und die Identität der Hörerinnen und Hörer. Während also einige Besucherinnen und Besucher der Konzerte etwa von *Pink Floyd* sich schlicht über den Komfort eines eigenen, reservierten Sitzplatzes gefreut haben mögen, war für andere Fans der Band wohl nur noch die Schlussfolgerung naheliegend: ‚Die sind auch nicht mehr das, was sie mal waren.‘ Augenscheinlich passte die Notwendigkeit, sich in eine rigide, noch dazu recht deutlich auch von kommerziellen Interessen bestimmte Ordnung einzufügen, schlecht zu der gerade auch mit der Chiffre ‚1968‘ verbundenen Forderung, tradierte Ordnungen zu überwinden, die damals artikuliert durch und getragen von Rockmusik vorgetragen worden war. Man brauchte nicht den Soziologen Michel de Certeau gelesen haben, um hier skeptisch zu werden – oder falls doch: Ging es hier nicht einmal mehr um die Unterdrückung jener „mikrobenhaften, einzigartigen und vielfältigen Praktiken“¹⁸⁴, welche laut de Certeau die Subversivität des spontanen Alltagshandelns ausmachen, auf das die Generation der ‚Spontis‘ doch ihre revolutionären Hoffnungen gebaut hatte? Konnte man im Zahlencode des Sitzplatzes nicht die technokratische Verwaltung entdecken oder, schlimmer noch, die Organisationsformen des Militärs?

Wie sich zeigen wird, weist die auf die Fixierung der Platzierungen innerhalb eines Ensembles gerichtete Perspektive und insbesondere der Blick auf die Beweglichkeit eines Publikums über solche zeitgebundenen, recht aufgeregt geführten Debatten hinaus. Es geht dabei nicht nur um die normative Frage der ‚richtigen Verhältnisse‘, sondern auch um die deskriptive Erfassung einer Vielzahl an Graden der Fixierung der Rezipierenden, die als Kontext musikalischer Praxis ihre Relevanz erhalten. Das zeigt sich noch ohne engeren Bezug auf die mit dem Verweis auf de Certeau schon angeklungene Raumtheorie bereits in den Überlegungen von Christopher Small: „Does the design of the space allow those taking part to move around

183 Meine Beobachtung wurde angeregt durch Vorträge und Publikationen von Andy Bennett, vgl. insbesondere ders.: *Music, Style, and Aging. Growing Old Disgracefully?* Philadelphia 2013.

184 Michel de Certeau: „Praktiken im Raum“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006. S. 343-353, S. 343.

freely or does it enforce immobility?¹⁸⁵, formuliert er in seinem einschlägigen Fragen-Katalog und bringt damit genau den Streitpunkt zur Sprache, der im angeführten, hier freihändig skizzierten Fallbeispiel des *classic rock* erkennbar wird. Auch Small geht also davon aus, dass es für das *music* in dem von ihm beschriebenen umfassenden Sinne einen Unterschied macht, ob die Akteure („those taking part“, also Musiker:innen wie auch Publikum) beweglich sind, beziehungsweise sogar frei in ihrer Bewegung („to move around freely“). Für die Betrachtung von Ensembles muss das in gleicher Weise gelten.

Die Feststellung, dass Beweglichkeit gegenüber Immobilität für ein höheres Maß an Freiheit steht, erscheint erneut zunächst trivial. Dieser Anschein besteht jedoch nur, solange diese Unterscheidung abstrakt bleibt. Sobald sie in der Beschreibung von Kontexten musikalischer Praxis nutzbar gemacht wird, ergeben sich daraus neue Schlussfolgerungen. So weist Christopher Small zum Beispiel darauf hin, dass musikalische Praktiken, die *outdoors* stattfinden, in der Regel mehr Mobilität gestatten, als solche, die in geschlossenen Gebäuden ihren konventionalisierten Platz haben.¹⁸⁶ Man kann das bestätigt sehen im Vergleich des Woodstock-Festivals von 1969¹⁸⁷ mit einem heutigen Arena-Konzert oder eines streng geregelten Sinfoniekonzertes in einem Konzerthaus mit einem Promenadenkonzert im Stadtpark. Noch deutlicher wird der Unterschied im Hinblick auf den Technoclub mit Tanzflächen einerseits und den offen zugänglichen Outdoor-Raves andererseits. Während der Club auch das exzessive ‚Feiern‘ und die Ausschweifung bestimmten Regeln unterwirft und sein Geschäftsmodell im Rahmen des Hausrechtes vollzieht, fand dagegen die frühe *Love Parade* in Berlin bis zum Jahr 2000 als angemeldete Demonstration statt. Der Schutz des Demonstrationsrechtes ermöglichte es den bis zu 1,5 Millionen Teilnehmenden¹⁸⁸, die dort gespielte Musik als Ausgangspunkt – oder mit Small: als Katalysator – einer Aneignung und zeitweiligen Transformation des öffentlichen Raumes zu interpretieren. Das Gelingen dieses – wie man heute sagen würde – *empowerments* hätte die hier zuvor angeführten exemplarisch-fiktiven *Pink Floyd*-Fans durchaus noch skeptischer machen können angesichts der Ensembles, in denen ihre eigene Musik in den neunziger Jahren ihren Platz zugewiesen bekommen hatte.

185 Small 1998, S. 194.

186 Vgl. Small 1998, S. 194. – Große Gebäude, die nicht für Musikperformances gebaut worden sind, können jedoch eine vergleichbare Offenheit garantieren. Das zeigt zum Beispiel das Musik und Tanz eng verschränkende Projekt *Work/Travail/Arbeit* der Choreographin Anne Teresa de Keersmaecker, das 2017 im großen Foyer des New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde, wo das Publikum sich frei bewegen konnte. De Keersmaecker sagte dazu: „[...] I was constantly walking around, trying out different perspectives. You can come close, you have access to detail, you can eventually go in the middle of the space, you can sit yourself in a corner. You’re not in this fixed relationship between a spectator and a performer.“ Zitiert nach <https://www.youtube.com/watch?v=utCIm-TQJiI> (26.04.2021).

187 Festivals wie *Rock am Ring* oder *Tomorrowland* werden bis heute als Heterotopien verstanden, auf deren Gelände andere Regeln gelten und eine Entlastung vom Alltag möglich wird – was möglicherweise auch deren enormen kommerziellen Erfolg erklärt.

188 Diese Zahl wurde für die Berliner *Love Parade* des Jahres 1999 verzeichnet.

Welche eigenständige Bedeutung kann demgegenüber die Bestuhlung beziehungsweise das Sitzen für das Erleben einer musikalischen Praxis haben? „Sitzen ist [gegenüber dem Stehen; A.K.] die dauerhaftere Fixierung an einer Stelle im Raum“, schreiben dazu die Architekturtheoretiker Janson/Tigges: „Während zum Stehen auch das Gehen gehört, erfordert der Sitz im Raum eine Entscheidung über den bevorzugten Platz.“¹⁸⁹ Das Sitzen kommt also in der Tat einer stärkeren Festlegung gleich. Zudem ergibt sich daraus die Anschlussfrage, ob dieses Sitzen das Ergebnis einer freien Wahl ist – die ‚freie Platzwahl‘ im Sinne des Musikbusiness oder die ‚Selbstplatzierung‘ im Sinne von Martina Löw – oder ob Menschen platziert werden, die Entscheidungen dann also von denjenigen getroffen werden, die an der Konstruktion eines Ensembles arbeiten. Der Formulierung von Janson/Tigges ist aber auch zu entnehmen, dass sie Sitzen nicht als das absolute Gegenteil von Stehen und Gehen denken, sondern von einem graduellen Unterschied ausgehen, den sprachlich der Komparativ ausdrückt: Sitzen bedeutet eine ‚dauerhaftere Fixierung‘ als die anderen genannten Formen des Anwesend-Seins. Dieses Moment des Graduellen wurde besonders um die Mitte des 20. Jahrhunderts in Musikperformances der Avantgarde deutlich, die mit der Idee einer beweglichen Bestuhlung experimentierten¹⁹⁰, welche die Fixierung des Publikums im Prinzip beibehält, jedoch bestimmte Bewegungsmöglichkeiten gewährt. Gefordert wurde so etwas unter anderem von dem Komponisten Bernd Alois Zimmermann, der drehbare Stühle als geeignete Voraussetzung für eine als ‚totales Theater‘ konzipierte Oper ansah.¹⁹¹ Im Hinblick auf Zimmermanns 1965 uraufgeführte Oper *Die Soldaten* wurde diese Forderung jedoch erst durch eine Kölner Inszenierung im Jahr 2018 umgesetzt, denn offenbar hielt man solche Konzepte in den zahlreichen früheren Aufführungen gegenüber der kompositorischen Qualität von Zimmermanns Musik einmal mehr für nebensächlich – oder bestenfalls für utopisch. So blieb es der Inszenierung von Carus Padrissa im Kölner Staatstheater vorbehalten zu demonstrieren, wie bereits die Einführung einer begrenzten Bewegungsmöglichkeit des Publikums zu einer grundlegend anderen Erfahrung von Musiktheater führte: Das rund um das Publikum angeordnete Bühnengeschehen konnte auf diese Weise im wörtlichen Sinne verfolgt werden, indem auf den lehnlosen Stühlen Drehungen um die eigene Körperachse vollzogen wurden.¹⁹² Dieses Element sollte man nicht gering schätzen, kam es so doch zu einer absichtsvollen Aktivierung der Rezipierenden,

189 Janson/Tigges 2013, S. 139.

190 Vgl. Schröder 2014, S. 73ff.

191 Vgl. Bernd Alois Zimmermann: „Zukunft der Oper: Einige Gedanken über die Notwendigkeit der Bildung eines neuen Begriffes von Oper als Theater der Zukunft“. *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*. Hg. Christof Bitter. Mainz 1974, S. 38-46.

192 Auch wenn natürlich in solchen Aufführungen nicht genau erhoben werden kann, wie intensiv drehbare Stühle denn tatsächlich genutzt werden, braucht man nur einmal in einer Übertragung aus dem Deutschen Bundestag die Parlamentarierinnen und Parlamentarier aufmerksam zu beobachten, um festzustellen, wie reizvoll und geradezu unwiderstehlich die Beweglichkeit und Drehbarkeit von Stühlen offenbar ist.

die immerhin den gemeinsamen Zielpunkt so vieler verschiedener künstlerischer wie auch kulturpädagogischer Verfahren bildet.

Wenn Sitzen, wie Janson/Tigges schreiben, eine ‚dauerhaftere Fixierung‘ als Stehen bedeutet, dann lohnt es sich aus raumsoziologischer Sicht auch der Frage nachzugehen, wie dauerhaft sie in bestimmten Zusammenhängen konkret ist und wie dort jeweils mit Devianz umgegangen wird, also etwa dem ‚zu frühen‘ Verlassen eines gewählten oder zugewiesenen Platzes. Schon Erving Goffman hat beiläufig festgestellt, dass man in bestimmten Musikveranstaltungen, namentlich der Hochkultur, „die Sache absitzen muss“¹⁹³, auch wenn einem kein Zugang zur Musik gelingt, man nicht in der richtigen Stimmung ist oder was sonst noch dafür sprechen könnte, den Ort des Geschehen einfach zu verlassen. In einem Konzert- oder Opernhaus kann man sich sicher sein, dass man von den anderen Menschen im Publikum – und womöglich sogar von jenen auf der Bühne – registriert wird, wenn man während einer Aufführung seinen Platz verlässt und erhält dafür zum Teil auch missbilligende Blicke.¹⁹⁴ Das gilt so zwar keineswegs für alle Formen musikalischer Praxis bei denen für ein Publikum Stühle bereitgestellt werden. Das Stillhalten ist dann aber doch so eingeübt, dass bei zeitgenössischen Aufführungen und Dramaturgien, die auf eine noch weitergehendere als die oben angesprochene Mobilisierung der Rezipierenden aus sind, dieses Vorhaben oft misslingt: Zumindest Teile des Publikums bevorzugen es erfahrungsgemäß dennoch, auf ihrem Sitzplatz zu bleiben, selbst wenn ausdrücklich angekündigt wird, dass man sich nun bewegen dürfe.

Die angeführten Beispiele zeigen, wie groß die Differenzierungsmöglichkeiten sind, wenn man musikalische Praxis auf die Frage hin untersucht, in welchem Maße ein Publikum durch räumliche Arrangements ‚zum Sitzen bewegt werden‘ soll. Das zu Beobachtende gestaltet sich aber noch vielschichtiger, wenn man die Grade der Fixierung als etwas begreift, das ausübende Musiker wie auch Publikum betrifft und das in einem noch weiteren Sinne das Verhältnis der beiden Akteursgruppen bestimmt. Mit dem typischerweise so weitgehend fixierten Publikum des Sinfoniekonzertes stimmt auch die Platzierung der Musikerinnen und Musiker eines Sinfonieorchesters überein, die ebenfalls ihren festen Sitzplatz haben, der noch dazu über eine Konvention – links die ersten Geigen, rechts hinten die Kontrabässe¹⁹⁵ – geregelt ist. In den geschilderten Konzerten von *Pink Floyd* aus den neunziger Jahren, gab es diese Übereinstimmung nicht: Die Musiker standen natürlich weiterhin (von Schlagzeuger und Keyboarder abgesehen) und bildeten stehend eine Front gegenüber dem Publikum. Auch dieses Stehen kann im Bereich der Rockmusik als eine Konvention gelten und Abweichungen davon werden

193 Goffman 1977, S. 377.

194 Dieser Umstand soll hier aber weder positiv noch negativ bewertet, sondern schlicht als gängige Erfahrung festgehalten werden.

195 So zumindest in der weit verbreiteten ‚amerikanischen Aufstellung‘.

genau registriert.¹⁹⁶ Für das Publikum unterstreicht es den Performance-Charakter und die Liveness des Konzertes. Jene Fans, die an der Vorgabe, das Konzert sitzend verbringen zu müssen, Anstoß genommen haben, hätten ein Sitzen der Musiker von *Pink Floyd* wahrscheinlich erst recht als unpassend und ‚lahm‘ empfunden. Die These von Janson/Tigges, dass im Zustand des Stehens das Gehen immer nur ‚einen Schritt weit entfernt‘ ist, kann man hier bestätigt sehen, denn in der ‚klassischen‘ Rockmusik gehört zu einem Gitarrensolo oft auch eine freie Bewegung des Gitarristen genauso wie zur Performance des Sängers das Laufen von einer Bühnenseite zu anderen.¹⁹⁷ Beides ist bemerkenswerter Weise so erst mit der Einführung von Funkmikrofonen und -adaptern möglich geworden, die in den sechziger Jahren, also der vermeintlich dynamisch-heroischen Phase der Rockmusik vor deren Kanonisierung, noch nicht zur Verfügung standen. Wenn heute im Bereich der sogenannten Alten Musik Formationen wie das Freiburger Barockorchester großteils im Stehen spielen, dann rechtfertigt sich das zunächst als Rückgriff auf die Musikkultur des Barock und die damals übliche Praxis. Für ein heutiges, modernes Publikum bekommen zum Beispiel die Brandenburgischen Konzerte von Bach, wenn sie in dieser Weise gespielt werden, ihrerseits einen stärker performativen Charakter: Die unwillkürlichen, dynamischen Körperbewegungen der Streicher zum Beispiel werden sicher bereitwillig als ein ‚Mitgehen‘ der Musikerinnen und Musiker interpretiert, so wie es zum Beispiel auch in der Rockmusik praktiziert wird. Noch stärker ästhetisiert lassen sich die Körperbewegungen sogar als eine lebendige Visualisierung der Musik auffassen, durch welche die Gliederung und Phrasierung der Musik unterstrichen wird.¹⁹⁸ Die dafür nötige konzentrierte Wahrnehmung ist sicher wiederum bei einem sitzenden Publikum eher vorauszusetzen.

Um in der Ausarbeitung dieser Perspektive nicht nur bei der ‚Kulturform Konzert‘ (Heister) zu bleiben empfiehlt sich ein Blick auf eine andere Praxis, die nicht nur in der Hochkultur, sondern auch in massenmedial verbreiteten Formaten eine große Rolle spielt: das Vorspiel vor einer Jury. Diese Praxis basiert, raumsoziologisch betrachtet, oft auf sehr ähnlichen Ensembles, egal ob es sich um den Tschairowsky-Wettbewerb, eine Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule oder die Fernsehproduktion *Voice of Germany* handelt.¹⁹⁹ Hier bilden nun

196 So hoben bei der Tournee von Phil Collins im Jahr 2018 (selbstironisch betitelt mit *Not dead yet*) fast alle Berichte die Tatsache hervor, dass der Sänger die Auftritte aus gesundheitlichen Gründen im Sitzen absolvierte (vgl. beispielsweise <https://web.archive.org/web/20200806110527/www.vip.de/cms/phil-collins-beendet-seine-welttournee-im-sitzen-4146901.html>).

197 Schon in den 1970er Jahren haben sich hier jedoch ganz bewusst eingesetzte alternative Arrangements herausgebildet, etwa bei *Kraftwerk*, zu deren Inszenierungsformen es seitdem gehört, möglichst starr stehend hinter ihren Instrumenten und elektronischen Steuergeräten zu verharren.

198 Ich beziehe mich bei diesen Beobachtungen auf eine Filmproduktion mit dem Freiburger Barockorchester, die online anzusehen ist (<https://web.archive.org/web/20211228051004/https://www.youtube.com/watch?v=uw2dlZ8V4-0>).

199 Dass Casting Shows und ‚akademische‘ Musikwettbewerbe dennoch grundlegend unterschiedliche Regeln und Mechanismen haben soll damit nicht übergangen werden.

die Jury-Mitglieder in der Regel eine Front gegenüber der Kandidatin oder dem Kandidaten. Musikerinnen oder Sänger kommen und gehen, während die Mitglieder der Jury auf ihrem zugewiesenen Platz sitzen und dort auch bleiben müssen, da sich der Zielpunkt der Praxis, die Bewertung und Selektion der Teilnehmerinnen und Teilnehmer, sonst nicht durchführen lässt. Es ist nicht nur erforderlich, dass die Jury-Mitglieder während der Vorspiele durchgehend anwesend sind, um sich ein lückenloses Bild des Teilnehmerfeldes zu machen, sie müssen auch deshalb auf ihrem Platz bleiben, weil eine im Laufe des Vorgangs veränderte Platzierung der Juroren notwendigerweise zu einer variablen Qualität von Eindrücken führen würde. Die Objektivität und damit Legitimität der Beurteilung, die durch das nicht zuletzt räumlich geregelte Verfahren des Jury-Vorspiels gewährleistet werden soll, wäre dadurch beeinträchtigt. Kulturwissenschaftlich ist dieses Beispiel insbesondere deshalb interessant, weil sich hier ganz offensichtlich nicht um das Erklingen von Musik geht, die sich selbst genügt. Selbst wenn die Musik nach den ‚Regeln der Kunst‘ ausgeführt wird, könnte das Vorspiel scheitern, wenn die Stabilität des Ensembles nicht gewährleistet ist – und der soziale Sinn, die Selektion von Kandidat:innen, deswegen nicht umgesetzt werden kann. Ob Casting-Show oder Tschaikowsky-Wettbewerb: Wenn sich die Jury während der Vorspiele zum Mittagessen verabschiedet, dann wird wohl kaum eine als legitim erachtete Auswahl zustande kommen können.

X. Hybridität

‚Hybridität‘ ist seit den 1990er Jahren zum kulturwissenschaftlichen Schlüsselbegriff geworden.²⁰⁰ Damit einher ging aber, wie auch im Fall des ‚Dispositivs‘, die Aufnahme des Ausdrucks in einen gewissen theorieaffinen Jargon, was für die begriffliche Arbeit mit solchen Kategorien nicht immer hilfreich ist. Wenn Hybridität als Teilperspektive einer Beschreibung von Ensembles nutzbar gemacht werden soll, dann bedarf es deshalb einer präzisen Rekonstruktion des Begriffes im Hinblick auf die Musikforschung.

Als Adjektiv bedeutet ‚hybrid‘ laut Duden-Wörterbuch „aus Verschiedenartigem zusammengesetzt“. Eine moderne Verwendung fand das Wort zunächst in der Biologie, die damit Individuen bezeichnete, die aus der Fortpflanzung zweier nicht gleichartiger Lebewesen hervorgegangen sind. Die Pflanzenzüchtung systematisierte solche Vorgänge als sogenannte Kreuzung.²⁰¹ In der Musikforschung ist der Begriff zunächst vor allem verwendet worden, wenn es um musikalische Gegenstände ging, um Musikstücke oder Musikstile, die aufgrund

200 In dieser Hinsicht einflussreich war Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London 1994.

201 Den vielfältigen, eigentlich ideologiekritisch zu betrachtenden Implikationen einer Übertragung des Begriffes der Hybridität auf Menschen und ihre Kultur (zunächst getragen von einem Essentialismus, der das Gemischte abwertet), kann hier nicht genauer nachgegangen werden. Festhalten muss man aber, dass die seit Bhabha positive Besetzung des Begriffes den Charakter einer subversiven Aneignung hat.

ihrer ästhetischen Verfasstheit, ihres offensichtlichen Zusammengesetzt-Seins aus Elementen verschiedener Kulturen, als hybrid gekennzeichnet worden sind. Ein frühes Beispiel hierfür wäre Lou Harrisons *Concerto in Slendro* von 1961, das die Form eines Violinkonzertes nach dem Vorbild von Vivaldi mit dem Material einer aus der indonesischen Gamelan-Musik übernommenen Tonleiter kombiniert. Bereits der Titel des Werkes stellt diese Kombination als entscheidendes Merkmal heraus. Spätere Beispiele sind die typischen Weltmusik-Produktionen seit den 1980er Jahren, in denen eine Begegnung von westlicher und nicht-westlicher Musik inszeniert wird. Allerdings hat der Begriff hier zusehends an Relevanz verloren, da im Rahmen eines Global Pop oder einer ‚Weltmusik 2.0‘²⁰² Stilbegriffe und geographische Zuordnungen ihrerseits bereits so fluid und durchlässig geworden sind, dass der Eindruck eines Zusammengesetzt-Seins – denn Hybridität ist, folgt man den Definitionsvorschlägen von Manfred Prisching, „ein Wahrnehmungsphänomen“²⁰³ – sich nicht mehr aufdrängt.

Damit öffnet sich der Blick für eine Art der Hybridität in der Musikkultur, die sowohl ‚die Musik selbst‘ als verdinglichtes Produkt als auch eine Herkünfte festschreibende Kultur-geographie hinter sich lässt. Die kulturwissenschaftliche Musikforschung kann Hybridität zum Beispiel in einer praxeologischen Perspektivierung beobachten, also wenn sie ihre Aufmerksamkeit musikbezogenen Handlungsmustern zuwendet. Ein Beispiel aus der Medienkultur der Gegenwart wäre die Figur des sogenannten *prosumers* oder Prosumenten.²⁰⁴ Das von dem Futurologen Alvin Toffler aufgebrachte Kofferwort benennt die Beobachtung, dass in der (Post- oder Spät-)Moderne die Rollen des Konsumenten und des Produzenten nicht mehr klar getrennt sind. Die Hybridität, also die Uneindeutigkeit der Rolle, geht hier einher mit einer vielfach konstatierten Ambivalenz, also einer zwiespältigen Beurteilung, kann das Dasein als Prosument doch sowohl Züge der Ausbeutung (Auslagerung von Arbeit zum Verbraucher) als auch solche der Emanzipation (Urban Gardening) haben. Ähnlich verhält es sich im Hinblick auf die Musikkultur: Dass die User von *YouTube*, die eigene Mash-Ups oder Coverversionen hochladen, Prosumenten sind, lässt sich einerseits positiv bewerten, denn sie bleiben nicht gefangen in der Rolle des passiven Konsumenten. Andererseits verrichten sie als *content generator* der digitalen Plattformökonomie aber auch unbezahlte Arbeit, die zu Quasi-Monopolen wie dem des Konzerns *Alphabet* beiträgt. Ohne diese Diskussion weiter zu vertiefen wird doch deutlich, dass die Kategorie der Hybridität hier differenzierte Analysen ermöglicht – und ne-

202 Der Begriff wurde geprägt von dem Musikethnologen Thomas Burkhalter, dessen Online-Magazin *norient* dieses Konzept seit 2002 beispielhaft entfaltet hat.

203 Manfred Prisching: „Was kann ‚Hybridität‘ bedeuten? – Definitionsvorschlag“. *Hybride Events. Zur Diskussion zeitgeistiger Veranstaltungen*. Hg. Gregor J. Betz/Ronald Hitzler/Arne Niederbacher/Lisa Schäfer. Wiesbaden 2017, S. 3f.

204 Vgl. dazu einführend *Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte*. Hg. Birgit Blättel-Mink/Kai-Uwe Hellmann. Wiesbaden 2010.

benbei auch, dass die Wahrnehmung des Prosumenten als Hybriden natürlich darauf basiert, dass Produktion und Konsum zuvor, in der Hochmoderne, klar getrennt waren.²⁰⁵

Weitere hybride Konstellationen in der Musikkultur werden anhand der Arbeit einer Forschungsgruppe an der TU Dortmund deutlich. Die Autorinnen und Autoren beobachten aktuell eine Konjunktur sogenannter hybrider Events. Sie bestünden aus „augenfälligen Kombinationen mindestens zweier Arten von Ereignissen [...], die als verschiedenen kulturellen Bereichen zugehörig [...] angesehen werden“²⁰⁶. Charakteristisch dafür seien unter anderem Praxisformen des ‚vergnügten Protestes‘²⁰⁷, zu denen wie oben geschildert auch die – inzwischen bereits als historisches Phänomen einzuordnende – *Love Parade* in Berlin mit ihrer Verbindung von Rave und Demonstration gezählt werden kann. Die Gruppe betrachtet solche hybriden Events nicht als Eigentümlichkeiten oder gar gesellschaftliche Anomalien, sondern als aufschlussreiche „Begleiterscheinungen sozialen Wandels – insbesondere in pluralisierten Gesellschaften“²⁰⁸. Die Hybridität der beschriebenen Events zeige sich unter anderem „in den konkreten Handlungen der Akteurinnen und Akteure“²⁰⁹. Aus Sicht der Raumsoziologie stellt sich aber die Frage, ob die Kombination, das Zusammengesetzt-Sein nicht auch auf der Ebene räumlicher Arrangements realisiert wird, auch wenn diese selbstverständlich ihrerseits im und durch Handeln produziert und reproduziert werden. Von Hybridität gekennzeichnete Ensembles wären demnach solche, in denen in unterschiedlichen kulturellen Bereichen etablierte räumliche Arrangements beziehungsweise gefestigte räumliche Strukturen ineinander gehen und synthetisiert werden – um sich, was im Einzelnen zu prüfen wäre, gesellschaftlichem Wandel anzupassen oder selbst solchen Wandel anzustoßen.²¹⁰

Besonders ‚augenfällig‘ (wie es in der Definition der Dortmunder Forschungsgruppe heißt) ist die Kombination unterschiedlicher Elemente bei dem Phänomen der *silent disco*, bei der Musik nicht über große Lautsprecheranlagen wiedergegeben wird, sondern über Funkkopfhörer, welche die Gäste gegen ein Pfand ausleihen können, um an der Veranstaltung

205 Genau dagegen richtete sich schließlich die Kritik, die Bertolt Brecht in seiner Radiotheorie formulierte, vgl. ders.: „Radiotheorie. Dialektik von Produktivkraftentwicklung und Produktionsverhältnissen“. *Texte zur Medientheorie*. Hg. Günter Helmes/Werner Köster. Stuttgart 2002, S. 148-154. – Inzwischen (2022) wird allerdings auch debattiert, ob angesichts von nahezu unbegrenzt vorhandenem kostenlosen *content* einem für moderne Gesellschaften wichtigen professionellen Journalismus die Existenzgrundlage entzogen wird.

206 Gregor J. Betz/Ronald Hitzler/Arne Niederbacher/Lisa Schäfer: „Hybride Events – zur Einleitung“. *Hybride Events. Zur Diskussion zeitgeistiger Veranstaltungen*. Hg. dies. Wiesbaden 2017. S. 7-23, S. 15.

207 Vgl. Gregor J. Betz: *Vergnügter Protest. Erkundungen hybridisierter Formen kollektiven Ungehorsams*. Wiesbaden 2016.

208 Betz et al. 2017, S. 7.

209 Ebd., S. 11.

210 Vgl. parallel dazu die Überlegungen zur Hybridisierung im Kontext der Raumsoziologie bei Löw/Knoblauch 2021, S. 45f.

teilzuhaben.²¹¹ Die verschiedenen kulturellen Bereiche, die hier zusammengeführt werden, sind an sich relativ eng verwandt: einerseits das ‚Ausgehen‘ zum Tanzen in die Diskothek beziehungsweise den Club, andererseits das *mobile listening* über Kopfhörer, das andernfalls vielleicht auf dem Weg zum Ort des Geschehens praktiziert worden wäre. Zumindest erscheint beides sich weniger fremd, als das gemeinsame Kochen mit ‚gerettetem‘ Gemüse und das Tanzevent, welche in der Praxis der ‚Schnippeldisko‘²¹² zusammengeführt werden. Die Irritation, die Empfindung, etwas Hybridem zu begegnen, entsteht im Fall der *silent disco* zweifellos dadurch, dass hier Handlungen aufeinandertreffen, die als sich widersprechend oder gar sich gegenseitig ausschließend konzipiert werden: hier der Diskobesuch als kollektive Aktivität, die oft als Anlass für Kontaktabahnung aufgefasst wird, dort das als Ausdruck von weit fortgeschrittener gesellschaftlicher Individualisierung, wenn nicht gar Vereinzelung der Individuen aufgefasste *mobile listening*.

Was in einer Gesellschaft kollektiv und was individuell passiert, das ist, wie man leicht einsehen wird, eine Frage der sozialen Organisation des Nebeneinanders. Wie gestaltet sich also die *silent disco* in raumsoziologischer Perspektive? Wenn dieses Event in einem Club beziehungsweise einer Diskothek stattfindet, dann sind damit natürlich eine Reihe von Merkmalen bereits durch die Architektur festgelegt, was zum Beispiel die Anordnung der Tanzflächen und die Platzierung von Beleuchtungs- und Ausstattungselementen wie den typischen Diskokugeln²¹³ angeht. *Outdoors* dagegen besteht mutmaßlich – wie jeweils schon erläutert – eine größere Bewegungsfreiheit und keine strenge Einlasskontrolle. Betrachtete man den Ort, an dem die *silent disco* stattfindet, nur als durch Musik bestimmten Raum (die Diskothek als Container-Raum, der von lauter Musik geprägt ist), dann müsste man vorrangig konstatieren, dass durch das Wegfallen der Beschallung der Ort Diskothek anscheinend in seinem Bestand gefährdet ist, was durch die Kopfhörer kompensiert werden muss. Fragt man aber nach Kontexten, die der Musik erlauben, ‚wirksam zu werden‘, dann fiele der Blick im Fall der konventionellen Diskothek auf die Lautsprecheranlagen, die dort platziert worden sind, um mit Musik etwas zu bewirken. Bei der *silent disco* sind die Lautsprecher schlicht vervielfacht und als *wearables* am Kopf der Tanzenden angeordnet. Die Distanz zwischen dem Basisapparat und dem Rezipierenden ist also verringert und die Technik steht somit *hands-on* zur Verfügung, wie es sonst für den individualisierten Musikkonsum kennzeichnend wäre. Bei den meisten *silent discos* befinden

211 Wohl nicht zufällig werden im ‚Waschzettel‘ zu Betz et al. 2017 (vgl. <https://web.archive.org/web/20181111072836/https://www.springer.com/de/book/9783658168247>) unter den Beispielen für hybride Events gleich an zweiter Stelle ‚Kopfhörerpartys‘ genannt, die jedoch im Buch selbst leider keine Erwähnung finden.

212 <https://web.archive.org/web/20201130142628/slowfoodyouth.de/was-wir-tun/schnippeldisko/>

213 Laut Wikipedia handelt es sich dabei um eine ‚fast in jeder Diskothek vorhandene‘ Einrichtung (<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Spiegelkugel&oldid=209157790>).

sich an den Kopfhörern Schalter für die Kanalwahl, wobei auf dem einen Kanal dann beispielsweise „Pop Hits, 60er bis 80er, Disco, Rock und Partyklassiker“, auf dem anderen dagegen „Emo, Hardcore, Punk Rock“²¹⁴ zu hören sind. Dass solche hybriden Events ihrerseits noch einmal Wahlmöglichkeiten bereitstellen, kennzeichnet sie als Phänomene einer pluralisierten, spätmodernen Gesellschaft. Der Kanalwahl-Schalter ließe sich aber auch deuten als Ersatz für eine Entscheidungsmöglichkeit, die in der konventionellen Diskothek räumlich organisiert ist: Man wählt dort Musik, in dem man verschiedene, architektonisch voneinander abgetrennte *floors* aufsucht, also von der Tanzfläche, an der ‚Pop Hits‘ gespielt werden, zu einer anderen wechselt, wo der DJ gerade ‚Emo‘ auflegt.

Vielleicht sogar noch wichtiger für diese hybriden Events ist aber eine Wahlmöglichkeit, die nicht technisch ermöglicht wird, sondern wieder mit Platzierungen zu tun hat, nämlich mit der Art, wie der Kopfhörer am Körper getragen wird. Wenn er so aufgesetzt wird, dass er beide Ohren bedeckt, dann ermöglicht er die Immersion in eine virtuelle, von Musik erfüllte Umgebung, wo man mit denjenigen ein Kollektiv bildet, die den gleichen Kanal gewählt haben und sich mit den Tanzbewegungen dieser Menschen synchronisieren kann. Wird er abgesetzt, besteht die Möglichkeit zur kommunikativen Verbindung mit anderen Anwesenden, zu einem entspannten Gespräch mit denjenigen, die ebenfalls gerade keine Musik hören. Nicht vergessen werden sollte aber, dass es auch noch eine dritte Wahlmöglichkeit gibt: Wird der Kopfhörer nur auf einem Ohr getragen, dann entsteht eine besonders hybride Situation, in der man an beidem zugleich teilhaben kann.

Es erscheint plausibel anzunehmen, dass dieses räumliche Arrangement als ein Dispositiv darauf Einfluss nimmt, was Musik sein und leisten kann. Der kulturelle Status der Musik wird hier ein anderer als in einer gewöhnlichen Diskothek. Normalerweise kann die laute Musik im Laufe eines Abends schnell auch zu einer Last werden, zum Beispiel wenn einem mehrere Titel hintereinander nicht gefallen oder wenn man jemand kennengelernt hat, mit dem man sich gerne nicht nur schreiend unterhalten möchte. In der *silent disco* dagegen kann sich Musik – unabhängig davon übrigens, ob es sich um ‚Partyklassiker‘ oder um ‚Hardcore‘ handelt – flüssiger und dynamischer in die Gestaltung eines Abends einfügen. Damit werden auch Menschen angesprochen, die das herkömmliche Ensemble ‚Diskothek‘ oder ‚Club‘ nicht unbedingt als jene befreiende Heterotopie erleben, als die es von manchen empfunden wird, sondern die sich dort unter Umständen gestresst fühlen und die Funktionsweise eines Clubs – in

214 Beide Zitate gefunden in der Ankündigung einer 2019 in Köln veranstalteten Silent Disco (<https://web.archive.org/web/20210428102833/https://koelnparty.de/party/silent-disco/>).

Abwandlung eines berühmten Ausdrucks von Jürgen Habermas – als eine zwangvolle Zwanglosigkeit empfinden.²¹⁵

Außerdem ist noch zu beobachten, dass Musik in der *silent disco* zugleich zum Medium eines spielerischen Wettkampfs werden kann. Während in der herkömmlichen Diskothek ein Ortswechsel zu einer anderen Tanzfläche vorgenommen werden muss, um zu Musik eines anderen Genres zu tanzen, genügt in der *silent disco* ein Knopfdruck am Kopfhörer. Das ist nicht nur als Bequemlichkeit zu verstehen, denn dieses Arrangement lässt gegenüber der konventionellen Diskothek die Simultanität der verschiedenen Musikangebote in einem höheren Maße erlebbar werden. Als Konsequenz entsteht laut vielen Erfahrungsberichten eine Konkurrenzsituation zwischen den DJs, die mit ihrer Musikauswahl die Tanzenden für sich und ihren Kanal gewinnen wollen. Daher wird die *silent disco* oft auch als ein DJ-Battle inszeniert, dass zusätzliche Dynamik erhält, falls ein Kopfhörersystem benutzt wird, das durch ein Leuchten in unterschiedlichen Farben den gerade gehörten Kanal nach außen sichtbar anzeigt. Wenn Menschen auf dem ‚roten Kanal‘ zum Beispiel besonders ekstatisch tanzen, dann wird die Suggestion, ebenfalls zu diesem Kanal zu wechseln, sehr ausgeprägt sein. Der DJ, dessen Farbe gerade verschwindet, wird eventuell seine Musikauswahl anpassen, um wieder Tanzpublikum für sich zu gewinnen. Die besondere Rolle, die der Musik hier zukommt, ist in einem anderen Ensemble so nicht denkbar.

So schlüssig diese Beschreibungen erscheinen, bleibt Hybridität doch eine problematische Kategorie, da sie, wie Manfred Prisching schreibt, „einen Zeitindex aufweisen“²¹⁶ kann: „Was zunächst als Irritation (als Durcheinander, als hybrides Phänomen) wahrgenommen wird, kann sich durch Gewöhnung (Zeitverlauf) zu einem integrierten/nichthybriden Phänomen wandeln.“²¹⁷ Möglicherweise gilt das auch für die *silent disco*. Inzwischen wird dieses Phänomen nicht mehr unbedingt als neu wahrgenommen²¹⁸, es scheint sich in einer Nische etabliert zu haben und ist damit zu einem eigenen Segment des vielgestaltigen Freizeitmarktes geworden. Dennoch kann es auch historische Phänomene, Events und Praxisformen geben, die zu ihrer Zeit als Irritation wahrgenommen worden sind und es noch heute werden. Hybridität in diesem Sinne ist auch nicht „historisch neu“²¹⁹, wie die Forschungsgruppe der TU Dort-

215 Habermas hat im Kontext seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* vom ‚zwanglosen Zwang des besseren Argumentes‘ gesprochen. – Es soll aber nicht unterschlagen werden, dass viele habitualisierte Clubgänger die Silent Disco eher ablehnen, wofür es unterschiedliche Gründe geben kann. Ein wesentlicher ist dann aber tatsächlich schlicht akustisch bedingt: Ohne große Lautsprecheranlagen fehlen die tiefen Bässe, die am ganzen Körper wahrgenommen werden und eine eigene sinnliche Erlebnisqualität darstellen.

216 Prisching 2017, S. 4.

217 Ebda.

218 Etwa um das Jahr 2012 wurde die Silent Disco gerade in verschiedenen deutschen Städten und auch in großen Boulevardmedien als eine ungewöhnliche Neuheit besprochen.

219 Betz et al. 2017, S. 7.

mund zurecht bemerkt, und keineswegs nur ein Phänomen der (Post- oder Spät-)Moderne, wie ein Sprung von der globalisierten Freizeitkultur des 21. Jahrhunderts in die höfische Gesellschaft Preußens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verdeutlichen kann.

In den Reiseberichten des Briten Charles Burney, die in der Musikwissenschaft lange eine wichtige Rolle als Quelle zur Musik der Klassik gespielt haben, findet sich eine Darstellung einer Opernaufführung im Berlin des Jahres 1772. Sie fand im rund dreißig Jahre zuvor errichteten Königlichen Opernhaus Unter den Linden (der heutigen Berliner Staatsoper) statt – und zwar ‚im Beisein‘ von König Friedrich II., wie man wohl üblicherweise sagen würde. Der König war in diesem Ensemble aber nicht nur einfach anwesend (siehe dazu auch die Überlegungen zur ‚Kopräsenz‘ im folgenden Abschnitt), sondern er übernahm eine eigenständige Rolle, die in der Tat höchst eigenwillig war und auch im Wortsinne mit dem Stehen verbunden. Charles Burney hat dazu folgendes überliefert:

The king always stands behind the *maestro di capella*, in sight of the score, which he frequently looks at, and indeed performs the part of the *director-general* here, as much as of *generalissimo* in the field.²²⁰

Bei Burneys Schilderung handelt es sich nicht einfach um eine Anekdote, die in humorvoller Form eine ungewöhnliche Begebenheit wiedergibt, sondern er liefert bereits eine Interpretation der Szene aus dem Königlichen Opernhaus: Es ist nicht zu übersehen, dass er den Vorgang – ohne natürlich schon diesen Begriff nutzen zu können – als hybrid kennzeichnet. In das Ensemble des höfischen Theaters tritt hier ein zusätzlicher Akteur ein, der grundsätzlich für das schlichte Funktionieren der Aufführung nicht notwendig wäre. Der König tritt hier als ein Supervisor oder Oberbefehlshaber (*generalissimo*) auf, der die Ausführung überwacht ohne steuernd in sie einzugreifen. Diese Tätigkeit ist zunächst auf den zuständigen Untergebenen ausgerichtet, also hier den Kapellmeister (*maestro di capella*), den der König seinerseits überwachen kann. Mit raumsoziologisch geschulten Blick erkennt man, dass die Selbstplatzierung des Königs, das Stehen hinter dem Kapellmeister wesentlich ist, um diesem ‚über die Schulter schauen‘ und in die Partitur sehen zu können. So wird der König, außerhalb des Theaters der uneingeschränkte Oberbefehlshaber, in Burneys Schilderung auch hier zum Generaldirektor (*director-general*). Nicht nur die soziale Rolle des Königs erscheint deshalb als hybrid, auch die Opernaufführung rückt in einen Zustand zwischen Theater als symbolisch codierter Performance und einer performativen Machtdemonstration ähnlich der Abnahme einer Militärparade.

220 Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* [...]. Bd. 2. London 1773, S. 100 [Hervorh. im Orig.]. – Blanning 2009 verweist in einem anderen Zusammenhang auf diese Stelle (ebd., S. 136).

Auch wenn dieses Fallbeispiel hier nicht weiter verfolgt werden kann, ist damit wieder einmal Christopher Smalls Frage *What's going on here?* aufgeworfen: Es wäre reizvoll, genauer zu überlegen, was eine Oper als kulturelle Praxis ist, wenn sie zur damaligen Zeit in diesem Ensemble ihren Platz fand. Kann man hier wirklich, so wie die musikwissenschaftliche Gattungsgeschichte es tut, davon ausgehen, dass diese Oper im Wesentlichen dann doch schon das Gleiche ist, wie eine Oper die beispielsweise 1872, 100 Jahre nach dem geschilderten Vorgang, im selben Opernhaus Unter den Linden aufgeführt wird?

XI. Kopräsenzen

Im Kontext der neueren Theoriebildung im Bereich der Ästhetik und der Kulturwissenschaft ist der Begriff ‚Kopräsenz‘ besonders mit der Arbeit der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte verbunden. In ihrer in zahlreiche Sprachen übersetzten *Ästhetik des Performativen* nimmt er eine zentrale Rolle ein²²¹:

Es ist die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, welche eine Aufführung allererst ermöglicht, welche die Aufführung konstituiert.²²²

Dieses Verständnis und diesen Verwendungszusammenhang des Begriffes Kopräsenz hat Erika Fischer-Lichte umfassend ausgearbeitet, wohingegen ich einen etwas anderen Schwerpunkt setzen möchte. Einerseits soll hier weniger stark der Aspekt der Leiblichkeit betont werden, das körperliche Spüren einer Nähe insbesondere zwischen Akteuren und Zuschauern, das bei Fischer-Lichte immer wieder anklingt.²²³ Zum anderen ist eben die Beziehung zwischen Ausführenden und Publikum zwar eine wichtige, von Fischer-Lichte ausführlich behandelte, sollte aber nicht die Relevanz von Kopräsenz in einem grundlegenden Sinn überdecken. Statt über eine (geradezu mystische) *communio* zwischen Künstler:innen und Normalmenschen gilt es dann zunächst einmal über das gemeinsame Anwesend-Sein nachzudenken. Aus raumsoziologischer Perspektive und bereits mit konkretem Musikbezug hat Martina Löw darauf hingewiesen, dass „Diskotheken unterschiedlich zu Räumen werden, [je nachdem] ob tanzende Menschen anwesend sind oder ob es sich um leere Hallen handelt“²²⁴. Dieser Hinweis erscheint hier auch deshalb so treffend, weil das, was in Diskotheken passiert, nur in einem nachgeord-

221 Vgl. Fischer-Lichte 2004, dort speziell das dritte Kapitel (S. 63-128).

222 Fischer-Lichte 2004, S. 47.

223 Vgl. bei Fischer-Lichte 2004 die wichtige Rolle der Kategorien ‚Gemeinschaft‘ (S. 82-100) und ‚Berührung‘ (S. 101-113). Ähnlich auch Alexa Geisthövel, die über das „Tanzlokal“ schreibt, dessen „Ideal“ sei „ein wohlmeinendes Gedränge, das Bewegungsfreiheit lässt, aber punktuell so viel Berührung erzeugt, dass es den Individuen in der rhythmischen Masse das Gefühl gemeinsamen Erlebens nahe legt“ (dies.: „Das Tanzlokal“. *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts.* Hg. dies./Habbo Knoch. Berlin 2005. S. 141-149, S. 149).

224 Löw 2001, S. 154.

neten Sinn als Performance verstanden werden kann: Das Ereignis sind die tanzenden Menschen selbst. Sie bilden mit ihrem Verhalten das entscheidende Element des Ensembles, das über ein Gelingen des Abends entscheidet. Die passende Musik ist dafür nur eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung, sie ist – mit Christopher Small gesprochen – ein Katalysator des Geschehens.

Das Moment der Kopräsenz in diesem allgemeineren, von Fischer-Lichte abweichenden Sinn hat der Medien- und Filmwissenschaftler Julian Hanich untersucht. In seinen Studien zur ‚Publikumserfahrung‘²²⁵ macht er es sogar im Kino aus, also an einem Ort, an dem anscheinend das Kollektive gegenüber der individuellen Rezeption geradezu unterdrückt wird, wie fast alle Überlegungen zum Dispositiv des Kinos hervorheben. Hanich geht es nicht um empirisch zu erfassende Erfahrungen eines Publikums, ob im Kino oder anderswo, sondern er untersucht phänomenologisch, was es heißt, sich in einem Rezeptionsakt als Teil einer Publikumsgruppe zu erfahren²²⁶:

Wenn wir einen Film im Kino sehen, sind wir als Zuschauer *immer* Teil einer gemeinsamen Erfahrung und in soziale Beziehungen mit dem Rest des Publikums verstrickt, ob wir uns dessen in vollem Maße bewusst sind oder nicht. Trotz seiner weitgehenden Anonymität zieht der geteilte Raum des Kinos mit seinen absichtsvoll versammelten und ko-präsenten Mitzuschauern eine völlig andere subjektiv erlebte Erfahrung nach sich als der nichtgeteilte Raum des individualisierten und weit verstreuten Publikums vor dem Fernseher oder dem Computerbildschirm. Das Kinopublikum ist daher immer *mehr* – zumindest aber etwas *anderes* – als die Summe seiner Teile. Anders gesagt: Im Dunkel vor der Leinwand macht nicht jeder Einzelne eine *isolierte* Film-Erfahrung für sich – die Film-Erfahrung geht im Kino immer einher mit der Erfahrung, Teil eines Publikums zu sein.²²⁷

Angesichts dieser plausiblen Darlegung verwundert die Tatsache, dass diese Deutung gegenüber einem orthodoxen Verständnis des Kinos lange Zeit so randständig geblieben ist. Es stimmt wohl, dass die Kopräsenz im Kino keineswegs immer bewusst wahrgenommen wird. Zu Bewusstsein kommt sie allerdings nicht selten im Misslingen einer als gelungen erlebten Filmerfahrung: Fast jede und jeder hat Erinnerungen an Kinobesuche, in denen einem der Film dadurch ‚verleidet‘ wurde, dass man sich von anderen Zuschauerinnen oder Zuschauern gestört oder peinlich berührt gefühlt hat. Letzteres – die Berührung – ist wohlgemerkt gerade nicht im Wortsinn zu verstehen, denn auch im Kino spielt der von Erika Fischer-Lichte so

225 Vgl. Julian Hanich: „Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino“. *Emotionen in Literatur und Film*. Hg. Sandra Poppe. Würzburg 2011, S. 171-191 [Hervorh. im Orig.]. – Vgl. vom selben Autor auch die Monografie *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*. Edinburgh 2018.

226 Dass dieser Zusammenhang nicht zu unterschätzen ist bekräftigt auch Hartmut Rosa, der „etwa in einem Fußballstadion oder bei einem Rockkonzert [...] ein Resonanzgeschehen, bei dem die Aufmerksamkeit und die Emotionen der Teilnehmenden zusammenfließen und sich wechselseitig verstärken“ erkennt (Rosa 2019¹, S. 335).

227 Hanich 2011, S. 172.

hervorgehobene Aspekt der Leiblichkeit keine herausragende Rolle, da die Körper der Zuschauer:innen mittels fest zugewiesener Sitzplätze in hohem Maße fixiert und durch Armlehnen sowie die Aufstellung der Sitze in Reihen voneinander getrennt sind – während die Darsteller:innen des Films nicht einmal real anwesend sind. Die angeführten Überlegungen versteht Hanich als „Argumente für einen Blickwechsel in der Filmwissenschaft“²²⁸, die seine Position als weiteres Beispiel aktueller kontextorientierter Ansätze erkennbar werden lassen, wie ich sie in der Einführung zusammengestellt habe. Ganz im Sinne der von Sebastian Conrad mit kritischer Absicht eingeführten Fußball-Metapher – nicht nur das Spiel einer Mannschaft beschreiben, sondern auch den Gegner und das Wetter beachten – stellt Hanich fest:

Wenn Filmwissenschaftler über die emotionalen Erfahrungen des Kinos sprechen, dann vorwiegend in Bezug auf die Verwicklung des Zuschauers mit dem *Film*. Die Erfahrungen der Zuschauer *untereinander* werden kaum untersucht.²²⁹

Es fällt nicht schwer, sich diese Publikumserfahrung als den Effekt eines Kontextes vorzustellen, in dem Rezipierende – sei es eines Films oder einer Musik – mit den Reaktionen anderer, kopräsenter Menschen konfrontiert sind. Im Kino wird man sich Hanichs phänomenologischer Betrachtung zufolge insbesondere dann der anderen Menschen – beziehungsweise der Mitzuschauer – bewusst, „wenn sie ebenfalls lachen, schreien oder angeekelt aufstöhnen“²³⁰:

Diese hörbaren Reaktionen durchschneiden nicht nur die Dunkelheit des Saales und übertönen den Soundtrack, sondern signalisieren zugleich die momentanen Emotionen der anderen: Das ist lustig! Das ist schockierend! Das ist ekelhaft!²³¹

Diese Beobachtung mutet einmal mehr geradezu trivial an. Aus kulturwissenschaftlicher, kontextorientierter Sicht wird aber schnell deutlich, dass es sich hier um nicht weniger als einen ständig mitlaufenden Subtext oder Kommentar zu dem jeweils gerade rezipierten sinnlich-ästhetischen Angebot handelt, der sich aber nicht als Text manifestiert, sondern durch das Handeln der Mitzuschauerinnen oder Mithörer ergibt. In einem Popkonzert etwa würden an die Stelle von Lachen, Schreien oder Stöhnen, die aus dem Verfolgen der Filmhandlung resultieren, vielleicht das begeisterte Johlen, das Mitsingen eines Refrains oder die Musiker:innen direkt adressierende Zwischenrufe treten. Es würde sich lohnen, über Phänomene wie die

228 Ebd., S. 175.

229 Ebda. [Hervorh. im Orig.]

230 Ebd., S. 180.

231 Ebda. – Umgekehrt wäre an das *canned laughter* zu denken, die eingespielten Lacher, mit denen an Theaterperformances erinnernde Fernsehproduktionen vor allem aus dem Genre der *sitcom* ausgestattet worden sind, um das offenbar als Defizit empfundene Fehlen dieser Publikumserfahrung zu kompensieren.

berühmt-berüchtigte ‚Beatlemania‘ in den 1960er Jahren auch anhand der Hypothese der Publikumserfahrung nachzudenken, anstatt hier immer wieder die ‚Kraft der Musik‘ zu beschwören oder auch den Aspekt der erlebten Gemeinschaft mit den bewunderten Popstars überzubewerten.

Das volle Gewicht der Überlegungen von Julian Hanich wird aber erst deutlich, wenn er darauf verweist, dass wir uns in bestimmten Fällen „die anderen Zuschauer *aktiv* vergegenwärtigen“²³²:

Dies kann geschehen, wenn wir eine Bestätigung unserer eigenen Gefühle suchen. Man denke an Momente tiefen Gerührtseins, in denen wir uns kurzzeitig vom Film lösen und darauf fokussieren, dass die gebannte Stille des Kinosaals ein gutes Indiz für das Bewegtsein der anderen Zuschauer ist. [...] Wurde uns zuvor die Anwesenheit anderer quasi entgegengedrängt, suchen wir sie in diesem Fall aktiv.²³³

Die Publikumserfahrung setzt sich also aus verschiedenen Handlungskomponenten zusammen und diese Einsicht scheint durchaus auf musikalische Praxis übertragbar zu sein. Wenn die Anwesenheit anderer Menschen aber nicht nur als ein Rauschen zu verstehen ist, aus dem heraus sich vielleicht zufällig relevante Informationen ergeben, sondern sie von Rezipierenden auch als Vergewisserung genutzt wird, wenn sie sich darüber klar werden wollen, was gerade vor sich geht beziehungsweise ob die eigene Reaktion darauf angemessen ist, dann darf man die Kopräsenz nicht als kontingenten Überschuss musikalischer Praxis auffassen. Stattdessen verdient es dieser Faktor, als Element eines Ensembles ernst genommen zu werden.

Damit stellen sich auch bestimmte musikhistorische Ereignisse²³⁴ in anderer Weise dar. Das beginnt mit den sogenannten Mammut- oder Massenkonzerten, als deren Ursprung oft die *Handel Commemoration* genannt wird, die Aufführungen mit Musik von Georg Friedrich Händel, welche 1784 in der Londoner Westminster Abbey stattgefunden haben. Mit dem Begriff der Mammutkonzerte gemeint ist meistens²³⁵ die Vielzahl der mit Instrumentalspiel oder Gesang Mitwirkenden, im Fall der *Handel Commemoration* ist von 525 Personen die Rede.²³⁶

232 Ebd., S. 181 [Hervorh. im Orig.].

233 Ebda.

234 Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass für den in der Nachfolge von Carl Dahlhaus stehenden Teil der Historischen Musikwissenschaft nicht Ereignisse, sondern musikalische Werke der primäre Gegenstand sind (vgl. dazu erneut Dahlhaus 2000, S. 38-47), weshalb aus dieser Sicht der Begriff ‚musikhistorisches Ereignis‘ ein Paradoxon wäre. Die heutige Einschätzung dieser Position verdeutlichen die Beiträge in *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Hg. Tobias Janz/Friedrich Geiger. Paderborn 2016; vgl. ebd. insbesondere den Beitrag von Frank Hentschel (S. 253-270), der fordert, dass „jegliche innerhalb einer Kultur existierende musikalische Praxis potentiell Objekt der Musikgeschichte“ (ebd., S. 270) sein dürfe und müsse.

235 Gelegentlich ist auch von Mammutkonzerten gesprochen worden, wenn Konzerte besonders lange dauern oder eine ‚große Menge an Musik‘ zu hören ist.

236 Vgl. William Weber: „The 1784 Handel Commemoration as Political Ritual“. *Journal of British Studies* 28 (1989), S. 43-69

Wäre aber, um das Ereignis als solches zu erfassen, in seinen offenbaren Wirkmächtigkeit und Reichweite („the event became a legend in its own time“²³⁷), nicht auch die Menge der Zuhörerinnen und Zuhörer zu berücksichtigen und die Frage, inwiefern schon deren bloße Anwesenheit vieler Menschen die vielfach wahrgenommene Großartigkeit des Ereignisses mit hervorbrachte? Gleiches gilt für die Sängereisen des 19. Jahrhunderts²³⁸ oder auch das *World's Peace Jubilee Boston 1872*²³⁹: Immer wäre in der Betrachtung und Einordnung ein Ausgleich zu suchen zwischen der Menge der Mitwirkenden und der Größe des Publikums, und zwar nicht nur im Sinne einer organisatorischen und akustischen Entsprechung (in Boston wurden 20.000 Sänger benötigt um bis zu 100.000 Besucher zu beschallen), sondern auch im Sinne der Erlebnisqualität, mit so vielen Menschen ko-präsent zu sein. Die Feste selbst sind schon Ereignisse, das jedoch in der Musik seinen Mittelpunkt findet und durch sie auch – und dann in durchaus ‚wirkmächtiger‘ Weise – als Gemeinschaftserlebnis überhöht wird.

Diese Überlegungen lassen sich fortschreiben bis zu den ganz anderen Mammutkonzerten der globalisierten Spätmoderne, unter denen das *Live Aid*-Konzert (1985) und *Live 8* (2005) die bekanntesten sein dürften. Scheinbar ging es gerade bei diesen Events nicht um Erfahrungen der Ko-präsenz, fanden die Konzerte doch auf unterschiedlichen Kontinenten statt und waren für die meisten Rezipierenden ohnehin ‚nur ein Fernseh-Event‘. Für die Anwesenden vor Ort wurde dank Satellitenübertragung und Videoleinwänden aber deutlich, dass alle diese Musikveranstaltungen gleichzeitig stattfanden beziehungsweise Teil eines Ereignisses sein sollten. Das galt in noch höherem Maße gerade auch für die vom ‚eigentlichen Geschehen‘ distanzieren, aber durch die TV-Regie mit einem Überblick ausgestatteten Fernsehzuschauer:innen. Das globale Publikum wurde in diesem Ensemble – mit Martina Löw gesprochen – zur Anpassung seiner Syntheseleistungen aufgefordert: Es durfte sich, trotz der räumlichen Trennung, als vereint begreifen.²⁴⁰ Diese Intention kam auch in einem der Slogans von *Live 8* zum Ausdruck: ‚ONE DAY ONE CONCERT ONE WORLD‘.²⁴¹

Eine solche Synchronizität der Ereignisse aber lässt sich – so eine im Zuge des *spatial turn* entwickelte Grundüberzeugung – immer auch als räumliches Arrangement deuten. Die

237 Ebda.

238 Vgl. Salmen 1988, S. 135; zum Hintergrund auch das Kapitel zu den ‚choral movements‘ (S. 163-228) bei Eichner 2012.

239 Vgl. Salmen 1988, S. 136.

240 Hartmut Rosa spricht davon, dass „Momente kollektiver Effervescenz nicht zuletzt durch das Bewusstsein weltweiter Vernetzung“ (Rosa 2019¹, S. 335) erzeugt und verstärkt werden können. Gemeint ist hier im Anschluss an Emile Durkheim ein Zustand „kollektiven Ergriffenseins“ (ebda.).

241 Inzwischen haben solche Phänomene globaler Öffentlichkeiten über die Social Media noch eine viel breitere Grundlage erhalten. Ich habe aber bewusst die etwas älteren Konzertevents als Beispiele gewählt, da dort das Neuartige daran besser zu fassen war – und es vielleicht auch von heute her ist, wo doch das Vernetzt-Sein in der Wahrnehmung vieler bereits zu einer ‚zweiten Natur‘ geworden ist, siehe die Rede von den *digital natives*.

Rolle, welche Popmusik in diesen überhaupt erst in der Spätmoderne möglichen Ensembles übernehmen kann, wäre unter anderen Umständen nicht denkbar und dieser Aspekt sollte nicht fehlen, wenn man über das große Interesse an solchen Konzerten und die erfolgreiche Aktivierung von Spendenbereitschaft beziehungsweise politischem Engagement nachdenkt. Andernfalls besteht die Gefahr, dass eine Beschreibung wieder auf den Topos von der ‚Kraft der Musik‘ zurückfällt. Vielleicht sollte Kopräsenz, wie dieses Beispiel zeigt, deshalb nicht vollständig mit einer gemeinsamen Anwesenheit in Nahdistanz gleichgesetzt werden, sondern besonders auf die Ermöglichung der Wahrnehmung von gleichzeitiger Anwesenheit beziehungsweise des Zusammen-Musik-Erlebens ausgerichtet sein. Es ginge dann im Hinblick auf die Musikrezeption nicht nur um Gemeinschaft im Sinne Erika Fischer-Lichtes, sondern auch um ‚imagined communities‘ (Benedict Anderson)²⁴² anderer Art.

Erneut sollte bei dieser Teilperspektive auf Ensembles auch das andere Ende der Skala nicht vergessen werden: der Nullpunkt von Kopräsenz, dass es also Ensembles geben kann, in denen das Moment der Kopräsenz empirisch beobachtbar weitgehend reduziert ist. Mit Blick auf die Intentionen oder strategischen Absichten der jeweils an der Raumproduktion Beteiligten lassen sich dann wiederum neue Interpretationen gewinnen. Sucht man auch hier wieder nach einem beispielhaften musikhistorischen Ereignis, dann könnte man an die sogenannten Separataufführungen für Ludwig II. von Bayern denken.²⁴³ Da der König vermutlich unter einer sozialen Angststörung litt, wurden auf seinen Wunsch Schauspiele und Opern speziell für ihn als einzigen Zuschauer gegeben. In der Zeit zwischen 1872 und 1885 sind in München insgesamt 209 dieser Aufführungen belegt.²⁴⁴ Selbst wenn es Ludwig dabei vor allem darum ging, nicht vor den Untertanen in Erscheinung treten zu müssen, gab er damit den Anstoß zur Konstruktion eines räumlichen Arrangements, das zudem umso besser eine Rezeption der Darbietungen ermöglichte, welche sich von den sozialen Dimensionen des Theaterbesuchs entkoppelt, da die hier zuvor beschriebenen Einflussfaktoren der Kopräsenz unterbunden wurden. In gewisser Weise wurde hier also eine Rezeptionsform ermöglicht und vorweggenommen, die heute mittels Unterhaltungselektronik zu gewährleisten ist, wenn zum Beispiel eine Opernübertragung im Heimkino verfolgt wird.²⁴⁵ Allerdings sollte hier – wie das Beispiel

242 Der Begriff ist bei Benedict Anderson auf die Nationalstaaten bezogen, vgl. ders.: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York 2016.

243 Vgl. dazu die Online-Dokumentation der Bayerischen Landesbibliothek (<https://web.archive.org/web/20131231160459/http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/ludwigii-ausstellungsexponate#separatauffuehrungen>).

244 Vgl. ebda.

245 Vgl. hierzu auch die Einschätzung von Anne C. Shreffler, die einen unerwarteten Zusammenhang zwischen elektronischen Medien und einer Autonomieästhetik im Sinne von Carl Dahlhaus herstellt: „Dahlhaus’s primacy of individual aesthetic experience has been confirmed, in a way he did not intend, in the home CD player, which allows us to turn music from widely divergent cultural contexts into absolute music (in the literal sense of the word)“ (Shreffler 2003, S. 524).

der globalen Musikevents gezeigt hat – nicht unterschätzt werden, dass noch vor dem Bildschirm eine Kopräsenz mit dem Publikum der medial repräsentierten Aufführung empfunden werden kann, sei sie auch völlig imaginär.

In der Zeitgenössischen Musik wird heute neben dem musikimmanentem ‚Material‘ im Sinne Adornos und dessen Fortentwicklung²⁴⁶ auch Ensembles, respektive den Kontexten musikalischer Praxis, vermehrt Beachtung geschenkt. Deshalb überrascht es nicht, dass auch dort bewusst räumliche Arrangements eingesetzt werden, die Kopräsenz – wie ebenfalls Adorno gesagt hätte – suspendieren. Ein Beispiel hierfür sind die Arbeiten von Manos Tsangaris²⁴⁷ und im Speziellen, was die nicht vorhandene Ko-Präsenz betrifft, das Werk *Discrete Stücke* (2007) mit dem Untertitel „Stationentheater. Hörszenen für einzelne Betrachter“. An bestimmten dieser im Kölner Funkhaus des WDR uraufgeführten Stationen wurden die Rezipierenden regelrecht vereinzelt, also zum Beispiel nur nacheinander in einen Raum eingelassen. Dort wurde dann von Musikerinnen und Musikern für die Einzelpersonen jeweils eine kurze musikalische Sequenz gespielt. Es bleibt allerdings nicht aus, dass durch den Ausschluss von Kopräsenz innerhalb eines Publikums hier die Kopräsenz im Sinne Erika Fischer-Lichtes, also das Erlebnis des Zusammenseins mit den Performerinnen und Performern, wieder in den Vordergrund rückt: Wenn eine Tür sich öffnet, mich dahinter drei Musiker erwarten, die nur für mich etwas spielen, man nach dem Ende der kleinen Aufführung aufsteht, den Ausführenden lächelnd zunickt und die diesen Abschiedsgruß erwidern, dann lässt sich dieser Vorgang zweifellos auch als temporäre Gemeinschaftsbildung beschreiben.

Verwandte Ensembles wurden während der Corona-Pandemie aufgrund der Notwendigkeit von Kontaktbeschränkungen an verschiedenen Orten genutzt, zum Beispiel im Pariser Jazzclub *La Gare*. Im Juni 2020 spielten Jazzmusiker dort kurze Shows für ein Publikum aus ein bis zwei Personen. Um diese Vorgaben einzuhalten musste natürlich ein komplexes räumliches Arrangement hervorgebracht werden, durch das insbesondere der Zugang genau geregelt wurde. Die praktische Notwendigkeit des Infektionsschutzes wurde jedoch umgedeutet in eine singuläre Begegnung zwischen dem vereinzelt Publikum und dem musikalischen Solisten. Um zu diesem besonderen Rendezvous zu kommen, musste man sich auf den Weg in den Keller von *La Gare* machen, wodurch das Treffen und die kurze Show zugleich auch nach außen gegenüber anderen Kontakten und Eindrücken abgeschirmt wurde. So entstand ein hy-

246 Vgl. Adorno 1975, S. 38ff.; *Musical Material Today*. Hg. Claus-Steffen Mahnkopf/Frank Cox/Wolfram Schurig. Hofheim 2012.

247 Belege dafür finden sich beinahe im gesamten Werk von Tsangaris, beginnend etwa bei *Köpfe* (1985/89) für Köpfe, Rauminstallation und kleines Ensemble [hier natürlich im konventionellen Sinn als ‚Musikgruppe‘] über das während einer Schiffspassage auf der Ruhr an Bord wie am Flussufer aufgeführte *Schmalbe* (2011) bis hin zu *Freigebege* (2013) für Orchestergruppen, Solisten, Sopran/Sprecherin, Bariton, im Haus verteilte Spielorte, Übergänge, Licht und bewegliches Publikum.

brides Setting, das räumliche Strukturen des Privaten und des Öffentlichen überkreuzte. Im Ergebnis wurde dieses Event offenbar kaum als Einschränkung, sondern als neuartige Erlebnisform wahrgenommen:

In a time of coronavirus, the musicians are not the only soloists. They are playing for solo guests who take their turn for five minutes' entertainment in the club's basement. Couples or pairs of family members can watch together. Everyone else must go down separately. Each evening, three different artists give brief individual mini-concerts. By the end of this month, there will have been almost 3,000 such performances. [...] Elena Le Govic, 21, a cinematography student, was at La Gare with her friend Flora Morel. "It's so different from a normal concert; a really new experience. It's very intimate but also a little frustrating because we'd really like to have stayed longer than five minutes. But it was great," Le Govic said.²⁴⁸

XII. Beigeordnete

Beigeordnete erwartet man in der Bundesrepublik Deutschland normalerweise vor allem in Rathäusern. Bezogen auf die Kommunalpolitik handelt es sich um Wahlbeamte, die einem Dezernat vorstehen und in dieser Funktion dort die Oberbürgermeisterin beziehungsweise den Oberbürgermeister vertreten. Um dieses Verhältnis auszudrücken hat sich der ansonsten wenig gebräuchliche Begriff²⁴⁹ des oder der Beigeordneten durchgesetzt.

Aus raumsoziologischer Sicht erscheint der Begriff interessant, weil er in diesem Gebiet ebenfalls geeignet ist, ein komplexes Beziehungsverhältnis zum Ausdruck zu bringen, das sich durch ein Bündel aus mehreren Merkmalen auszeichnet. Beigeordnete, so eine mögliche Definition, sind Menschen (Y), die in räumlicher Relation zu anderen Menschen (X) stehen. Im Anschluss an Martina Löw handelt es sich bei diesem Aspekt eines räumlichen Arrangements um eine Ordnung. Die Vorsilbe ‚Bei-‘ verweist nun aber auf das Anordnen, keinen Zustand also, sondern einen Vorgang, eine im Regelfall durch einen weiteren Akteur (Z) ausgeführte Tätigkeit, deren Gegenstand die Beigeordneten sind. Verbunden ist die Tätigkeit des Anordnens mutmaßlich mit einer Intention (a). Ausdrücken ließe sich das als: Y wird X beigeordnet, möglicherweise von Z, der damit die Absicht a verfolgt. Man kann Beigeordnete in diesem Sinne deshalb als Agenten sehen, die – bewusst oder unbewusst – einen Auftrag ausführen. Der Begriff ‚Agent‘ kann irreführend sein, da man hier ausgehend von Motiven der Popularkultur (James Bond etc.) meistens an militärische oder geheimdienstliche Operationen denken wird. Geeigneter ist daher vielleicht der spezifischere Begriff des *agent provocateur*. Da-

248 Kim Willsher: „Jazz solos: concerts for one in Paris 'generate a kind of magic'“. Bericht von *The Guardian* am 26.06.2020 (<https://web.archive.org/web/20200630202341/https://www.theguardian.com/world/2020/jun/26/show-must-go-on-five-minute-concerts-for-one-keep-music-alive-in-paris>).

249 Die Online-Version des Duden-Wörterbuches ordnet das Verb ‚beordnen‘ 2021 in der niedrigsten von fünf Häufigkeitsklassen ein (<https://web.archive.org/web/20210226070529/https://www.duden.de/rechtschreibung/beiordnen>).

bei handelt es sich um eine Person, deren Auftrag es ist, andere Personen zu bestimmten Handlungen zu bringen. Eben das soll im Rahmen der hier versuchten Begriffsbildung auch auf die Beigeordneten zutreffen.

Bleibt man auf diesem Abstraktionsniveau, dann wird noch nicht unmittelbar klar, worin der Wert des Begriffes ‚Beigeordnete‘ bestehen könnte. Konkretisiert und übersetzt in das methodische Gerüst des Ensembles repräsentieren die Beigeordneten bestimmte Akteure der Musikkultur, die weder der Seite der Produktion, der Aufführung oder Performance, noch der Seite der Rezeption beziehungsweise des Publikums angehören. Sie stehen für etwas Drittes, das dem einfachen sozial-kommunikativen Modell aus Sender und Empfänger hinzugefügt wird – also einen exemplarischen Kontextfaktor. Menschen in einem Ensemble als Beigeordnete zu beschreiben bedeutet, sie als einen Einflussfaktor im Hinblick auf musikbezogenes Handeln, im Hinblick auf Rezeptionsformen zu begreifen. Beigeordnete stehen demnach für eine spezielle Form der Kopräsenz, wie sie im vorangegangenen Abschnitt umrissen worden ist, eine Form nämlich, in die im Sinne Foucaults eine strategische Differenz eingezogen ist: Bei der Kopräsenz geht es zum Beispiel um die wechselseitige Beeinflussung innerhalb eines Publikums, so wie sie Julian Hanich beschrieben hat. Dieses Publikum befindet sich gemeinsam in einem Dispositiv. Die Beigeordneten dagegen sind ein Element eines Dispositivs.

Obwohl diese Bestimmungen nun schon auf musikalische Praxis bezogen sind, bleiben sie noch immer weitgehend abstrakt. Daher soll ein erstes Beispiel den gemeinten Zusammenhang weiter konkretisieren. In Ihrer Arbeit über die *Concerts Colonne* im Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schildert Gesa zur Nieden eine „Zweiteilung des Publikums“²⁵⁰, die genau jener oben beschriebenen Differenz entspricht. Im *Théâtre du Châtelet*, wo die Konzerte stattfanden, befand sich im Parkett demnach das bürgerliche Publikum, das für dieses Format die modellhaften Zuhörer abgab. Die preiswerteren Plätze auf den oberen Rängen des Theaters waren den sogenannten ‚kleinen Leuten‘ zugewiesen. Die Veranstalter erwarteten damals, dass dieses weniger ‚kultivierte‘ Publikum sehr viel unmittelbarer auf das im Konzert Gehörte reagieren würde. Von oben her waren die Plätze im Parkett jedoch gut einsehbar, das heißt, dass das Publikum dort von den Rangplätzen beobachtet werden konnte, als ob es Teil der Aufführung wäre. Dieser Umstand sei, so schreibt Gesa zur Nieden, bewusst genutzt worden, um auf eine „Schulung“²⁵¹ des ‚einfachen‘ Publikums hinzuwirken, das nun begleitend zur musikalischen Aufführung außerdem Modellrezipienten vor Augen hatte, an deren Verhalten es sich angleichen konnte:

250 zur Nieden 2010, S. 242.

251 Ebd., S. 244.

Die räumliche Zweiteilung provozierte [...] eine verstärkte Erziehung des breiten Publikums und war zugleich Anlass, das vornehme Publikum mit einer Modellrolle zu versehen und somit aktiv in die gelungene Durchführung eines Sinfoniekonzertes einzubeziehen.²⁵²

Folgt man dieser Interpretation, dann ist hier ein räumliches Arrangement zu erkennen, welches das ‚vornehme‘ Publikum dem ‚einfachen‘ beordnet, um einen disziplinierenden Effekt zu erzielen. Die sichtbare Platzierung der Menschen im Parkett wäre dementsprechend als eine Aufforderung an das ‚einfache‘ Publikum zu verstehen, seine Syntheseleistung anzupassen. Obwohl die bürgerlichen Zuhörer im Parkett natürlich nicht gekommen waren, um als Vorbild für die Gäste auf den Rängen zu dienen, sie sich der ihnen zugewiesenen Funktion also weder völlig bewusst waren noch allein in dieser aufgingen, schienen sie sich diese Rolle doch gefallen zu lassen. Das Publikum im Parkett als Beigeordnete im Hinblick auf jenes auf den Rängen zu bezeichnen mag insofern irritieren, weil die teureren Plätze natürlich die zentralen, die günstigeren dagegen die peripheren sind. Für die Interpretation dieses Ensembles ist das jedoch nicht entscheidend, das relationale Beziehungsgefüge erschöpft sich hier nicht in einer aus der offensichtlichen Geometrie des Theaterraumes abgeleiteten Priorisierung.

Ähnliche Beobachtungen finden sich bei Peter Schleuning, der sich seit Anfang der 1980er Jahre als einer der ersten Musikwissenschaftler systematisch mit der Entstehung der bürgerlichen Musikkultur befasst, das heißt diese historisiert hat, und den Wandel, für den sie stand, konkret als Veränderung der musikbezogenen Diskurse und Praktiken beschrieben hat. Das hier relevante Beispiel stammt dementsprechend aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert, der Protagonist ist Baron Gottfried van Swieten. Aus der musikgeschichtlichen Biographik ist er hinlänglich bekannt als Förderer der drei ‚Wiener Klassiker‘ Haydn, Mozart und Beethoven.²⁵³ Schleuning rekonstruiert aus den Quellen des Wiener Musiklebens einen offenbar ebenfalls disziplinierenden Effekt auf das Publikum der Konzerte und Akademien, wenn van Swieten als „furchteinflößende Musik-Autorität im Saal war“²⁵⁴:

Solche Autoritätspersonen [...] hatten also nicht nur die Möglichkeit, durch visuelle oder akustische Signale das Publikum zu bändigen, sondern sie konnten die Unsicheren und Unaufmerksamen auch inhaltlich zur Hördisziplin bringen, nämlich durch deren Bindung an ihr Fachurteil. Ein solches Lauern auf die Meinung der Kompetenten wurde [in der Musikpublizistik der Zeit; A.K.] häufig empfohlen.²⁵⁵

252 Ebda.

253 Auf den paradoxen Zusammenhang, dass mit von Swieten und anderen speziell in Wien Adlige als Gründerfiguren bürgerlicher Musikkultur auftreten, hat bereits 1991 Tia DeNora hingewiesen, vgl. dazu DeNora 1991.

254 Peter Schleuning: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*. Hamburg 1984, S. 187.

255 Ebd., S. 187f.

Auch van Swieten wird hier nach der oben entwickelten Definition zu einem Beigeordneten. Die Voraussetzung seiner Rolle war die Kopräsenz eines Publikums mit ihm als der Autoritätsperson, die ebenfalls anwesend (im Saal) war. Im Gegensatz zum bürgerlichen Publikum im Pariser *Théâtre du Châtelet* ein Jahrhundert später, das im Parkett sitzt, weil ihm diese Plätze zugewiesen worden sind, ist die Beiordnung van Swietens aber auf dessen Selbstplatzierung zurückzuführen. Es würde schwer fallen, van Swieten in einem Konzert respektive einer ‚Akademie‘ im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts tatsächlich als Teil der Performance zu begreifen, er war definitiv ein Teil des Publikums. Trotzdem wurde sein Handeln aber offenbar sehr genau wahrgenommen, es nahm damit die Form eines ständig mitlaufenden Kommentars an und beeinflusste faktisch in erheblichem Maß die Interpretation der Musik. Die Patronage, die van Swieten für die ‚Wiener Klassiker‘ ausübte, muss man sich deshalb wohl nicht nur als eine Netzwerkarbeit (antichambrieren) und eine finanzielle Unterstützung (Mäzenatentum) vorstellen, sie konnte sich wahrscheinlich auch performativ realisieren, in musikbezogenen Handlungsweisen, deren Voraussetzung wiederum die Ensembles einer proto-bürgerlichen Musikkultur waren.

Für sich genommen wären diese Beobachtungen noch von geringer Signifikanz und die Frage wäre berechtigt, ob es den Begriff der Beigeordneten braucht, um diese musikkulturellen Zusammenhänge aufzuzeigen. Doch es geht hier keineswegs nur darum, Akteure zu benennen, deren Anwesenheit andere diszipliniert und zum Stillhalten bringt. Beigeordnete in diesem Sinne können wie angedeutet auch *agents provocateurs* sein, die nicht nur Handlungen unterbinden (wobei das stille, aufmerksame Musikhören natürlich aber auch ein Handeln ist und keinesfalls mit Passivität gleichgesetzt werden sollte), sondern auch zum Handeln anregen können. Ein relativ bekanntes kulturhistorisches Phänomen sind die sogenannten Claqueure, die insbesondere im Frankreich des 19. Jahrhunderts in Theatern und Konzerten durch ihren bezahlten Applaus und positive Zwischenrufe eine günstige Aufnahme der Darbietungen garantieren sollten. Im Gegensatz zu dem Baron van Swieten war ihre eher unauffällige Platzierung in den Sälen und die dadurch ermöglichte Anonymität eine wichtige Voraussetzung ihres Handelns, denn die Claqueure besaßen keine Autorität, sondern sollten eine Reaktion mitten aus dem Publikum fingieren.

Die Claque wird überwiegend als ein Phänomen der Vergangenheit betrachtet²⁵⁶, doch strukturell vergleichbare Phänomene²⁵⁷, die dann auch den Begriff der Beigeordneten rechtfertigen

256 In einem Artikel in der *ZEIT* von 1953 zum Tod eines vergleichsweise bekannten Wiener Claqueurs heißt es: „Man wird sagen, das sei kein Beruf und ‚Claque‘ sei eine längst ausgestorbene Institution aus früheren Jahrhunderten, ähnlich der schwarzen Magie oder der Inquisition“ (<https://web.archive.org/web/20171010054106/https://www.zeit.de/1953/20/ein-mann-klatscht-in-die-haende>).

257 Im Hinblick auf die Medienkultur der Gegenwart wäre hier zudem an sogenannte *clickworker* zu denken, die gegen Bezahlung Likes und positive Posts zu Inhalten in sozialen Medien absetzen.

tigen, finden sich gegenwärtig besonders im Grenzbereich zwischen künstlerischer Praxis und theoretischer Reflexion. Dort einzuordnen ist auch eine von dem Musikwissenschaftler Christian Thorau initiierte experimentelle Aufführung, die dieser selbst als eine Form ‚Angewandter Musikwissenschaft‘ bezeichnet.²⁵⁸ Dieses inszenierte Konzert fand 2008 an der Frankfurter Hochschule für Musik und darstellende Kunst statt und bezog sich auf die Geschichte der Museums-Gesellschaft in Frankfurt am Main, eine frühe bürgerliche Konzertvereinigung. Gestützt auf Quellen sollte die Aufführung „eine Sitzung des ‚Museums‘ um das Jahr 1830“²⁵⁹ darstellen und damalige Gegebenheiten erfahrbar machen:

[...] wir sammelten Berichte von Begebenheiten aus der Geschichte der Museums-Gesellschaft, in denen sich in anekdotischer Weise musik- und sozialgeschichtliche Entwicklungen zeigen. Bei dieser Arbeit fiel auch die Entscheidung, das Publikum selbst zu einer Figur zu machen, die aktiv werden sollte. Neben den historisch-namentlichen Rollen, die zu vergeben waren, sollte auch ein kostümiertes Publikum Teil der Inszenierung werden, über dessen Handlung wir nun auch die Geschichten der Museumsmitglieder erzählen und die Zuschauer direkt einbeziehen konnten. Damit wurde der ganze Raum mit allen Mitwirkenden und Besuchern zum Gegenstand der Inszenierung.²⁶⁰

Insbesondere der letzte Satz des Zitates – ‚der ganze Raum mit allen Mitwirkenden und Besuchern‘ – verdeutlicht, dass es hier um die Arbeit an Ensembles geht. Eine besondere Rolle spielten in dem Frankfurter Experiment die Handlungen des Claqueuren nicht unähnlichen inszenierten Publikums. Gemeint sind damit entsprechend instruierte Akteurinnen und Akteure in historisch anmutender Kleidung, die sich unter dem tatsächlichen Publikum verteilten. Das Handeln dieser Beigeordneten sollte die Besucherinnen und Besucher in die Zeit um 1830 versetzen, indem durch Quellen belegte Verhaltensweisen von Konzertgängern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts imitiert wurden und so durch die Vorbildwirkung auf das Verhalten des Publikums Einfluss genommen wurde:

Das Publikum um 1830 muss man sich sehr viel aktiver und weniger domestiziert als heute vorstellen. Die Dokumente der Museums-Gesellschaft sind hier durchaus typisch für die Zeit. Das Gebot der Stille während der Darbietungen war im Konzertleben keineswegs völlig durchgesetzt. In dieser Zeit reagierte man vielerorts noch unmittelbar auf die affektive Qualität der Musik, ‚Ahh‘- und ‚Ohh‘-Rufe waren ebenso möglich wie spontaner Beifall innerhalb eines Stückes, Konversation während der Musik und Da-Capo-Rufe am Ende. [...] In unserem Abend ermutigte das inszenierte Publikum die Zuschauer zu solchen Verhaltensweisen.²⁶¹

258 Vgl. Christian Thorau: „Eine Sitzung des ‚Museums‘ um das Jahr 1830 – Inszeniertes Hören als Angewandte Musikwissenschaft (Projektbericht)“. *Musik Bürger Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Hg. ders./Peter Ackermann/Andreas Odenkirchen. Regensburg 2011, S. 325-337.

259 Vgl. ebda.

260 Ebd., S. 327f.

261 Ebd., S. 329.

Damit wird hier, was die Intention betrifft, genau auf den gegenteiligen Effekt abgezielt, wie im Falle der Pariser Concerts Colonne und dem des Barons van Swieten: Das Publikum, das an dieser komplexen Inszenierung teilnahm, wurde geradezu zur Disziplinlosigkeit angehalten, um selbst einen einigermaßen realistischen Eindruck von einem Konzertbesuch im Frankfurt der Jahre um 1830 zu erhalten. Diese synchrone historische Perspektive, die dem Experiment grundsätzlich eingeschrieben war, wurde aber schließlich dadurch aufgebrochen, dass noch ein diachrones Moment, ein Übergang zu einer anderen Praxis, angedeutet wurde. Das inszenierte Publikum wurde nun wiederum zu einem Vorbild im Hinblick auf ein ruhiges Verhalten und ein kontemplatives Musikhören stilisiert:

Je mehr unser Abend voranschritt, desto mehr näherten wir uns der Konzertsituation der Gegenwart. Die kostümierten Besucher, die eben noch andere ermutigt hatten dazwischen zu rufen und zu reden, ermahnten die Umsitzenden nun zur Stille und zur Aufmerksamkeit [...].²⁶²

Der Ausdruck ‚die Umsitzenden‘ verweist zuletzt noch einmal deutlich auf das räumliche Arrangement, von dem hier auszugehen ist und das die Voraussetzung dafür bildet, dass man bestimmte Akteure als Beigeordnete bezeichnen kann. Die beeinflussende Funktion, die sie erfüllen, geht Hand in Hand mit ihrer Kopräsenz, ihrem Dabeisein. Natürlich hätte eine integrale Perspektive, beispielsweise aus den Performance Studies, auch die Möglichkeit, die hier so genannten Beigeordneten einfach der Performance insgesamt zuzuschlagen. Doch im Hinblick auf das hier entwickelte Modell des Ensembles würde andererseits die Differenz zwischen der musikalischen Performance, dem Text oder Sound, der nicht platzierbar und daher nicht selbst Teil des Ensembles ist, und jener anderen Schicht von Handlungen unterschlagen, die (zumindest in dieser Perspektive) keine eigenständigen kommunikativen Akte sind, sondern die sich am besten als auf die Rezeptionsformen des Publikums gerichtet, als Eingriff in den von den Zuhörerinnen und Zuhörern gewählten Interpretationsrahmen erklären lassen.

Ein ähnliches Konzept hat Bill Dietz im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2017 umgesetzt:

Während der Aufführung von Diego Grossmanns „æquilibrium“ bestiegen plötzlich fünfzehn Leute das Podium, um sich vor dem Orchester aufzubauen und stumm ins Publikum zu blicken. Die Intervention war geplant und stammte aus Bill Dietz’ „L’école de la claque“. In dieser Schule für Claqueure wurden freiwillige Teilnehmer darüber unterrichtet, wie sich das Publikum – sofern durch Mitschnitte, Text- oder Bildquellen überliefert – bei früheren Donaueschinger oder sonstigen Aufführungen verhalten hatte. Eben diese Reaktionen wurden dann dem anschließenden aktuellen Donaueschinger Konzert als Performance implantiert: Die Mitwirkenden standen während einer Aufführung plötzlich auf, wandten sich vom Orchester ab und lasen etwas; nach Meadowcrofts Stück wurde lauthals gebuht; im Konzert der Musikfabrik

262 Ebd.

wurden Ensemble und Komponisten mit Blumen überschüttet; bei Emmanuel Nunes wurde penetrant gehustet; während [Andreas] Dohmens Stück verließen zwanzig Menschen demonstrativ den Saal; und mit Grossmann präsentierte das Orchester sogar das Pseudo-Stück eines Komponisten-Pseudonyms mit fiktiver Kurzbiographie.²⁶³

Wie das Projekt zur Frankfurter Museums-Gesellschaft baut also auch *L'école de la claque*²⁶⁴ auf historischer Recherche auf und bezieht sich zudem explizit auf die früher gängige Praxis der Claqueure. Zugleich versucht Dietz aber, mit seinen Interventionen auf vergleichbare Phänomene in der Gegenwartskultur hinzuweisen, wie etwa den mutmaßlich inszenierten Applaus, der Donald Trumps nach seiner Inauguration zum US-Präsidenten vor Mitarbeitern der CIA gehaltene Ansprache begleitete.²⁶⁵

XIII. Spielfelder

Wie in der methodischen Grundlegung in Teil B angesprochen ist Musik als Zeichensystem oder Sound kein materieller Gegenstand und kann somit nicht platziert werden. Damit ist Musik in diesem Sinne auch nicht Teil eines Ensembles. Die Platzierung von Musik ist aber dennoch möglich. Sie vollzieht sich, dem Raum-Verständnis von Martina Löw folgend, entweder in der Form einer Platzierung von Gütern (das heißt hier von Medien beziehungsweise technischen Installationen, welche Musik repräsentieren oder generieren) oder von Menschen (also Performern, welche Musik hervorbringen, spielen, klanglich interpretieren).

Während in den vorangegangenen Abschnitten schon viel von der Platzierung von Rezipierenden die Rede war – von deren Anwesen, ihrer Distanzierung vom Geschehen bis zur Art der Fixierung eines Publikums an einem Sitzplatz – fehlt noch ein Blick auf Musikerinnen und Musiker. Zur Frage, wie musikalische Praxis in einer Performance insgesamt räumlich organisiert ist können mit dem Instrumentarium der Performance Studies sicherlich differenziertere Aussagen getroffen werden. Es kann dann auch ein Ablauf, eine Ereignisfolge betrachtet werden und die Entwicklung, der prozessuale Charakter einer Performance in den Blick genommen werden. Mit dem hier vorgeschlagenen, raumsoziologisch fundierten Ansatz sind

263 Rainer Nonnenmann: „Pardon wird nicht gegeben. Ein-, Aus- und Übergriffe bei den Donaueschinger Musiktagen“. *MusikTexte* Nr. 155 (November 2017), S. 93f. (<https://web.archive.org/web/20200927061401/https://texte.musiktexte.de/mt-155/166/ein-aus-und-uebergriffe-bei-den-donaueschinger-musiktagen>). Nonnenmann betrachtet in seiner Rezension die Interventionen von Bill Dietz jedoch eher kritisch: „Aktionen des üblicherweise nicht in Erscheinung tretenden großen Unbekannten – des Publikums – zu veröffentlichen, kann durchaus aufschlussreich sein. Doch sollte dies in einer separaten Dokumentation geschehen und nicht als Reenactment in direktem Ein- und Übergriff auf gegenwärtige Aktivitäten von Musikern und Publikum. Die Nachstellung historischer Ereignisse manipuliert die aktuellen in einer Weise, die ihnen mehr nimmt als gibt, weil sie diese überhaupt nicht meint, sondern ihnen nur zufällig übergestülpt wurden“ (ebda.).

264 Vgl. zum Konzept von Bill Dietz auch ders.: *L'école de la claque*. Zürich 2017.

265 Vgl. den Kommentar zu Dietz 2017 auf der Webseite des Verlages (<https://web.archive.org/web/20200809170155/https://www.on-curating.org/book/lecole-de-la-claque.html>).

dagegen eher Zustände, mehr oder weniger fest eingerichtete räumliche Arrangements angesprochen, die ganz grundlegend mitbestimmen, was Musik jeweils sein und leisten kann.

Bereits in den hier schon mehrfach zitierten Fragenkatalog aus Christopher Smalls *Musicking*, also in eine schon über zwanzig Jahre alte Publikation, ist das Interesse an der Platzierung von Performern eingegangen. Small fragt dort: „Are the musicians placed at the center of attention of the building, or off to one side, even perhaps in a corner?“²⁶⁶ In einem konventionellen musikästhetischen Koordinatensystem wäre das als Frage danach zu verstehen, ob denn der Musik in einer bestimmten Situation die volle Aufmerksamkeit zukommen kann. Wenn das verneint werden müsste, dann wäre man aus dieser Perspektive entweder von einem zu behebenden, ‚falschen‘ Zustand (einem Missbrauch der Musik, der doch die volle Aufmerksamkeit zukommen sollte) ausgegangen oder hätte vorausgesetzt, dass ‚die Musik selbst‘ eben nur beiläufigen, unterhaltenden Charakter habe und es deshalb paradox wäre, sie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit (‘at the center of attention’) zu rücken. Liest man Smalls Frage im Kontext seines Fragenkataloges und seiner allgemeinen Interessenlage, dann wird aber erkennbar, dass er ein anderes musikästhetisches Koordinatensystem zur Anwendung bringt. Es klingt hier keine normative Unterscheidung an, im Sinne der eben skizzierten, sondern eine deskriptive, die verwandt ist mit der von Heinrich Bessler postulierten Dichotomie von Darbietungs- und Umgangsmusik. Bessler wiederum hat gerade das (auch räumliche) Eingeordnet-Sein, das Nicht-Herausgehoben-Sein der ‚umgangsmäßigen Musik‘ positiv gedeutet als Einbettung in einen kulturellen Zusammenhang. Allerdings muss man hier hinzufügen, dass in Besslers eigener Terminologie hier doch wieder eine ideologische Aufladung erfolgt, hätte er doch hier von der Einfügung der Musik in einen organischen, also naturwüchsigen ‚Lebensraum‘ gesprochen. Nicht übergehen kann man aber, dass sowohl Bessler wie Small die Relevanz der Platzierung von Sängern, Musizierenden, Interpretinnen, Performern oder wie immer die jeweilige Bezeichnung lauten mag, hervorheben. Bei beiden reicht diese Relevanz zudem deutlich hinaus über die Frage, wie Platzierungen mit einem akustischen Raum oder ‚Klingraum‘ (Bessler) in Beziehung treten, wie gut oder schlecht es also ‚am Ende klingt‘. Einmal mehr ist hier ein grundlegendes Interesse an den Funktionsweisen musikalischer Praxis angesprochen – das heißt schließlich auch: an Ensembles. Wie hier in der Folge gezeigt werden soll, können einfache Strategien der (Selbst-)Platzierung von Musikerinnen und Musikern, die weder als Musiktheater noch als eine verschiedene ‚Tonorte‘ konstruktiv einbeziehende Räumlichkeit sinnvoll beschrieben werden können, zum Teil entscheidenden Einfluss auf die Zuschreibung von Bedeutung an eine Musik haben. Am Beispiel des Jazz, so

266 Small 1998, S. 194.

die hier im Anschluss an Phil Auslander verfolgte These, kann deutlich werden, dass sie sogar bei Beobachtungen zur Konstruktion und Stabilisierung eines Musikgenres nicht außer Acht gelassen werden dürfen.

Wie Christian Müller zurecht anmerkt, wurde früher und wird auch noch heute oft behauptet, „dass das Musikgenre Jazz erst in der Liveperformance eines Konzertes zu sich selbst kommt“²⁶⁷. Begründet wird das in der Regel mit Verweis auf die musikalische Improvisation.²⁶⁸ Sie sei schließlich nur im Rahmen eines Konzertes zu erleben, wogegen Aufnahmen immer den Charakter einer ‚Konserve‘ mit sich brächten und die Einmaligkeit der Improvisationen durch ihre Reproduzierbarkeit zunichte machten. Wenn aber Jazz nach allgemeiner Übereinkunft eine „Musik vornehmlich improvisatorischen Charakters“²⁶⁹ (Wolfram Knauer) ist, dann scheint sie sich in der Tat nur im Konzert wirklich zu realisieren. Bei dieser Argumentation stößt man jedoch auf ein erkenntnistheoretisches Problem, das Phil Auslander präzise auf den Punkt gebracht hat:

267 Müller 2017, S. 161. – Christian Müller bietet hierfür, zum Teil unter Bezugnahme auf das Raum-Konzept von Martina Löw, eigene Erklärungsansätze an, die jedoch nicht mit der von mir verfolgten Interessenlage kompatibel sind: Müller geht produktions-, nicht rezeptionsorientiert vor, indem er mit Blick auf Interaktionsmuster fragt, was jeweils den „Charakter der Spielsituation“ (ebd., S. 189) in einem Jazzkonzert ausmacht, wie dieser in „die Spielhandlungen“ (ebd., S. 199) der Musikerinnen und Musiker eingehen kann und in deren Fähigkeit, „den Raum zu spielen“ (ebd., S. 171), das heißt durch ihre Musik eine Atmosphäre entstehen zu lassen. Andererseits geht Müller aber auch davon aus, dass musikalische Praxis notwendigerweise mit einer „bereits gegebene[n] atmosphärische[n] Charakteristik“ (ebd., S. 200) konfrontiert ist und das Musikerinnen und Musiker, bevor sie ‚den Raum spielen‘ ihn bereits einem Re-Arrangement unterziehen können, also räumliche Relationen absichtsvoll verändern. Auch Müller nimmt an, dass hierbei mit „einem Gewimmel, einer Assemblage, einer Bricolage, einem heterogenen Gefüge“ (ebd., S. 199) zu rechnen ist, „das sich aus den mannigfaltigsten Elementen zusammensetzen kann: Frauen, Männer, Kinder, Hunde, Autos, Busse, Getränke, Scheinwerfer, Tische, Stühle, Bars, Kellner, Veranstalter, Eintrittspreise, Städte, Stadtteile, Wetterlagen, Soundanlagen, Mikrofone, Gagen, Touristen, Jazzpolicisten usw.“ (ebda.). Mit ‚Jazzpolicisten‘ sind übrigens Musikerinnen oder Jazzkenner im Publikum gemeint, welche live präsentierte Musik anhand eines feststehenden ästhetischen Wertesystems beurteilen und das auch fortgesetzt und unüberhörbar kommunizieren. Zweifellos wäre aber auch dieses Phänomen mit dem Begriff der ‚Beigeordneten‘ analysierbar, den ich im vorangegangenen Abschnitt vorgeschlagen habe. Vgl. außerdem zum Stichwort ‚Atmosphären‘ den folgenden Abschnitt XIV.

268 Ich habe hier bewusst den Begriff ‚musikalische Improvisation‘ verwendet und meine damit das spontane Erfinden und Variieren von Tonfolgen und Sounds. Spräche man nur von Improvisation, dann könnte damit auch ein weiteres Feld von musikbezogenen Praktiken gemeint sein. Hier wäre dann zu beschreiben, wie Jazz – über die musikimmanente Improvisation hinaus – von improvisierten Handlungen getragen wird: Sei es durch spontane soziale Interaktion (Jam Sessions), ein improvisiertes Instrumentarium (siehe den sogenannten *plunger mute* zur Dämpfung von Trompeten und Posaunen, ursprünglich der Kopf eines im Sanitärbereich eingesetzten Pömpels) oder sogar einen anscheinend nicht zielgerichteten Lebensstil, die überwiegend freischaffende Tätigkeit, welche eine permanente Reaktionsfähigkeit voraussetzt und sich in den oft von Brüchen gekennzeichneten Biografien von Musikern wie Charlie Parker oder Chet Baker paradigmatisch vorgezeichnet findet. Diese Perspektive auf den Jazz scheint aber, nach meinem Eindruck, bisher noch wenig ausgearbeitet zu sein.

269 Wolfram Knauer: ‚Jazz, Phänomenbeschreibung und Terminologie‘. *MGG Online*. Hg. Laurenz Lütteken (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13203>).

Sitting in a jazz club listening to a brilliant solo, there is no way for me to know whether the musician is actually improvising it on the spot or playing something from memory that was originally improvised on another occasion or composed in the hotel room the night before.²⁷⁰

Das Problem lautet also: Wenn Improvisation als eine notwendige Bedingung des Jazz gilt, dann sollte ich sie auch als solche erkennen können – doch genau das erweist sich in der Realität als schwierig. Es ist nicht zu übersehen, dass somit auch bei Auslander wieder die Frage, was eigentlich vor sich geht, ‚wenn man in einem Jazzclub sitzt‘, in den Vordergrund rückt. Dazu umgeht er jedoch Überlegungen zur Beobachtbarkeit der realen musikalischen Improvisation von Jazzmusikerinnen und -musikern. An deren Stelle tritt die Analyse des Verständigungsprozesses darüber, in welchen Situationen man vernünftigerweise mit musikalischer Improvisation rechnen kann. Auslander betrachtet Improvisation im Jazz daher als ein ‚soziales Arrangement‘, eine Art Rahmen im Sinne Erving Goffmans. Eigentlich steht der Raum-Aspekt dabei nicht im Vordergrund, doch ähnlich wie bei Goffman schleicht er sich gewissermaßen immer wieder ein: Das ‚soziale Arrangement‘ ist zugleich ein räumliches Arrangement. Man kann hierbei – gerade angesichts der Sportmetaphorik, die Auslander in seiner nun gleich ausführlicher erläuterten Argumentation nutzt – von Spielfeldern sprechen.

Auslander geht davon aus, dass bei einer Jazz-Performance ein Rahmen vorhanden sein muss, der die Gliederung der Performance für ein Publikum verstehbar macht. Dieser Rahmen kann auch als ein an genretypischen Konventionen ausgerichtetes Verhalten der Performer beschrieben werden, welches eine Übereinkunft zwischen Musiker:innen und den Zuhörenden sicherstellen soll:

What I mean is that they [die Jazzmusiker; A.K.] must engage in the conventional behaviors through which players frame portions of their performances as improvisations to which listeners are to attend in a different way from those moments at which they are playing the composed portions of the music.²⁷¹

Es geht also um Handlungen, die anzeigen sollen, welche Partien einer Jazz-Performance Improvisationen sind und welche nicht. Auslander zeigt an einer 1959 entstandenen Filmaufnahme des Titels *So What* von dem Jazz-Trompeter Miles Davis²⁷² beispielhaft auf, wie diese Rahmung räumlich ausagiert wird. Am Anfang, während der *tune*, also das Thema des Titels erklingt, sieht man dort zunächst, dass Miles Davis, der Saxofonist John Coltrane sowie ein Posaunist sich vor der Rhythmusgruppe aus Klavier, Bass und Schlagzeug platziert haben. Miles

270 Phil Auslander: „Jazz Improvisation as a Social Arrangement“. *Taking It to the Bridge. Music as Performance*. Hg. Nicholas Cook/Richard Pettengill. Ann Arbor 2013. S. 52-69, S. 54.

271 Auslander 2013, S. 57f.

272 Der unter der Regie von Jack Smight gedrehte Film ist online anzusehen (<https://web.archive.org/web/20210411053813/www.youtube.com/watch?v=zqNTltOGH5c>).

Davis spielt das erste Solo, weiter geht es dann mit einem Positionswechsel: „When Davis is finished, he steps aside, allowing Coltrane to take his place on stage.“²⁷³ Die Stelle in dem räumlichen Arrangement der Aufführung, die Coltrane für sein eigenes Solo übernimmt, bezeichnet Auslander als den „soloist’s space“²⁷⁴. Außerdem gebe es noch einen Bereich, in dem der nächste Solist wartet, sowie einen rückwärtigen, in dem zunächst noch gar nicht beteiligte Musiker stehen. Auslander verwendet die Analogie eines Baseballfeldes, um das weitere Sich-Platzieren der Musiker zu beschreiben. Die Position des Solisten vergleicht er mit der *batter’s box*, dem Standort des Schlagmannes. Der auf das Ende des vorangegangenen Solos wartende nächste Solist entspreche dem Spieler im *on deck circle*, das ist das Wartefeld für den nächsten *batter*. Die an der Seite stehenden weiteren Musiker befänden sich gewissermaßen im *dugout*, das heißt auf der Ersatzbank.

Diese Beobachtungen erscheinen einmal mehr trivial: Jedem Jazzfan sind solche routinisierten Handlungsweisen vertraut. Hier allerdings geht es darum, die Relevanz jener ansonsten eben gar nicht als irgendwie besonders aufgefassten Praktiken herauszustellen, sie ins Bewusstsein zu bringen und aufzuzeigen, dass sie sich nicht einfach willkürlich oder zufällig vollziehen, sondern ein Element eines größeren Zusammenhangs bilden. Auch wenn Auslander diesen Begriff nicht benutzt, wird das Ensemble dieser Performance von ihm sinngemäß als eine (An)Ordnung im Anschluss an Martina Löw begriffen: Einerseits geht es um die Konstruktion eines Raumes (Anordnung), andererseits um die daraus hervorgehenden Vorgaben für weiteres Handeln (Ordnung). Auslander kommt daher zu der Feststellung: „[...] stage position contributes to the impression of improvisation“²⁷⁵. Weiter schreibt er:

They [die Verhaltensweisen und Selbstplatzierungen der Musiker; A.K.] signal the audience to attend to certain passages of music as if they were improvised but provide no guarantee of the actual spontaneity of the music played. [...] the fact of improvisation is phenomenally inaccessible from live performance and, therefore, [...] the perception of improvisation arises from the social relationship between performers and audience rather than the formal or ontological characteristics of the music [...].²⁷⁶

Auslanders Prämissen, seine Methodik und seine Beobachtungen erscheinen in hohem Maße anschlussfähig zu der in dieser Arbeit verfolgten Interessenlage: Der Rahmen der Performance entsteht in Abhängigkeit von einem räumlichen Arrangement und löst das Problem, dass die für das Genre Jazz und für die Hörerwartung der Jazzfans so zentrale Improvisation eigentlich nicht also erkennbar ist. Man nimmt also einfach bereitwillig an, dass es sich bei den

273 Auslander 2013, S. 58.

274 Ebd., S. 60.

275 Ebd., S. 58.

276 Ebd., S. 62f.

entsprechend markierten Anteilen der Performance um Improvisationen handle. So wie bei Ausländer dargestellt ist das wahrscheinlich nicht verallgemeinerbar, das heißt nicht unbedingt in jeder Jazz-Performance lassen sich diese Handlungsmuster und räumlichen Arrangements exakt so beobachten. Zumindest in Bezug auf das filmisch dokumentierte, sicher in vieler Hinsicht exemplarische Fallbeispiel sind Ausländers Folgerungen aber sehr plausibel. Auch dieser Autor geht deshalb davon aus: Die formalen oder ontologischen Merkmale ‚der Musik selbst‘ können hier nicht allein ausschlaggebend sein, weshalb der Kontext unbedingt beachtet werden muss.

Was im Jazz Phil Ausländer zufolge mittels des räumlichen Arrangements der Spielfelder artikuliert wird könnte man mit Hartmut Rosa (der sich seinerseits anlehnt an Charles Taylor) als „Variationsdimensionen“²⁷⁷ bezeichnen. Hier handelt es sich um Muster der Unterscheidung, die innerhalb einer Kultur oder eines Paradigmas an zentraler Stelle operativ werden. Rosa nennt hier als Beispiele Begriffspaare wie demokratisch/totalitär, subjektiv/objektiv oder Yin/Yang. Den Begriff der Variationsdimensionen schlägt er zunächst als Instrument des Kulturvergleichs vor: „Eine andere Kultur wirklich zu verstehen bedeutet demnach, eine Vorstellung davon zu gewinnen, was deren maßgebende oder operative Variationsdimensionen sind [...]“²⁷⁸ Versuchsweise bezieht Rosa den Ausdruck auch auf Musik. Im Fall klassischer Sinfonien böten sich als „potentielle Kandidaten für solche Dimensionen [...] etwa Dynamik, Orchestrierung, proportionale und materiale Verknüpfung der Sätze untereinander, harmonische, rhythmische und melodische Vielfalt und Kohärenz, Virtuosität etc. an“²⁷⁹. Im Jazz dagegen benennt offensichtlich das Begriffspaar komponiert/improvisiert eine solche zentrale Variationsdimension. Wird sie nicht als solche erkannt, dann geschieht eben das, was Erving Goffman als ‚nicht eindringen können‘ und ‚aussitzen müssen‘ beschrieben hat²⁸⁰: Die Musik erscheint flach, sie ‚ergibt keinen Sinn‘ und man fühlt sich als Zuhörer:in von ihr zurückgestoßen.²⁸¹ Von Menschen, die sich nicht zu den Jazzfans rechnen, wird eine solche Erfahrung gerade mit dieser Musik immer wieder zur Sprache gebracht (‚verstehe ich nicht‘, ‚nur Gedudel‘ etc.). Folgt man dieser Lesart, dann liegt das daran, dass kein eingeübter Zugriff auf die zentralen Variationsdimensionen zur Verfügung steht. Noch weit über das Beispiel des Jazz hinaus scheint der Begriff der Variationsdimensionen geeignet, um das Spezifische bestimmter Musikstile oder -genres zu benennen, das zu einer Inkommensurabilität führt, also der Unmöglichkeit, unterschiedliche Musik anhand einheitlicher Kriterien zu verstehen und zu

277 Rosa 2012, S. 45.

278 Ebd., S. 46.

279 Ebd., S. 47.

280 Vgl. hierzu erneut Goffman 1977, S. 377.

281 Hartmut Rosa beschreibt diese Erfahrung als ‚Repulsion‘, vgl. Rosa 2019¹, S. 59 und passim.

beurteilen.²⁸² Ebenso erscheint es als lohnend, dem Zusammenhang von Variationsdimensionen und Spielfeldern weiter nachzugehen: Werden Variationsdimensionen wie die Unterscheidung komponiert/improvisiert im Jazz in anderer musikalischer Praxis ebenfalls durch Platzierungen markiert beziehungsweise artikuliert? Tatsächlich könnten sich hier in besonders vielschichtiger Weise jene Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext beschreiben lassen, die einen Zielpunkt der Beschäftigung mit Ensembles darstellen sollten.

XIV. Atmosphären

Eine primäre Bedeutung eines Begriffes zu identifizieren ist ein kaum durchführbares Vorhaben, auch wenn Wörterbücher Bedeutungsalternativen eines Begriffes in (oft durchnummerierten) Listen in eine Reihenfolge bringen. Zumindest sprachgeschichtlich ist eindeutig festzustellen, dass der Begriff Atmosphäre (abgeleitet von griechisch *atmós* = Dunst und *sphaîra* = [Erd-]Kugel) zunächst die gasförmige Hülle eines Himmelskörpers bezeichnet hat. Umgangssprachlich und insbesondere im Bereich der philosophischen Ästhetik dürfte aber in den vergangenen Jahrzehnten die metaphorische Bedeutung ‚Stimmung‘/ ‚Ausstrahlung‘ sehr viel gebräuchlicher gewesen sein. Obwohl inzwischen durch den Diskurs der Klimakrise die naturwissenschaftlich hinterlegte Bedeutung von ‚Atmosphäre‘ wieder an Relevanz für den allgemeinen Sprachgebrauch gewonnen hat, ist hier nun nur die metaphorische, philosophisch-ästhetische Bedeutung von Interesse, für die es einige wichtige Referenzen zu nennen gilt.

Am meisten Beachtung gefunden hat in den letzten Jahren der Atmosphären-Begriff des Philosophen Gernot Böhme. Von dort her ergeben sich zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine raumorientierte Betrachtungsweise und – auch wenn das nicht auf Anhieb erkennbar ist – für das Konzept des Ensembles. Böhme gesteht zunächst ein, dass es schwierig ist, Atmosphären (begrifflich) ‚dingfest zu machen‘, ihrer habhaft zu werden:

Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in Bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren.²⁸³

Dieser vermeintlichen Schwäche des Begriffes Atmosphäre begegnet Böhme offensiv, indem er den beschriebenen Zwiespalt als Element seiner Definition nutzt und das ‚Entweder oder‘

282 „Denn wenn wir nun Beethovens Neunte einer *Heavy-Metal*-Einspielung, beispielsweise Metallicas *Schwarzem Album*, gegenüberstellen, dann werden wir feststellen, dass der Vergleich entlang allen der oben genannten Variationsdimensionen [siehe oben: Orchestrierung, proportionale und materiale Verknüpfung etc.; A.K.] mehr oder weniger übereinstimmend in eine Richtung weist: Metallicas Musik erscheint nicht nur als unterlegen, sondern geradezu als verarmt und minderwertig und deshalb als weitgehend ‚wertlos‘“ (Rosa 2012, S. 48).

283 Gernot Böhme: *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*. Siebte, erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin 2013, S. 22.

umdeutet in ein ‚Sowohl als auch‘ oder, genauer gesagt, in ein ‚Dazwischen‘: „Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären.“²⁸⁴ Damit ist klar, dass Atmosphären im Anschluss an Böhme als solche niemals isoliert werden können, denn es handelt sich um Phänomene der Zusammenhangsbildung, Böhme spricht hier auch von „Totalitäten“²⁸⁵. Aus der Verbindung von Subjekt und Objekt, die Böhme beschreibt, geht außerdem hervor, dass diese Totalitäten Dinge und Menschen umfassen, woraus sich eine weitere Übereinstimmung ergibt sowohl zum Konzept des Ensembles als auch zu Martina Löws raumsoziologischer Perspektive (worauf noch genauer einzugehen sein wird). Fast wortgleich zu Löw formuliert Böhme: „Man sieht Dinge in ihrem Arrangement, Dinge, die aufeinander verweisen, man sieht Situationen.“²⁸⁶ Obwohl Atmosphären also begrifflich nicht leicht zu fassen sind, handelt es sich doch um etwas, das – ebenso wie Räume im Sinne des *spatial turn* – herstellbar ist.²⁸⁷ Praktisch kann man ihrer also sehr wohl habhaft werden. Als paradigmatisch hierfür betrachtet Böhme das Bühnenbild, das für ihn eine nahezu unmittelbare Arbeit an der Atmosphäre darstellt: „Die Kunst des Bühnenbildners wäre sinnlos, wenn jeder Theaterbesucher etwas nur Subjektives wahrnehmen würde.“²⁸⁸ Dabei beschränkt sich Böhme gerade nicht auf eine kunstimmanente Perspektive, das heißt ein Bühnenbild ist für ihn nicht nur die Gestaltung eines Schaufensters in eine fiktionale Bühnenwelt, sondern kann in einem umfassenderen Sinne auch ein Environment sein, das den Rahmen und die Atmosphäre einer Inszenierung insgesamt bestimmt: Es sei möglich, „daß die Kunst des Bühnenbildes den Bühnenraum selbst verlässt und auf den Zuschauerraum übergreift oder gar auf den Raum überhaupt“²⁸⁹.

In *Die Kunst der Gesellschaft* hat Niklas Luhmann auf Böhme verwiesen und ebenfalls den Begriff der Atmosphäre aufgegriffen.²⁹⁰ Deutlicher als bei Böhme wird hier der Bezug auf Raum, denn Luhmann betrachtet Atmosphären nicht als an der Subjekt/Objekt-Differenz ansetzendes, sondern als ein von der „Raumstellendifferenz“²⁹¹ ausgehendes Phänomen. Luhmann zufolge resultieren Atmosphären aus Platzierungen: „Ein besetzter Raum lässt Atmosphäre entstehen“²⁹², sie seien ein „Überschußeffect der Stellendifferenz“²⁹³, der „nicht in Stellenbeschreibungen aufgelöst, nicht auf sie zurückgerechnet werden“²⁹⁴ kann.

284 Ebd., S. 22f. [Hervorh. im Orig.].

285 Ebd., S. 102.

286 Ebd., S. 94.

287 Vgl. ebd., S. 101.

288 Ebda.

289 Ebd., S. 107.

290 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 181.

291 Ebda.

292 Ebda.

293 Ebda.

294 Ebda.

Auf Luhmann bezieht sich wiederum Martina Löw in ihrer Raumsoziologie, wenn sie auf den Begriff der Atmosphäre zu sprechen kommt. Luhmanns aus der Platzierung hervorgehenden ‚Überschusseffekt‘ beschreibt Martina Löw als „eine eigene Potentialität, die Gefühle beeinflussen kann“²⁹⁵. „Diese Potentialität der Räume“²⁹⁶ bezeichnet Löw als Atmosphäre. Hier wäre noch einmal zu denken an das von ihr angeführte Beispiel einer dunklen Unterführung: Die Potentialität dieses Raumes ist die Summe bestimmter Merkmale, auf die Menschen möglicherweise mit Furcht reagieren – der Raum führt aber nicht, zwingt nicht dazu Angst zu haben.²⁹⁷ Im praktischen Handlungsvollzug kommt Raum als solcher meistens auch nicht zu Bewusstsein: „Auf der Wahrnehmungsebene ist häufig nicht die (An)ordnung erfahrbar, sondern die atmosphärische Qualität eines Raumes.“²⁹⁸ Es steht dann ein komplexer (Gesamt-)Eindruck im Vordergrund, nicht einzelne Elemente. Daher spricht Löw davon, dass Atmosphären die Platzierungspraxis verschleiern.²⁹⁹ Während es im Kleinen also noch unmittelbar plausibel erscheint, dass ein Strauß Rosen neben einer leeren Schüssel die letztere ansprechender erscheinen lässt, sind wir im Großen, angesichts der unübersichtlichen (An)ordnungen in Alltagssituationen, auf eine Komplexitätsreduktion angewiesen, erfassen also nicht die Elemente eines räumlichen Arrangements im Einzelnen, sondern eine ‚atmosphärische Qualität‘.

Dementsprechend scheint es auch in der wissenschaftlichen Beschreibung leichter zu fallen, Aussagen über die Veränderung von Atmosphären durch Musik zu machen als über den möglichen Einfluss von Atmosphären auf die Rezeption von Musik: Während im ersten Fall nur beobachtet werden muss, ob durch eine in ihren Merkmalen genau bestimmbare Musik eine gewisse Veränderung in einer Situation bewirkt wird (was erfahrungsgemäß gut möglich und kulturwissenschaftlich vielfältig beschrieben worden ist), müssten im zweiten Fall zuerst die Ausgangsbedingungen einer Atmosphäre genau beschrieben werden, ehe etwas ausgesagt werden kann über deren möglichen Einfluss darauf, wie und als was eine Musik in Verbindung mit einer Atmosphäre erscheint. Auch Gernot Böhme sagt, dass Musik atmosphärisch „den Raum gestalten“³⁰⁰ könne und führt dafür hier bereits vertraute Beispiele an: Man „erzeugt [...] in Bars durch einen bestimmten Sound eine Atmosphäre und man macht

295 Löw 2001, S. 204.

296 Ebda.

297 Nebenbei zeigt sich hier auch, dass die pauschale Rede von sogenannten ‚Angsträumen‘ unsinnig ist, suggeriert sie doch, ein öffentlicher Stadtraum könne unmittelbar Angst auslösen, obwohl wir schon erfahrungsgemäß wissen, dass Menschen je nach Geschlecht, Alter und Sozialisation sich sehr unterschiedlich in bestimmten Umgebungen bewegen. Das bestimmte Räume für bestimmte Personen ‚Angsträume‘ sein können ist allerdings ebenfalls eine empirisch beobachtbare Realität.

298 Löw 2001, S. 229. – Hier klingt möglicherweise ebenfalls Luhmann an, demzufolge „das Medium ‚an sich‘ [...] kognitiv unzugänglich“ ist (Luhmann 1997, S. 180).

299 Vgl. Löw 2001, S. 272.

300 Böhme 2013, S. 160.

die Anwesenheit in Flughäfen, U-Bahn-Schächten oder beim Zahnarzt durch Muzak angenehm bzw. in Kaufhäusern, Hotelfoyers heiter und aktiv³⁰¹. So nachvollziehbar das ist, so voraussetzungsreich ist es auch. Merkwürdig erscheint, dass Böhme hier zurückfällt auf den Allgemeinplatz, dass Musik Stimmungen oder eben Atmosphären ‚erzeuge‘. Im konkreten Fall hieße das, die Bar oder das Kaufhaus als einen neutralen, atmosphärenlosen Raum zu begreifen, in dem nun Musik aus sich heraus einen atmosphärischen Effekt erzeugt. Natürlich ist das nicht der Fall, sondern es gibt immer gewisse (atmosphärische, von Platzierungen ausgehende) Ausgangsbedingungen, unter denen Musik erst eine (atmosphärische) Differenz einführen kann. Der etwas heruntergekommene, zugige U-Bahn-Schacht wird als trostlos empfunden, zudem ist man nicht freiwillig dort, sondern wartet auf die U-Bahn, die einen pflichtgemäß und pünktlich ins Büro bringen soll. Die eingespielte Musik kann hier andere, als abweisend empfundene Merkmale des Raumes aus der Wahrnehmung verdrängen und die Wartezeit verkürzen. Im Behandlungszimmer der Zahnärztin hält man sich ebenfalls nur selten aus einer Präferenz für eben diesen Ort auf, sondern weil eine Behandlung notwendig ist, die unter Umständen unangenehm sein kann. Die eingespielte Musik eines Radiosenders mit einem Tagesbegleitprogramm (um hier einmal von der heute nicht mehr so weit verbreiteten *muzak* abzu- sehen)³⁰² kann dort dabei helfen, den Termin als unproblematisch und als Teil einer täglichen Routine wahrzunehmen. Sie kann auch dem Eindruck einer möglicherweise angstbesetzten ‚klinischen Atmosphäre‘ entgegenwirken, die von der an Hygienestandards und technischen Erfordernissen (wie den schon sichtbar bereitstehenden Behandlungsinstrumenten) orientierten Einrichtung des Behandlungszimmers mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgehen kann.

Was aber lässt sich über Atmosphären als Kontexte von Musik in einer geordneten, systematischen Weise aussagen? Dazu bietet sich zunächst wieder ein Blick auf die bürgerliche Musikkultur mit ihren Konzertsälen an. Auf die Frage „Wie sind Konzertsäle?“ wird man – hier kann man Martina Löw ohne eine empirische Überprüfung folgen – in der Regel keine Antworten erhalten, die detailliert Auskunft darüber geben, wie diese Räume architektonisch und im Handeln hergestellt werden. Erwartbar sind vielmehr Zuschreibungen, die atmosphärische Qualitäten zum Ausdruck bringen: architektonisch auffällig, entweder hochmodern (Elbphilharmonie) oder mit geschichtlicher Würde ausgestattet (Musikverein in Wien), gediegen, vielleicht sogar betont kostspielig, wie auch Christopher Small anmerkt: „they create an im-

301 Ebd., S. 267.

302 Das Schema eines Tagesbegleitprogramms nutzen Radiosender, die darauf abzielen, zwanglos nebenbei gehört werden zu können, weshalb häufig wiederkehrende aktuelle Pop-Titel gespielt werden und der Wortanteil gering bleibt. Die Firma *Muzak*, deren Name ein Synonym für Hintergrundmusik geworden ist, bot vor allem zwischen den dreißiger und den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts Tonbänder mit Musik im Stil des *easy listening* für den kommerziellen Einsatz an.

pression of opulence, even sumptuousness³⁰³. Umgekehrt wird in der Regel sehr genau registriert, wenn ein Konzertsaal diesen Ansprüchen nicht zu genügen scheint, wenn er ‚nicht angemessen‘ ist, obwohl rein von der Sache her so ein Ort laut Small gar nicht nötig ist („[...] musicking, even large-scale musicking, does not need a building such as this“³⁰⁴). All dieser Aufwand wäre, wie Böhme richtigerweise annimmt, nicht zu erklären, wenn ihm nicht ein konkreter Nutzen zugeschrieben werden könnte, wenn man nicht annehmen könnte, dass die ‚gediegene Atmosphäre‘ Einfluss haben kann auf den Vollzug und die Wahrnehmung der Ereignisse, die dort stattfinden. Man sollte deswegen die sogenannten Orte oder Räume der Hochkultur auch nicht so verstehen, dass dort einfach die als solche schon feststehende Hochkultur stattfindet und man deswegen auf eine ‚angemessene‘ Atmosphäre achte. Vielmehr können Konzertsäle als Instrumente einer (Re-)Affirmation verstanden werden: Hochkultur ist das, was (immer wieder) in solchen Räumen gespielt wird.³⁰⁵ Anders gesagt: Die Atmosphäre als ein Element oder Aspekt eines Ensembles kann ihren Teil dazu beitragen, dass etwas Hochkultur ist und als ein ‚Erlebnis mit Tiefgang‘ wahrgenommen werden kann. So erklärt sich auch die große Beachtung und musikhistorische Kanonisierung des Konzertes, das der Klarinettist und Bandleader Benny Goodman 1938 in der als elitär geltenden New Yorker Carnegie Hall gegeben hat: Es wurde damals als ungewöhnlich betrachtet und gilt heute als Meilenstein einer Geschichte, in der der Jazz zunehmend gesellschaftlich akzeptabel wurde. Bezeichnenderweise wurde von Goodman und seiner Band in einem Teil dieses Konzertes eine Art Geschichte des Jazz präsentiert, die vom Dixieland bis zum Swing eines Duke Ellington reichte, von den marginalisierten Anfängen bis hin zum Jazz als angesehener Kunstform, wobei im Rahmen dieses Narrativs Benny Goodmans eigenes Konzert in der Carnegie Hall als Ziel- und Höhepunkt dieser Entwicklung erscheinen musste.

‚Orte der Subkultur‘ dagegen – oder anders gesagt: Räume, in denen sich als alternativ verstehende kulturelle Ausdrucksformen praktiziert werden – haben immer wieder absichtsvoll eine Atmosphäre inszeniert, die (bürgerliche) Gediegenheit mit dem Ziel klarer Distinktion regelrecht negiert. In der Geschichte der Populärmusik in Deutschland findet diesbezüglich immer wieder der Ratinger Hof in Düsseldorf Erwähnung. Diese vormalige ‚bürgerliche‘

303 Small 1997, S. 25.

304 Ebd., S. 20.

305 Hochkultur ist in den heutigen westlichen Gesellschaften, wie man hier mit Nachdruck feststellen muss, nichts mehr, das sich direkt über ökonomische Ausschlussmechanismen definiert, wenn man von ungleich verteilten Bildungschancen hier vorläufig absieht. Angebote der kommerziellen Unterhaltung sind keineswegs günstiger zu haben als solche der (in der Bundesrepublik Deutschland und anderen Staaten stark subventionierten) Hochkultur. Stattdessen wird in den einschlägigen Diskursen zur ‚Modernisierung der Hochkultur‘ immer wieder von einer anzustrebenden ‚Niedrigschwelligkeit‘ gesprochen: Diese Raummetapher kann man als Hinweis auf die Notwendigkeit einer Atmosphäre verstehen, die zum Beispiel auch für jüngere Menschen attraktiv ist.

Kneipe war etwa ab 1977 ein Auftrittsort für Punkbands wie *999* oder *Fehlfarben*. Im Zuge der Neunutzung des Ortes war zuvor eine Veränderung der Inneneinrichtung durchgeführt worden, die der Düsseldorfer Künstler Imi Knoebel übernommen hatte: Die Wände wurden weiß gestrichen und blieben ‚kahl‘, ganz im Gegensatz zu der Gemütlichkeit suggerierenden Ausstattung der früheren Kneipe, beleuchtet wurde der Innenraum durch ohne irgendeine Kaschierung angebrachte, aber planvoll platzierte Leuchtstoffröhren. Die Atmosphäre des Ratinger Hofes ist später in dem Ausdruck ‚Neonlicht und Dosenbier‘ zusammengefasst worden. Man muss klar festhalten, dass Clubs und Konzerthallen, die sich Punk oder Hardcore, Underground oder Alternative zuordnen, nicht einfach von sich aus meistens ‚schäbig‘ erscheinen. Zumindest in Teilen wird diese Atmosphäre immer auch bewusst erzeugt und gepflegt, es handelt sich um einen *shabby chic*, wie insbesondere das Düsseldorfer Beispiel zeigt, wo die Einrichtung des Ratinger Hofes den Charakter einer künstlerischen Setzung annahm, mittels derer eine Atmosphäre erzeugt wurde. Unter deren Einfluss konnten die dort auftretenden Punkbands in besonders spezifischer Weise rezipiert werden.

Wenn man versucht, diese Atmosphären als Kontexte von Musik zu beschreiben, dann sollte auch die damit verbundene Kategorie der Zugehörigkeit betrachtet werden. Martina Löw zufolge werden Atmosphären im engen Bezug zur eigenen Identität erlebt, das heißt: „Über Atmosphären fühlen sich Menschen in räumlichen An(Ordnungen) heimisch oder fremd.“³⁰⁶ Auch das erscheint im Hinblick auf Musikkultur unmittelbar plausibel. Es ist inzwischen geradezu ein Allgemeinplatz der Musikpädagogik, dass viele Jugendliche auch der privilegierten sozialen Schichten sich in Konzertsälen fremd fühlten, da sie sich eine ‚lockerere Atmosphäre‘ wünschten. Daher werde auch musikalische Praxis die dort stattfindende, zum großen Teil per se als fremd empfunden. Ebenso fühlen sich auch viele (wenn auch keineswegs alle) Philharmonie-Besucher wahrscheinlich in einem Punk-Club ‚fehl am Platz‘, selbst wenn sie vielleicht unter anderen Umständen (wie denen einer privaten Feier) Spaß an dieser Musik haben könnten. Atmosphären können demnach Musik mit einer Art Identitäts-Marker versehen.

In der Gegenwartskultur werden allerdings genau aus solchen Reibungen heraus seinerseits Distinktionsgewinne gezogen und Alleinstellungsmerkmale angestrebt, im Sinne eines nicht musikimmanenten, sondern räumlich-atmosphärisch ausgestalteten Crossovers. Insbesondere in Berlin sind in den vergangenen Jahren zahllose Varianten einer absichtsvollen ‚Fehlplatzierung‘ von Musik erprobt worden, wenn zum Beispiel im Technoclub *Berghain* klas-

306 Löw 2001, S. 272.

sische Musik und Ballett inszeniert wurden und umgekehrt Techno-DJs in Konzertsälen der Hochkultur aufgelegt haben.³⁰⁷

Die angesprochene Gestaltung des Konzertortes Ratinger Hof in Düsseldorf durch den Künstler Imi Knoebel lässt einen weiteren Aspekt in den Vordergrund treten, den auch Gernot Böhme hervorhebt: die Rolle des Lichts beziehungsweise der Beleuchtung bei der Entstehung oder Gestaltung von Atmosphären. Auch wenn Böhme das Licht als etwas Ausgedehntes, Raumfüllendes phänomenologisch gern lösen möchte von konkreten Quellen³⁰⁸, betont er hinsichtlich die Herstellbarkeit von Atmosphären doch die Rolle der Beleuchtung: „Wir beleuchten durch ein technisches Arrangement einzelne Gegenstände“³⁰⁹ – und selbstverständlich muss dieses technische Arrangement sich in der Praxis immer auch mit einem räumlichen verbinden, um operativ werden zu können. Hier hilft wiederum das Beispiel der Unterführung weiter, das Martina Löw angeführt hat: Dass Menschen sich dort, wie sie schreibt, empirisch belegbar oft fürchten, wird in der Regel darauf zurückgeführt, dass es in solchen unterirdischen Transiträumen relativ dunkel ist. Man spricht vereinfachend von ‚einer Atmosphäre, die fürchten macht‘. Reagiert wird darauf in der Regel etwa durch die Installation einer neuen oder zusätzlichen Beleuchtungsanlage in der Unterführung. Auf die Atmosphäre kann damit zwar relativ effizient Einfluss genommen werden, allerdings ist auch eine helle Beleuchtung in der vormals dunklen Unterführung keine Garantie dafür, dass Menschen sich *nicht* fürchten.³¹⁰

Um zur Musikkultur zurückzukommen genügt ein Blick in das Sortiment der großen Händler für Musik-Equipment: Scheinwerfer und andere Beleuchtungssysteme, Lichtsteueranlagen, Stative und Aufhängungen für Beleuchtungstechnik sowie vieles mehr nehmen dort fast ebenso viel Platz ein wie Musikinstrumente. Die stroboskopischen Lichteffekte, wie sie in Dis-

307 Ich selbst erinnere mich an ein Konzert mit mehreren lokalen Punkbands in einem kleinen Ort im Rheinland, das etwa im Jahr 2003 stattgefunden haben muss. Es lief im rückwärtigen Saal einer Gaststätte ab, deren Name sicherlich auch den Ausdruck ‚Hof‘ enthielt; wahrscheinlich war keine andere Location verfügbar und dieser ansonsten vor allem von Schützenvereinen und dergleichen genutzte Saal günstig oder sogar kostenlos zu haben. Vordergründig ergab sich aus der Kombination von hölzernem Dachstuhl, mit Plastikblumen verzierter Bühne und karierten Gardinen mit von den Schülerbands zum Teil sehr gekonnt ‚schlecht‘ gespielter Musik samt Pogotanz ein befremdlicher Widerspruch. Ich glaube mich aber zu erinnern, dass ich und auch andere diese Dissonanz als ausgesprochen cool, witzig und ‚irgendwie dann doch passend‘ empfunden haben. Dem genauer nachzugehen wäre vermutlich sehr lohnend: Wird dieser Widerspruch für sich genommen schon als ästhetisch reizvoll empfunden oder besteht der Reiz darin, mit der Musik einen Ort besetzt zu haben, dessen planvoll gestaltete Atmosphäre doch anscheinend allem widerspricht, womit Punk als Jugendkultur sich identifiziert beziehungsweise – bereits historisiert – identifiziert hat? Oder sind sich – das wäre die postmoderne Deutungsweise – Punk und Schützenverein als Subkulturen vielleicht ähnlicher, als die jeweiligen Protagonisten glauben?

308 Vgl. Böhme 2013, S. 135.

309 Böhme 2013, S. 158.

310 Vgl. hierzu die Kritik von Lucius Burckhardt, demzufolge „wir öffentlich auftretende Übelstände vornehmlich durch Bauten und in weit selteneren Fällen durch wirkungsvolle administrative Strategien bekämpfen“ (ders.: „Kommunikation und gebaute Umwelt“. *Die Kinder fressen ihre Revolution. Wohnen – Planen – Bauen – Grünen*. Köln 1985. S. 369-374, S. 371).

kotheken und bei Konzerten aus bestimmten Musikgenres häufig zum Einsatz kommen, können mittels einer Übereinstimmung der Blitzfrequenz mit dem Tempo der gespielten Musik die Wahrnehmung von Musik und Umgebung aneinander koppeln. Das zeigt beispielhaft, wie Kontext und Musik aufeinander bezogen sein können, selbst wenn keine derart stilisierte Übereinstimmung besteht. Die Vielfalt der heute vorhandenen Beleuchtungssysteme verweist direkt auf die Notwendigkeit von räumlichen Arrangements, in die alle diese Technologien eingepasst werden können: Der beste Scheinwerfer nützt nichts, wenn er nicht der angestrebten Funktion entsprechend platziert werden kann.

Dass es in einem bürgerlichen Konzertsaal während eines Sinfoniekonzertes überhaupt eine bestimmte Beleuchtung gibt, wird meistens nicht eigens zum Thema. Die Beleuchtungsapparatur bleibt als Teil eines konventionalisierten Dispositivs im Hintergrund und findet höchstens Beachtung, falls etwas nicht funktioniert. Eine Lichtregie, die nicht wie auch der *white cube* einer Galerie einer anscheinend ‚neutralen Atmosphäre‘ verpflichtet ist, hätte im Rahmen eines Sinfoniekonzertes lange Zeit als ein Spektakel gegolten, das im Verhältnis zur gespielten Musik bloß äußerlich bleiben muss. Selbst im Rahmen von Jazz-Festivals sorgte es im Übrigen noch Anfang der 2000er Jahre für Aufsehen, als das *Esbjörn Svensson Trio* mit einer eigenen Lightshow auftrat, die selbst in dieser Szene bis dato als Merkmal der vermeintlich ‚oberflächlichen Popmusik‘ gegolten hatte. Aktuelle Produktionen auch im Sektor der ‚klassischen Musik‘ führen dagegen vor Augen, wie subtil Lichtregie heute agieren kann. So gehörte zu dem im Februar 2020 realisierten Programm *Die neue Akademie – eine Beethoven-Séance* des Gürzenich-Orchesters Köln mit dem Dirigenten François-Xavier Roth ein von Bernd Purkraub entworfenes Lichtdesign. Er gab dem Geschehen auf der Bühne der Kölner Philharmonie während manchen Phasen des Konzertes eine warmfarbige Tönung, in anderen Abschnitten wurden Strahler auf dem Bühnenboden angeschaltet, die insbesondere metallene Gegenstände wie die Stuhlbeine der Sitzgelegenheiten des Orchesters schneidend hell aufleuchten ließ. Diese Veränderungen waren aber so subtil angelegt, dass sie vermutlich nicht allen Besucherinnen und Besuchern des Konzertes ständig bewusst gewesen sein werden.

Für die Besucher von sommerlichen Rock-Festivals ist es seit langem selbstverständlich, dass die sogenannten Headliner, die Bands oder Künstler also, die auf den Plakaten ganz oben stehen und denen am meisten Zugkraft beim Publikum zugetraut wird, am Ende eines Festivaltages spielen. Das bedeutet in der Regel, dass ihr Set nicht vor dem Einsetzen der Dämmerung gegen 22 Uhr beginnt oder gegebenenfalls vollständig bei nächtlicher Dunkelheit stattfindet. Als Grund dafür lässt sich – quasi musikimmanent – die dramaturgische Absicht anführen, das Auftreten der Headliner so lange wie möglich hinauszuzögern und dem Festi-

valtag damit einen Spannungsbogen zu geben. Doch darüber hinaus wird es aus kulturhistorischer Perspektive nicht schwerfallen, Merkmale, Vorzüge und ästhetische Vorbilder einer nächtlichen Atmosphäre zu benennen.³¹¹ Die Nacht ist besetzt mit Konnotationen des Spannungsvoll-Aufregenden, des Geheimnisvollem, ja des Außerweltlichen: Sie ist die Zeit in der Geister und mysteriöse Kräfte erscheinen und wirken, die eigentlich nicht unserer Welt angehören.³¹² Bestimmte Musikgenres wie Gothic Rock oder andere *dark music* sind auf diese atmosphärischen Bezugspunkte für das Gelingen ihrer Ästhetik geradezu existenziell angewiesen. Eine Performance dieser Art könnte bei strahlendem Sonnenschein nachmittags im Stadtpark leicht ‚schief‘ wirken. Es bedarf jedoch gar nicht einer kulturhistorischen Spurensuche, um die Bedeutung einer nächtlichen Atmosphäre für Performances der populären Musik herauszustellen, denn jede Art von artifizieller Light-Show kommt bei Dunkelheit natürlich deutlicher zur Geltung und kann dadurch in intensiverer Weise das Erleben der Musik mitbestimmen.

Die atmosphärischen Effekte eines Verzichts auf artifizielle Beleuchtung führte dagegen im November 2019 ein als Livestream im Netz übertragenes Konzert der britischen Band *Coldplay* vor. Der Auftritt in der jordanischen Hauptstadt Amman, der als Präsentation des neuen Albums der Band konzipiert war, gliederte sich in zwei Teile, die den *Sunrise* und *Sunset* betitelten Hälften des Albums *Everyday Life* entsprachen. Mit der Performance begonnen wurde daran anknüpfend zum Zeitpunkt des Sonnenaufgangs, die zweite Hälfte endete dann exakt mit dem Sonnenuntergang. Um diesen Kontext erlebbar zu machen war die Band auf einer für das Sonnenlicht gut erreichbaren erhöhten historischen Festungsanlage platziert. Das Heller- und Dunklerwerden während der Performance war in den Videostreams gut mitzuvollziehen, zudem zeigte die Kamera regelmäßig auch direkt die auf- beziehungsweise untergehende Sonne über der Stadtsilhouette von Amman. Der dadurch erzielte Zugewinn an Bedeutungen dieser Musikperformance, weit hinausgehend über die Übereinstimmung mit der metaphorisch zum Ausdruck gebrachten Dramaturgie des Albums, lässt sich allenfalls umreißen. Er reicht von Verbindungen mit Motiven des Wandels und Übergangs über den Anschluss dieser Musik an einen Tagesrhythmus (gegenläufig zur auf ständige Verfügbarkeit *on demand* zielenden Dynamik aktueller Medienkultur) bis hin zur Etablierung einer kosmischen Resonanzachse³¹³: Dies ist – so jedenfalls lässt der Auftritt von *Coldplay* sich innerhalb dieses Ensembles

311 Vgl. dazu Elisabeth Bronfen: *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München 2008.

312 Phänomenologisch mag das darin seinen Grund haben, dass die nächtliche Dunkelheit nicht jene Durch- und Übersicht gestattet, die mit Aufklärung und Rationalität verbunden sind. Vgl. dazu quasi komplementär zu Bronfen 2008 das Buch von Wolfgang Schivelbusch: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2004.

313 Der Begriff der ‚kosmischen Resonanzachse‘ erscheint zunächst reichlich esoterisch. Im Anschluss an Hartmut Rosa ist damit aber lediglich das empirisch beobachtbare Faktum gemeint, dass Menschen sich unter bestimmten Bedingungen ‚mit dem Kosmos verbunden fühlen‘ können. Vgl. Rosa 2019¹, S. 453ff.

deuten – Musik des Planeten Erde im Sonnensystem, einem Sternensystem in der Galaxie Milchstraße. Im Anschluss an Hartmut Rosa könnte man sagen, „dass sich dabei die beiden vielleicht wichtigsten Resonanzsphären der Moderne: Musik und Natur, zu einem kollektiv aufgeladenen Resonanzfeld verbinden“³¹⁴.

314 Ebd., S. 460.

D) Fallbeispiele

Wenn im vorangegangenen Teil C der Eindruck einer eher bunten Reihung unterschiedlicher Phänomene entstanden ist, dann hat das gute Gründe: Die Vorgehensweise war dort bewusst auf eine Vereinzelung von Aspekten angelegt, um überhaupt einen ersten Überblick über mögliche ‚Analyseniveaus‘ (Bödecker/Veit/Werner) gewinnen zu können – beziehungsweise über Möglichkeiten der Differenzierung im Hinblick auf Musikkultur und räumliche Arrangements. Deshalb habe ich immer nur ganz bestimmte Ansichten auf eine musikalische Praxis ausformuliert, sodass niemals ein umfassenderes Bild eines Gegenstandes entstehen konnte. Das war für diesen Schritt meines Erachtens notwendig, greift insgesamt aber natürlich zu kurz, denn (um hier einen Satz von Gilles Deleuze zu leihen): „All these aspects, of course, coexist in reality.“¹ ‚Raum‘ erweist sich – wie man unter Bezugnahme auf den durch Martina Löw markierten Stand der Diskussion sagen kann – als dasjenige, was dieses Koexistieren möglich und beschreibbar macht.

Da das Ziel dieser Arbeit gerade eine integrale Betrachtung von Musik ist im Hinblick auf die Frage, was sie in konkreten Kontexten sein und leisten kann, muss es im abschließenden Teil D notwendigerweise darum gehen, verschiedene Perspektiven an einem Gegenstand zusammenzuführen. Eine ausführliche, möglichst umfassende Anwendung der bis hierhin erarbeiteten Methode auf ein Thema, wie etwa in zur Niedens Studie über das *Théâtre du Châtelet*, kann hier nicht mehr geleistet werden und eine Arbeit mit einem primär methodologischen Erkenntnisinteresse kann dafür auch nicht der Ort sein. Stattdessen bietet sich ein Abschluss mit überschaubaren Fallbeispielen an. Wie in der *Raumsoziologie* von Martina Löw sollen es drei an der Zahl sein, „quasi als Ausblick, aber auch als erster Prüfstein“², wie sie es für ihre Zwecke formuliert hat. Eine weitere wichtige Referenz für den Umgang mit diesen Fallbeispielen ist Friedrich Kittler. In seinen *Aufschreibesystemen* hat er Mitte der 1980er Jahre eine damals innovative Betrachtungsweise anhand synchroner Schnitte vorgeführt, Kittler selbst sprach hier von „historischen Lagen“³, das heißt weder Epochenbegriffe oder andere Periodisierungen noch präzise umrissene Einzelereignisse oder gar literarische Werke waren für den Germanisten Kittler maßgeblich. An die Stelle solcher Einheiten traten in seiner Gliederung zeitliche (Um-)Felder um zwei vergleichsweise willkürlich gesetzte, runde Jahreszahlen (1800/1900). Die Kombination zweier synchroner Schnitte hatte für Kittler nicht nur den Vorzug, sein Konzept mehrfach durchspielen und erproben zu können. Vielmehr ermöglichte ihm diese

1 Gilles Deleuze: *Francis Bacon: The logic of sensation*. London, New York 2005, S. xi.

2 Löw 2001, S. 231.

3 Kittler 2012, S. 117.

Anlage gegenüber einer umfassenden monografischen Studie auch vergleichende Betrachtungen, die nicht nur einfach Differenzen deutlich werden lassen, sondern zu einer Art wechselseitiger Erhellung führen können:

Erst im Kontrast zu alternativen Möglichkeiten zeichnet sich der Organisationsplan eines gegebenen Systems ab – durch die Funktionen, die er einbezieht, ebenso sehr wie durch die, die er ausschließt.⁴

Was die Vergleichbarkeit betrifft müssen mit Blick auf die unten folgenden drei Fallstudien allerdings Einschränkungen vorgenommen werden. Da die Voraussetzungen, um die drei Ensembles, die hier das Thema sind, zu beschreiben beziehungsweise zu rekonstruieren je nach Quellenlage und der kulturellen Eigenlogik der Gegenstände sehr unterschiedlich sind, können die Fallstudien in ihrem Aufbau und ihrer Herangehensweise nicht völlig deckungsgleich sein. So ist es im ersten Fall möglich, einige charakteristische räumliche Arrangements zusammenzuführen, die sich in der Musikkultur einer ausgewählten sozialen Figuration in einer bestimmten ‚historischen Lage‘ erkennen lassen: Gemeint ist hier Musik in der Festkultur europäischer Höfe um das Jahr 1670. Im zweiten Fall, wo der Blick in die Zeit um 1970 fällt, stehen erheblich vielfältigere Quellen zur Verfügung. Diese materialreiche Fallstudie hat daher viel stärker als die erste den Charakter einer dichten Beschreibung, genügt jedoch andererseits nicht den Maßstäben einer ethnografischen Untersuchung, etwa im Sinne einer teilnehmenden Beobachtung. Stattdessen werden auch hier weitere Elemente und Perspektiven hinzugezogen, die nicht in einer als real angenommenen historischen Situation tatsächlich gleichzeitig erkennbar sind, deren enger sachlicher Zusammenhang es aber zulässig wie auch lohnend erscheinen lässt, sie in der Beschreibung zusammenzuführen. Konkret geht es in diesem zweiten Fall um Ensembles der musikalischen Praxis des Komponisten Karlheinz Stockhausen. Da dessen Konzepte und Verfahrensweisen einem schnellen Wandel unterlagen, kann die Fokussierung auf räumliche Arrangements, die in Verbindung mit einer einzelnen Komposition Stockhausens zu beobachten sind, eine gewisse Abgrenzung des Gegenstandes gewährleisten. Das dafür ausgewählte Werk ist die 1968 uraufgeführte Vokalkomposition *STIMMUNG*, doch es werden – wie angedeutet – auch einige Beobachtungen zu Stockhausen angefügt, die keinen direkten Zusammenhang mit diesem Stück haben.

Während sich so im ersten Fall eine Verbindung herstellen lässt zwischen einem breiten Kontext und bestimmter Musik und im zweiten Fall zwischen einem klarer umrissenen Kontext und *einer* bestimmten Musik ist die Lage im dritten Fall noch einmal eine andere. Hier soll es um die Erkundung der vielen beobacht- und denkbaren Varianten eines Ensembles ge-

4 Kittler 2012, S. 118.

hen, das in der (spät-)modernen Alltags- respektive Medienkultur verankert ist, ohne dass noch eine Festlegung über die Art der Musik getroffen werden kann, die in diesem Ensemble auftritt. Mit der Zeitmarke ‚um 2010‘ vertritt dieser Fall im Prinzip die Gegenwartskultur, weist bei noch genauerem Hinsehen aber eben doch in die jüngste Vergangenheit, da der methodische Zugriff der einer *new cultural history of music* und nicht der einer *cultural anthropology* ist. Die dritte Fallstudie, die den Ensembles des *mobile listening* gewidmet ist, legt damit einen Schwerpunkt auf die Praxis des mobilen Musikhörens mit ‚klassischen‘ kabelgebundenen, offenen Kopfhörern und klammert die allerneuesten technischen Entwicklungen (kabellose, geschlossene Kopfhörer, *noise cancelling*-Technologie⁵) noch aus.

Wie hieran zu sehen ist, sind die Gelenkstellen zwischen musikalischer Form und kulturellem Kontext in den drei Fällen nicht direkt vergleichbar: Es gibt erhebliche Unterschiede im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn, im Hinblick darauf, was mit dem Fokus auf räumliche Arrangements, mittels des Konzeptes des Ensembles, überhaupt ausgesagt werden kann. Auch sind die Zusammenhänge, um die es hier gehen wird, bisher mit unterschiedlichen Teilbereichen der Musikforschung assoziiert. Während es im ersten Fall um Kulturgeschichte geht, eigentlich in einem durchaus traditionellen Sinne, und um etwas, das zum Teil unter dem Schlagwort ‚musikalische Aufführungspraxis‘ verhandelt wird, könnte man die zweite Fallstudie dem Diskurs zu den ästhetischen Strategien Neuer Musik nach dem Zweiten Weltkrieg zuordnen. Bereits zwischen diesen beiden Forschungsgebieten sind die Austauschbewegungen in der Regel minimal. Der dritte Fall gehörte schließlich üblicherweise dem Zuständigkeitsbereich der Medienkulturwissenschaft an, in der sich zuletzt die *mobile music studies* wiederum als ein eigenes Spezialgebiet herausgebildet haben.⁶ Die aus der Raumsoziologie abgeleitete Methode der Beschreibung von Ensembles – so jedenfalls die hier von mir vertretene These – lässt es jedoch zu, die ganz unterschiedlichen Gegenstände und Fragen mit einem einheitlichen methodischen Instrumentarium zu behandeln.

Zudem erlauben die drei Fallbeispiele auch eine Zuordnung zu den drei Qualitäten, die in Teil B als Versuch einer epistemologischen Selbstkritik angeführt wurden. Die Festkultur der europäischen Höfe in der Zeit um 1670 manifestiert sich als ein Dispositiv, von dem man annehmen darf, dass es strukturierende Effekte ausübte, also tatsächlich in relativ weitreichender Weise determinierte, was Musik in diesem Kontext sein und leisten konnte. Anders als in der hierarchisch organisierten sozialen Figuration der frühneuzeitlichen Höfe muss für die eu-

5 Vgl. dazu den vielschichtigen, auch auf die Raum-Thematik eingehenden Artikel von Maren Haffke: „Cancel-Culture. Über Noise-Cancelling-Kopfhörer“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12 (2020). Nr. 1, S. 190-196.

6 Vgl. zum Umriss dieses Gebietes das einschlägige *Oxford Handbook of Mobile Music Studies*. Hg. Sumanth Gopinath/Jason Stanyek. Oxford, New York 2014.

ropäisch-westliche Öffentlichkeit der Zeit um 1970 eine größere Pluralität von musikbezogenen Handlungsweisen und Diskursen unterstellt werden. Auch wenn, wie ich in der zweiten Fallstudie zeigen möchte, Karlheinz Stockhausen viele Mühen darauf verwendet hat, ein Dispositiv zu konstruieren, das eine bestimmte Auffassung seiner Musik sicherstellen sollte, kann man anhand der entsprechenden Ensembles gesichert wohl nur etwas zu seinen Intentionen aussagen, nicht zu einem ‚wirklichen Funktionieren‘ dieser Musik zum damaligen Zeitpunkt. Das *mobile listening* wiederum ist eine offene medienkulturelle Formation, die weder als kohärentes Dispositiv beschreibbar ist, noch auf eine einheitliche Intention zurückgeführt werden kann. Dementsprechend kann es nur darum gehen, die kulturellen Anschlussmöglichkeiten des *mobile listening* zu skizzieren und nicht darum, in der dynamischen Gegenwartskultur aufscheinende Zusammenhänge über Gebühr festzuschreiben.

Zuletzt sei noch einmal auf eine weitere bereits eingeführte Differenz hingewiesen. Bei den ersten beiden Fallbeispielen geht es offensichtlich um den Zusammenhang zwischen Musik und ihrem authentischen historischen Kontext: Im ersten Fall läuft das auf die Frage hinaus, wie etwa barocke Kompositionen im Zusammenhang einer höfischen Festkultur erfahrbar waren, im zweiten muss rekonstruiert werden, ‚was eigentlich vor sich ging‘ (oder besser: ‚gehen sollte‘), wenn um 1970 Karlheinz Stockhausens Werk *STIMMUNG* aufgeführt wurde. Man kann aber genauso von Ensembles sprechen, wenn zwischen der Musik und dem Kontext kein ursprünglicher Zusammenhang besteht. Unter anderem darauf zielt auch die Auswahl des *mobile listening* als drittes Fallbeispiel ab, denn im Grunde lässt sich, von der Ausnahme einzelner künstlerischer Versuche im Bereich der Klangkunst abgesehen, gar keine Musik identifizieren, die speziell nur für diesen Kontext entstanden wäre.⁷

7 Selbstverständlich wird aber heute die akustisch-technische Produktion von Pop-Musik – und gerade auch die Programmgestaltung und Aussteuerung von Radioprogrammen – auf das *mobile listening* und die dafür benutzten ‚Abhörgeräte‘ abgestimmt. Darüber hinaus wird allerdings inzwischen diskutiert, inwieweit aktuelle Pop-Musik in ihrer musikalischen Struktur und ihren Sinnangeboten bereits auf die medialen Anforderungen von Plattformen wie *TikTok* ausgerichtet wird, vgl. Matthias Pasdzierny: „‘Make Every Second Count‘ – Musikalisierte Mikroformate als Zentrum der Kurzvideo-App und Social Media-Plattform *TikTok*“. *Mikroformate. Interdisziplinäre Perspektiven auf aktuelle Phänomene in digitalen Medienkulturen*. Hg. Peter Moormann/Manuel Zahn/Patrick Bettinger et al. München 2021, S. 43-68.

1) Ensembles in der Festkultur europäischer Höfe, um 1670

Eingrenzung und Quellenlage

Um sich diesem ersten Fallbeispiel anzunähern, ist zunächst etwas zu dem gewählten Zeitschnitt zu sagen. ‚Um 1670‘, das wäre nach dem gegenwärtigen Verständnis der Geschichtswissenschaft ein Zeitraum innerhalb der Frühen Neuzeit. Die ‚Neuzeit‘ wird dabei inzwischen einfach als eine kontingente Markierung angesehen: Es ist eine Bezeichnung, mit der in der Regel nur noch eine Differenz gegenüber dem Mittelalter ausgedrückt wird und nicht mehr eine Abwertung der vorangegangenen, vermeintlich ‚dunklen‘ Epoche eingeschlossen ist.

Dennoch werden für die Epochenkonstruktion der Frühen Neuzeit einige Konstanten angenommen. Dazu gehört die relative Stabilität einer höfischen Kultur, die zwischen dem ausgehenden 15. und dem Ende des 18. Jahrhunderts in vieler Hinsicht vergleichbar geblieben ist. Zudem wird diese höfische Kultur heute als ein europäisches Phänomen betrachtet, das nicht einer vermeintlich abgeschlossenen Nationalkultur zugeschlagen werden kann. In der Perspektive der Politikgeschichte rückte aber traditionellerweise gerade hinsichtlich der Zeit um 1670 besonders Frankreich in den Blick. Die 72 Jahre andauernde Regentschaft (1643-1715) von Ludwig XIV. wurde dort als das Paradigma des Absolutismus begriffen, der wiederum als paradigmatisch für diesen Abschnitt der europäischen Frühen Neuzeit überhaupt galt. Inzwischen wird jedoch in der Forschung ein „Auseinanderbrechen dieses traditionellen Paradigmas des Absolutismus“⁸ konstatiert: Weder lasse sich die Herrschaft Ludwigs XIV. wirklich als unumschränkt beschreiben, noch sei diese Regierungsform damals die dominierende in ganz Europa gewesen.⁹

Der neuere wissenschaftliche Umgang mit dieser Zeit lässt dann einige überraschende Wendungen erkennen. Eine stilgeschichtlich vorgehende Musikwissenschaft oder Kunstgeschichte ordnet Kunstwerke aus der Zeit etwa zwischen 1600 und 1770 dem Barock zu. Wie andere Stilbegriffe (Gotik, Manierismus, Impressionismus etc.) war auch dieser zunächst abwertend gemeint und zielte auf das vermeintlich Unregelmäßige, Verzerrte und Überladene dieser Kunst. Der Kultur- und Kunsthistoriker Jacob Burckhardt sprach 1855 mit Blick auf die Bauwerke des Barock noch von einem „verwilderten Dialekt“¹⁰ der ‚klassischen‘ Baukunst, er hielt sie für „Fieberphantasien der Architektur“¹¹. Heinrich Wölfflin ging demgegenüber in

8 Isabelle Deflers/Christian Kühner: „Einleitung“. *Ludwig XIV. – Vorbild und Feindbild. Inszenierung und Rezeption der Herrschaft eines barocken Monarchen zwischen Heroisierung, Nachahmung und Dämonisierung*. Hg. dies. Berlin 2018. S. 7-44, S. 15.

9 Vgl. die ähnliche Einschätzung von Peter Hersche: *Muße und Verschwendung: Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*. Bd. 1. Freiburg im Br. 2006, S. 240f.

10 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel 1855, S. 368.

11 Ebd., S. 370.

einer einflussreichen Schrift von 1888 deskriptiv vor, bei ihm ist der Barock-Begriff die Bezeichnung bestimmter Stilmerkmale¹², womit er sich von der älteren Begriffsgeschichte löst. Erst dieser im Hinblick auf Bewertungen neutrale Barock-Begriff konnte dann attraktiv werden als eine begriffliche Alternative für eine kulturgeschichtlich orientierte Benennung dieser Periode. An die Stelle der politikgeschichtlich geprägten Konzeption des Absolutismus trat dann erst in der neueren Forschung die Redeweise vom „Barockzeitalter“¹³. Damit wird innerhalb der Epoche ein kultureller Zusammenhang betont, was plausibler erscheint, als von den unterschiedlichen Staats- und Regierungsformen im Europa dieser Zeit auszugehen. Das kommt auch dem Konzept einer *new cultural history of music* entgegen, die Musik wiederum im Kontext solcher kultureller Zusammenhänge betrachtet. Gemeint ist damit – und das ist gegenüber anderen, älteren Zugängen entscheidend – nicht ‚Musik und die anderen Künste‘ oder ‚Musik und die Geistesgeschichte‘. Vielmehr soll Musik als historisch gebunden an zeittypische Praktiken, Anschauungen, Ordnungssysteme und Präferenzen betrachtet werden.

Im Hinblick auf das Feld der höfischen Kultur hat der Zeitschnitt ‚um 1670‘ eine weitere Implikation. Während etwas später die Oper im Mittelpunkt höfischer Feste stand, ist in diesem zeitlichen Umfeld noch eine heterogenere Musikkultur zu beobachten, die als solche nicht einfach zu erfassen ist und demzufolge lange Zeit nicht genügend berücksichtigt wurde. Stellenweise wurde in der Forschung die Musik höfischer Feste geradezu mit der Oper gleichgesetzt. Zu beachten sind aber gerade auch alle möglichen Kontextualisierungen von Musik, die (noch) nicht den Schemata von Oper und Konzert entsprechen. Heinrich Bessler – seine ideologische Position wie auch seine Sprache sind hier bereits einer Kritik unterzogen worden – hat 1938 in diesem Zusammenhang gesprochen von einer „eigentümlichen Gemeinschaftskunst, die man bisher allzusehr vom Blickpunkt der Oper zu betrachten und als eine ihrer Vorformen oder Seitenlinien etwas geringschätzig abzutun pflegte“¹⁴.

Die Berücksichtigung räumlicher Arrangements könnte aufschlussreich sein, wenn es darum geht, die Kontexte von Musik in der höfischen Kultur systematischer zu erfassen. Das ist keineswegs bereits selbstverständlich, ansonsten wäre der folgende erst 2018 mit Blick auf die ‚baroque era‘ formulierte Hinweis von Rudolf Rasch gegenstandslos, der schreibt: „Music

12 Vgl. Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München 1888.

13 Vgl. beispielhaft und bereits mit Bezug auf das auch in meiner Arbeit zentrale Thema Karin Friedrich: „Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter“. *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Hg. dies. Bd. 1. Wiesbaden 2014, S. 11-20.

14 Bessler 1938, S. 159. – Wie im Kapitel zu Bessler gezeigt wurde, ließ seine neue Wertschätzung für Formen der Umgangsmusik im Kontext europäischer Höfe des 17. und 18. Jahrhunderts andererseits aber auch eine musikhistorische Nobilitierung von Massenveranstaltung im Nationalsozialismus zu. Insoweit steht die ‚Gemeinschaftskunst‘ wohl hier auch im Zusammenhang der Idee einer ‚Volksgemeinschaft‘.

always functions in a specific environment. And, viewed from the other side, environments use music to confirm and strengthen their identities.¹⁵ Doch bei der Arbeit in dieser Perspektivierung ergeben sich ganz eigene Schwierigkeiten, auf die Graham Dixon bereits vor einiger Zeit aufmerksam gemacht hat:

One of the frustrations of working in this area [der Rekonstruktion frühneuzeitlicher Zeremonien und der Stellung von Musik in ihnen; A.K.] is that most music survives with no indication at all of where it was intended to be performed. We often know exactly who was paid to perform, but that increases the sense of frustration. And when one realizes that a great deal of music was regularly commissioned to form a part of specific events, the lacuna in our knowledge seems even greater.¹⁶

Das Fallbeispiel des höfisches Fest soll es ermöglichen, eben diese Probleme einmal genauer zu besichtigen. Während bei den beiden hier im Anschluss folgenden Gegenständen eine nicht geringe, heterogene Menge an Quellen verwendet werden kann oder sogar direkte Beobachtung im Feld möglich ist, gestaltet sich dies für historisch weiter zurückliegende Zeitschnitte problematischer.

Beschäftigt man sich mit der Festkultur an den europäischen Höfen in der Frühen Neuzeit, profitiert man zunächst davon, dass über Feste sehr bewusst Aufzeichnungen angelegt worden sind. Diese sogenannten Festbücher wurden von den jeweiligen Fürsten in Auftrag gegeben. Es handelt sich um zum Teil beeindruckend illustrierte Bände, die oft in detailliertester Form den Ablauf der Feste dokumentieren sollten. Doch obwohl diese Bücher sich oft als getreue Beschreibungen des Geschehens ausgaben, muss ihr Quellenwert oder zumindest ihr Wortlaut hinterfragt werden, worauf vor allem Helen Watanabe-O’Kelly immer wieder hingewiesen hat. Eine objektive Dokumentation eines idealen, neutralen Geschichtsschreibers sei hier nicht erwünscht gewesen und ist daher beim Studium solcher Quellen heute auch nicht vorauszusetzen: „Early modern courtly historiography is meant to be biased, and so are festival books.“¹⁷ Weiter schreibt Watanabe-O’Kelly:

The whole purpose of these works is to present events from the standpoint of whoever has commissioned the festival book and give them the desired official interpretation.¹⁸

15 Rudolf Rasch: „Preface“. *Music and power in the baroque era*. Hg. ders. Turnhout 2018. S. ix-xii, S. ix. – Was mit einem ‚environment‘ gemeint ist bleibt im Konzept dieses Sammelbandes jedoch offen. Dementsprechend ergeben sich in den Beiträgen des Bandes nur wenig Überschneidungen zu dem von mir verfolgten, an ‚Raum‘ und die materielle Welt zurückgebundenen Kontext-Verständnis.

16 Graham Dixon: „Behold our affliction‘: celebration and supplication in the Gorganza household“. *Early Music* 24 (1996). Nr. 2. S. 250-262, S. 251.

17 Helen Watanabe-O’Kelly: „True and Historical Descriptions? European Festivals and the Printed Record“. *The Dynastic centre and the provinces: agents and interactions*. Hg. Sabine Dabringhaus/Jeroen Duindam. Amsterdam 2014. S. 150-159, S. 151.

18 Ebd., S. 152.

Im Anschluss an Watanabe-O’Kelly lässt sich zur Orientierung außerdem festhalten, dass die Festbücher wahrscheinlich überwiegend so von den Ereignissen berichten, ‚wie sie hätten sein sollen‘. Man kann sich gut vorstellen, dass diese Quellen Abweichungen vom Geplanten natürlich ausgespart haben, wenn etwa Reiter bei einem Rossballett stürzten oder ein Feuerwerk nicht zündete. Demzufolge handelt es sich bei den Festbüchern nicht um authentische Beschreibungen, sondern um eine Mischung aus Bericht und Imagination. Für eine ereignisgeschichtliche Aufarbeitung, die – etwas zugespitzt gesagt – vor allem daran interessiert ist zu erfahren, ‚wie es wirklich gewesen ist‘, mögen solche Abweichungen ärgerlich sein. Aus kulturhistorischer Sicht muss diese Verfälschung, solange sie denn in der wissenschaftlichen Betrachtung als Unschärfe einkalkuliert wird, kein Nachteil sein, denn anscheinend ergibt sich damit immerhin ein indirekter Zugriff auf die Intentionen derjenigen, die die Festgestaltung beauftragt und ausgeführt haben.

Was in den Festbüchern beschrieben wird – auch darauf weist Watanabe-O’Kelly hin – hängt zudem vom Standpunkt und den Kenntnissen des jeweiligen Verfassers ab. Nur selten dürften die Autoren eine professionelle Kenntnis von Musik gehabt haben, weshalb die Beschreibungen im Hinblick auf Musik sozusagen aus einer Außen- oder Endnutzerperspektive verfasst worden sind: Die Autoren der Festbücher waren natürlich keine Musikkritiker, Musikkenner oder dergleichen, sondern behandeln Musik im Kontext eines Festes und im Hinblick auf dieses. Mag dieser Umstand für eine auf ‚die Musik selbst‘ gerichtete Untersuchung ein Nachteil sein, so ist die Art der Beschreibung musikalischer Praxis für die Beschäftigung mit Ensembles ihrerseits von Interesse, denn sie lässt unter Umständen deutlich erkennen, wie Musik in die Organisation eines Nebeneinanders von Menschen und Gütern einbezogen war.

Da in Festbüchern der Frühen Neuzeit und speziell der Barockepoche Illustrationen eine herausgehobene Rolle spielen, gilt es in diesem Zusammenhang auch die Einbeziehung von Bildquellen zu reflektieren. Watanabe-O’Kelly weist darauf hin, dass sich besonders in den Festbüchern von Höfen des deutschsprachigen Raums viele Illustrationen finden, wobei gerade die reicher illustrierten Bände in aller Regel an andere Höfe gerichtet gewesen seien. Dem zahlenmäßig beschränkten, aber doch als sehr wichtig erachteten Lesepublikum an anderen Höfen sollte auf diese kostspielige Weise das Prestige des eigenen Hofes vermittelt werden.¹⁹

Welche Art von Quellenkritik macht der Umgang mit diesen Dokumenten aber über solche grundsätzlichen Überlegungen hinaus erforderlich? Der britische Kulturhistoriker Peter Burke schreibt dazu: „Will man Bilder zuverlässig und effizient als Beweismittel nutzen, muß

19 Vgl. Watanabe-O’Kelly 2014, S. 156.

man sich – wie bei anderen Quellen auch – ihrer Schwächen bewusst sein.“²⁰ Vielleicht ist es aber hier, wie oben angedeutet, gar nicht nötig, eine mangelnde Faktentreue der Quellen unmittelbar als Schwäche zu verstehen. Vielmehr könnten die spezifischen Merkmale der Quellen, wenn sie in geeigneter Weise betrachtet werden, sogar einen Mehrwert haben, den eine hypothetische fotografische Dokumentation eines höfischen Festes im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht aufweisen könnte. In der Absicht ganz auf einer Linie mit Burke hat William Weber hervorgehoben, dass man Stiche mit Darstellungen von musikalischer Praxis aus der Zeit um 1700 nicht wie fotografische Abbildungen behandeln dürfe:

[...] pictures of human activity were not meant to depict a specific or frozen moment in time, but rather to “telescope” or to “ensemblize” events happening progressively within a social context.²¹

Wenn Weber davor warnt, die historischen Abbildungen ‚für bare Münze zu nehmen‘, stellt er jedoch ein Charakteristikum der Bildquellen heraus: Dadurch dass sie nämlich gerade keine ‚Momentaufnahmen‘ sind, sondern Ungleichzeitiges in einem Bildraum zusammenfassen, ist ihnen eine summierende, zusammenfassende Qualität zueigen. Im Zusammenhang der hier von mir verfolgten Absichten springt in Webers Argumentation natürlich ein Begriff ins Auge: Mit Bezug auf den Kunsthistoriker Norman Bryson²² bezeichnet Weber diese zusammenfassende Darstellungsweise als ‚Ensemblisierung‘, also sinngemäß als Konstruktion eines Zusammenhangs. Kann dieses Merkmal der Quellen für die Beschreibung von frühneuzeitlichen Ensembles sogar ein Vorteil sein, wenn man die Quellen in geeigneter Weise liest, weil es einen anderen Zugriff auf eine dichte historische Situation erlaubt, als eine Momentaufnahme nach der Art eines fotografischen Bildes? Womöglich sind solche Abbildungen eben auch dann aufschlussreich, wenn man sie stattdessen als Inventare der in einem Kontext erscheinenden Menschen und Güter auffasst.

Nicht zuletzt sollten Festbücher und vergleichbare Schilderungen selbst als Teil der jeweiligen Ensembles aufgefasst werden. Über das Medium Buch wurden Feste institutionalisiert und der intendierte soziale Sinn dieser Institution reproduziert. Man konnte in den Festbüchern nachlesen, wie die Feste erlebt werden sollten, sie waren also Paratexte des performativen Festgeschehens. Gelegentlich wurden solche Beschreibungen schon während der Feste

20 Vgl. Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin 2010, S. 15.

21 Weber 1997, S. 688.

22 Vgl. Norman Bryson: *Word and image. French painting in the ancien régime*. Cambridge 1981. – Eine andere Bildbeschreibung, die diese Möglichkeit des Mediums Bild beispielhaft herausarbeitet, findet sich bei Max Imdahl, der zeigt, wie in einer mittelalterlichen Buchmalerei aufeinanderfolgende Ereignisse in der Leidensgeschichte Christi in einem Bild zusammengefasst wurden. Vgl. ders.: „Sprache und Bild – Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti“. *Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt am Main 1996, S. 94-103.

ausgegeben, sodass die Schriften dann tatsächlich wie Handreichungen oder Programmhefte zum Mitverfolgen des Geschehens zu benutzen waren. Insgesamt sprechen auch diese Überlegungen dafür, diese Quellen nicht nur als objektive Berichte zu betrachten. Dennoch sollte ihr Quellenwert auch nicht unterschätzt werden, das heißt: Angesichts aller dieser Schwierigkeiten sollte man sich nicht auf die Position zurückziehen, dass man über die Kontextualisierung von Musik in der barocken Festkultur nichts Gesichertes aussagen könne, denn das hieße, weitgehend bei einer positivistischen Sammlung vorhandener Belege stehen bleiben zu müssen.

Das gilt insbesondere deswegen, weil sich aus den Festbüchern trotz oder auch gerade wegen der Spezifika dieser Quellengattung Informationen über räumliche Arrangements ableiten lassen, die für die höfische Festgestaltung kennzeichnend waren. Schon Norbert Elias hat in seiner einflussreichen Studie über die höfische Gesellschaft darauf hingewiesen, dass „jeder Art eines ‚Beisammen‘ [...] eine bestimmte Ausgestaltung des Raumes“²³ entspreche. Allerdings begriff Elias die räumlichen Arrangements der höfischen Gesellschaft lediglich als „Anzeiger gesellschaftlicher Strukturen“²⁴ oder als deren „Repräsentation“²⁵. Die heutige Raumtheorie betrachtet ‚Raum‘ jedoch nicht mehr nur als eine Widerspiegelung einer davon unabhängigen Gesellschaft, sondern versteht ‚Raum‘ als etwas Konstruiertes, das dann seinerseits Konsequenzen für die gesellschaftlichen und kulturellen Ordnungen haben kann, die in diesen Räumen realisiert werden. Was Peter Burke über Bildquellen schreibt, könnte sich demzufolge auch auf die raumsoziologisch fundierten Versuche übertragen lassen, die unter anderem auf Bildquellen zurückgreifen: „Sie bringen uns zurück, was wir vielleicht schon wußten, aber früher nicht ernst genug nahmen.“²⁶ Es ist absolut nichts Neues, wenn man zum Beispiel mit Tia DeNora davon ausgeht, dass in der Frühen Neuzeit ein „concept of music’s function as entertainment and celebration“²⁷ prägend war. Der raumsoziologische Ansatz kann aber möglicherweise dazu beitragen, diese Prämisse weiter zu stärken und dabei helfen, Musik und Kontext anders als bisher in Beziehung zu setzen.

Selbstverständlich bedarf es bei solchen Versuchen eines Respektes vor dem Spezialgebiet der ‚festival scholarship‘, die schon für sich genommen ein sehr ausgedehntes Feld darstellt.²⁸ Es existiert eine Fülle an hochspezialisierter Forschung zu ‚Musik am Hof‘, die hier gar nicht in ihrer ganzen Breite zur Kenntnis genommen werden kann. Im Gegenzug darf erwartet werden, dass die raumsoziologische Methodik ebenso ernst genommen wird, wie die

23 Elias 2002, S. 78.

24 Ebd., S. 75.

25 Ebd., S. 78.

26 Burke 2010, S. 14.

27 DeNora 1991, S. 312.

28 Vgl. J.R. Mulryne/Helen Watanabe-O’Kelly/Margaret Shewing: „General preface“. *Europa triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*. Hg. dies. Bd. 1. Aldershot 2004. S. xix-xxiii, S. xx.

historiografische Detailkenntnis. Es fällt aber doch auf, dass es in der einschlägigen Forschung nicht völlig selbstverständlich geworden ist, die als Teil höfischer Festkultur belegte Musik auch konsequent im Zusammenhang dieses Kontextes zu denken. Wenn etwa Susanne Rode-Breymann unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die Raumsoziologie schreibt, Musik habe im Kontext des Kaiserhofes der Habsburger einen „erheblichen Anteil daran“ gehabt, „dass aus bedeutungsneutralen physischen Räumen kulturell definierte Orte wurden“²⁹, dann muss man sich fragen, wo solche neutralen Räume den vorhanden gewesen sein sollen, in denen Musik dann offenbar aus sich selbst heraus irgendwelche Effekte erzeugt haben soll. Für die Raumsoziologie gibt es jedenfalls keine neutralen Räume, sie sind immer schon vordefiniert und man darf ihnen deshalb auch Auswirkungen auf das sich in ihnen vollziehende Geschehen unterstellen. Dies – wie Rode-Breymann in diesem Fall – nicht zu berücksichtigen heißt, eine Hälfte des raumsoziologischen Ansatzes zu unterschlagen.

Mit dem Blick auf Ensembles und unter den genannten Einschränkungen kann es in dieser Fallstudie (noch) nicht unmittelbar darum gehen, was Musik in einem bestimmten historisch datierbaren Zeremoniell leisten konnte, wonach viele spezialisierte Studien fragen. Sie erforschen dann unter anderem, wie Musik zur höfischen Repräsentation beitrug, zum Teil eines komplexen Narratives einer Festgestaltung wurde oder zur Legitimation von Herrschaft eingesetzt wurde.³⁰ Solche Fragen zu stellen heißt also, nach der direkten politischen Funktion einer Musik in einem ereignisgeschichtlichen Kontext zu fragen, so wie etwa Gesa zur Nieden das in einem Beitrag über den Hof Ludwigs XIV. tut.³¹ Damit wird heute auch die in der älteren Forschung meistens mitlaufende Annahme widerlegt, „dass musikalische Repräsentation von der ‚Liebhaberei‘ des Herrschers abhängt“³².

Demgegenüber muss das Interesse im Rahmen dieser Fallstudie strukturgeschichtlicher Art sein: Es gilt erst zu prüfen, unter welchen raumsoziologisch beschreibbaren Bedingungen Musik in höfischen Festen um 1670 überhaupt erscheint und was sie demzufolge dort ‚sein kann‘, um dann beispielsweise die genannten Funktionen übernehmen zu können. Das soll im Folgenden anhand einiger typischer räumlicher Arrangements versucht werden, die sich aus den Quellen rekonstruieren lassen.

29 Susanne Rode-Breymann: „Eine raumsoziologische Studie zum Musiktheater am Habsburger Kaiserhof“. *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Hg. Karin Friedrich. Bd. 1. Wiesbaden 2014. S. 67-85, S. 68.

30 So beschreibt beispielsweise Lena van der Hoven mit Blick auf die preußischen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts verschiedene Strategien der Repräsentation (‚Etablierungspolitik‘, ‚Stabilisierungspolitik‘), die auch mittels Musik realisiert worden seien. Vgl. dies.: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688-1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*. Kassel [u.a.] 2015.

31 Vgl. z.B. Gesa zur Nieden: „Politische Funktionen von Musik am Hof Ludwigs XIV.“. *Ludwig XIV. – Vorbild und Feindbild. Inszenierung und Rezeption der Herrschaft eines barocken Monarchen zwischen Heroisierung, Nachahmung und Dämonisierung*. Hg. Isabelle Deflers/Christian Kühner. Berlin 2018, S. 239-258.

32 Van der Hoven 2015, S. 13.

Abfolge, Abundanz & Atmosphäre

Einen Impuls für einen ersten Teilaspekt hat Tim Blanning in seiner kulturgeschichtlichen Darstellung *The Triumph of Music* gegeben, wenn er schreibt: „Although music was immensely important for the Baroque, it was only one part of an experience that appealed to all the senses.“³³ Beide Teile dieser Aussage sind für sich genommen wenig überraschend. Musik ist in der Kultur des Barockzeitalter sehr präsent, es wird in Europa dieser Zeit viel Musik gespielt und komponiert. Nicht umsonst bildet das Repertoire dieser etwa eineinhalb Jahrhunderte heute den Kern dessen, was im gegenwärtigen Musikmarkt als ‚Alte Musik‘ durchaus erfolgreich ist. Heute wird auch die Barockmusik etwa vom Hof Ludwigs XIV. in der Regel in der Form des Konzertes präsentiert³⁴, was tendenziell vergessen lässt, dass gerade im Kontext höfischer Feste um 1670 praktisch noch keine Konzerte im modernen Sinn stattfanden. Darauf verweist auch die zweite Teilaussage von Tim Blanning, das nämlich in der höfischen Kultur des Barock im ausgehenden 17. Jahrhundert noch kaum Darbietungsmusik im Sinne Heinrich Besslers vorkam, kein *musiciking* sich vollzog, das ‚der Musik selbst‘ eine besondere Priorität zuwies. Stattdessen war Musik in der höfischen Kultur Teil von ästhetisierten Zeremonien, die auch alle möglichen anderen künstlerischen Ausdrucksformen einbezogen und die dem jeweiligen Regenten dazu dienten, „einen klaren Begriff von feiner Majestät, Macht und Gewalt“³⁵ zu geben, wie es in der *Ceremoniel-Wissenschaft* Julius Bernhard von Rohrs heißt, die zu den berühmtesten zeitgenössischen Quellen zu diesem Thema gehört. Edmund Bowles bezeichnet solche Zeremonien als ein „total spectacle“³⁶ und oft ist diesbezüglich behelfsweise auch der Ausdruck ‚Gesamtkunstwerk‘ bemüht worden, obwohl er offensichtlich unpassend und anachronistisch ist.³⁷

Wie gesagt: Beides – die Wichtigkeit der Musik im Barockzeitalter wie auch ihre Unselbständigkeit in höfischen Kontexten – ist für sich genommen hinlänglich bekannt. Den-

33 Blanning 2009, S. 123.

34 Vgl. Deflers/Kühner 2018, S. 9.

35 Julius Bernhard von Rohr: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*. Berlin 1729, S. 2.

36 Edmund A. Bowles: „Music in court festivals of state: festival books as sources for performance practices“. *Early Music* 28 (2000). Nr. 3. S. 421-443, S. 421.

37 Ein höfisches Fest mit dem Werk-Begriff zu belegen, als handele es sich um eine Skulptur von Auguste Rodin oder Donald Judd, eine Komposition von Johannes Brahms oder Wolfgang Rihm, muss notwendig zu kurz greifen. Das Konzept des ‚Gesamtkunstwerkes‘ wiederum ist historisch nicht vor Richard Wagner rückdatierbar und setzt einen emphatischen Kunstbegriff voraus, der Kunst die Fähigkeit zur Auflösung und Transzendierung aller Widersprüche zuspricht. Oft wird auch angenommen, dass ein Gesamtkunstwerk etwas sei, das aus einer einheitlichen Autorschaft, also ‚aus einer Hand‘ hervorgehe. Im Hinblick auf höfische Inszenierungen ist das unzutreffend, wie Peter Burke bezüglich der Repräsentation von Ludwig XIV. angemerkt hat: „Das königliche Bild sollte als Gemeinschaftsprodukt betrachtet werden. Maler, Bildhauer und Kupferstecher arbeiteten daran ebenso wie Hofschneider, Perückenmacher und Tanzmeister, Dichter und Ballettchoreographen und die Zeremonienmeister, die die Krönungsfeierlichkeiten, die königlichen Entrées und andere öffentliche Veranstaltungen dirigierten“ (Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin 1993, S. 62).

noch fällt es aus heutiger Sicht immer noch nicht leicht, eine Kultur zu denken, in der Musik gerade als Eines neben Anderem, als etwas, das seinen Zweck nicht schon in sich selbst hat, geschätzt wurde, vielleicht so, wie die europäisch-spätmoderne Esskultur Salz und Pfeffer schätzt – nicht eigentlich für sich, sondern nur im Verbund mit etwas anderem. In der musikwissenschaftlichen Forschung ist oft festgestellt worden, dass in Festbüchern und vergleichbaren Quellen von Musik meistens nur äußerst beiläufig die Rede ist.³⁸ Manchmal wurde dabei ein gewisses Bedauern geäußert, so als ob der entsprechende Chronist für die mangelnde Ausführlichkeit seiner Beschreibung zu tadeln und mehr über ‚die Musik selbst‘ zu erfahren gewesen wäre, wenn er sich nur genauer damit befasst hätte. Tatsächlich aber muss bereits auf dieser Ebene die Einordnung von Musik als ein historisches Faktum analysiert werden. In einer eingehenden Untersuchung der Festbücher, in welchen die Divertissements am Hof von Ludwig XIV. in den Jahren 1664, 1668 und 1674 wiedergegeben sind, kommt Benoît Bolduc deshalb zu dem Schluss: „Music experienced for its own sake, without the support of visual or other sensory experiences, had no place in Versailles.“³⁹ Welche Konsequenzen sind daraus zu ziehen, wenn Musik tatsächlich – es sei hier nochmal an die in der Einleitung zitierte Einschätzung von Sebastian Werr erinnert – in vergleichbarer Weise aufgefasst wird wie etwa ‚aufwendige Kutschen‘⁴⁰? Aus raumsoziologischer Sicht bedeutet das folgerichtig, die Organisation des Nebeneinanders in den Blick zu nehmen.

Als ein erstes Beispiel mag ein Umzug dienen, der anlässlich der Krönung von Jakob II. zum König von England am 23. April 1685 in London stattfand:

About twelve of the clock, the procession began to move in [the] form following: the Dean's Beadle of Westminster, with his staff ..., the High Constable of the City ... in a cloak of fine scarlet cloth; a fife [player] ..., four [field] drums in the same livery ... The Drum Major ..., eight trumpeters, all in rich liveries of crimson velvet laced with gold and silver, with silver trumpets, ... the kettledrums with their banners [i.e. skirts] ... followed by the timpanist ...⁴¹

Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist also erst einmal nur festzuhalten, dass verschiedene Bläser und Trommler an diesem Umzug mitwirkten. Die Musik selbst wird in der Quelle nicht

38 „Some of these festival books offer but brief tantalizing references, such as ‘And there was music performed’, or ‘There was a lovely performance with both voices and instruments’” (Bowles 2000, S. 422).

39 Benoît Bolduc: „Fêtes on Paper: Graphic Representations of Louis XIV’s Festivals at Versailles“. *The Princeton University Library Chronicle* 76 (2015). Nr. 1-2. S. 211-241, S. 229.

40 Vgl. dazu nochmals Werr 2012, S. 20.

41 Francis Sanford: *The History of the Coronation* [...]. Zit. nach Bowles 2000, S. 425. – Die von Bowles aus einer Fülle von Quellen zusammengetragenen und wiedergegebenen zeitgenössischen Beschreibungen werden in der Folge aus pragmatischen Gründen mit abgekürzten bibliografischen Angaben und ggf. in dessen englischer Übersetzung verwendet (vollständige Quellengaben einsehbar unter <https://www.jstor.org/stable/3519059>). Von ihm unter Umständen verkürzt dargestellte sachliche Details der Quellen oder diskussionswürdige Feinheiten der Übersetzungen fallen dabei in der Regel wenig ins Gewicht, da es in meiner Fallstudie um qualitative Merkmale der Festgestaltung geht.

beschrieben, mit der Ausnahme der Nennung einer Hymne, die später im Laufe dieses Umzugs von einem Chor gesungen wurde und die der Chronist als ‚bekannt‘ bezeichnet.⁴² Doch es finden sich noch zahlreiche andere Informationen in diesem Text, die indirekt auch etwas über die Einordnung der Musik aussagen. Viel mehr Beachtung findet in der Beschreibung die Kleidung der Teilnehmer⁴³ und noch die Materialität der Trompeten – sie glänzen silbern – erscheint als wesentlicher als die gespielte Musik. Zumindest aber steht all das nebeneinander, ist mehr oder weniger gleichzeitig zu erleben gewesen. Im Effekt, das heißt hier von einem festen Betrachterstandpunkt aus, ergab sich aber aus der Aufstellung der an dem Umzug Teilnehmenden „in gewisser Ordnung“⁴⁴ (von Rohr) das Nacheinander einer Parade, eine Reihenfolge und damit eine Hierarchie, die für solche Repräsentationsformen im Barock eine enorme Bedeutung hatte, wie sich an den in großer Zahl überlieferten bildlichen Darstellungen solcher Abfolgen bei Um- und Einzügen erkennen lässt.

Musik in einem solchen Neben- beziehungsweise Nacheinander zu erleben ist in Europa heute fast nur noch im Straßenkarneval möglich. Im rheinischen Karneval etwa lassen sich dabei noch viele Ähnlichkeiten zu den frühneuzeitlichen Praxisformen erkennen: Die Kostüme der Mitlaufenden wie auch die Uniformen der Musikgruppen werden von den Menschen am Straßenrand als ein Teil des Ganzen gewürdigt. Niemand kommt hierhin, um Musik zu hören, aber selbstverständlich gehören die Musikgruppen zu einem Karnevalszug ganz wesentlich dazu. Die Abfolge des Zuges folgt ebenfalls einer (durchaus noch traditionell-patriarchalischen) Hierarchie, wenn etwa auf eine Kindertanzgruppe der Wagen des Damenkomitees folgt, dann der Elferrat und schließlich der Prunkwagen des Prinzen als Höhepunkt und Abschluss. Musikkapellen, die hier eingeordnet sind, erscheinen mit ihrem Spiel als Schmuck des Zuges, als eine Abwechslung – denn sicherlich würde es mit der Zeit etwas langweilig werden, nur vorbeiziehende Menschen zu sehen – und sie gliedern den Ablauf des Zuges durch ihre akustischen Zeichen. Spielen die Musikgruppen bekannte Lieder, dann lassen sich die Umstehenden davon auch zum Mitsingen anregen. Das alles leistet die jeweilige Musik jedoch nur im

42 Vgl. ebda.

43 Es sei hier daran erinnert, dass im ausgehenden 17. Jahrhundert die Kostüme sogar in einer Opernaufführung als wesentliche Bedeutungsträger und nicht als Dekor oder Beiwerk verstanden worden sind. Valeria de Lucca hat dies unter anderem daran gezeigt, dass 1680 in Rom Opernaufführungen aufgrund des Verlustes einiger Kostüme abgesagt wurden. Vgl. dies.: „Dressed to impress. The costumes for Antonio Cesti’s ‘Oronthea’ in Rome (1661)“. *Early Music* 41 (2013). Nr. 3. S. 461-475, S. 461.

44 Von Rohr 1729, S. 739. – Von Rohr konzentriert sich hier allerdings auf Auf- beziehungsweise Umzüge, die von „allegorischer und emblematischer Erfindung“ geprägt sind und „eine gantze Historie vorstellen“ (edb., S. 740). In solchen Fällen wurde die „bey den Aufzuegen vorkommende Music [...] nach den Personen eingerichtet: Bey den Satyren hoeret man Floeten, bey den Hirten Schalmeyen“ (ebd., S. 741) und so weiter. Vgl. zu den Hierarchien bei Einzügen auch ebd., S. 609-625.

Zusammenhang eines Umzuges, ihr Sinn ist ohne die Berücksichtigung dieses Kontextes nicht zu erfassen.⁴⁵

Ähnliches wird man – auch wenn solche transhistorischen Übertragungen und Vergleiche selbstverständlich mit großer Vorsicht zu genießen sind – für die Umzüge im Kontext barocker Feste annehmen können. Laut Julius Bernhard von Rohr war es zum Beispiel obligatorisch, dass der „Ausmarsch des gantzen Zuges“⁴⁶ von Trompeten und Pauken begleitet wurde, also der Beginn des Zugweges musikalisch markiert wurde. Eine solche Musikgruppe marschierte ihm zufolge auch stets am Anfang des Zuges mit⁴⁷, wohl gleichfalls um dessen Ankunft hervorzuheben. Ebenso wurden laut von Rohr Umzüge durch den Einsatz von Musik gegliedert, wobei dann auch die musikalische Bandbreite breiter gewesen zu sein scheint:

Wenn sich ein neu Corpo oder eine neue Ordnung der Personen anfaengt, so pflegt gemeiniglich ein Cammer-Fourier mit Trompeten und Paucken, oder eine andere Bande Muficanten vorweg zu marchiren.⁴⁸

Wie angedeutet spielt aber unabhängig von den in einem Umzug umgesetzten Abfolgen und Hierarchien in barocken Festbeschreibungen die Fülle unterschiedlicher, multimedial realisierter Details eine wesentliche Rolle. Das folgende Zitat aus der Schilderung einer Parade anlässlich der Hochzeit des Dauphin⁴⁹ mit der Prinzessin Maria Josepha von Sachsen stammt zwar bereits von 1747, womit der zeitliche Rahmen dieser Fallstudie sehr weit gedehnt wird, zeigt aber noch einmal beispielhaft, was damit gemeint ist:

The elegant constructions of the wagons, the choice and variety of their subject-matter, the richness of their equipage, the splendour of the costumes, the arrangements of the parade [and] the sounds of the instruments excited the cheers of the public [...].⁵⁰

45 Selbst eingefleischte Karnevalisten können sicher Situationen angeben, in denen ihnen Karnevalsmusik als unpassend erscheint und dementsprechend dort ihre positiven Konnotationen und ihr aktivierendes Potential verliert – man denke etwa an eine Beerdigung. Allerdings wird in Köln manchmal selbst an Beerdigungen Karnevalsmusik gespielt, wohl weil es wegen des Bezugs des Karnevals zur katholischen Kirche eben doch nicht völlig unpassend erscheint und weil diese Musik dort etwas Versöhnliches ausdrücken, für die Überwindung von Trauer stehen kann, was im Ensemble einer Karnevalssitzung so gar nicht artikulierbar wäre.

46 Von Rohr 1729, S. 742.

47 Vgl. S. 742f.

48 Ebd., S. 744.

49 Es gehört zu den Kennzeichen spezialisierter Forschung wie der zur frühneuzeitlichen Hofkultur, dass Begriffe wieder dieser in der Regel nicht weiter erläutert werden: Der Dauphin war im Frankreich des Ancien Régime der für die Nachfolge des Königs vorgesehene Thronerbe.

50 [O.A.]: *Fetes publiques donnees par la ville de Paris* [...]. Zit. nach Bowles 2000, S. 432. – Es handelt sich hier wie auch in anderen später zitierten Quellen um ein ‚civic festival‘, also eine von einer Stadt organisierte Feierlichkeit, nicht um ein höfisches Fest im engeren Sinn. Diese Differenz ist aber für das hier verfolgte Interesse nicht entscheidend.

Solche Aufzählungen haben einen formelhaften Charakter, das heißt sie finden sich in den Festbüchern der Zeit immer wieder, insbesondere wie hier zur Schilderung von Paraden, Um- und Einzügen, aber auch in anderen Zusammenhängen. Ohne zu großen Deutungsaufwand lässt sich sagen, dass es hierbei um die Demonstration von Fülle und Abundanz geht. Diese Fülle ist jedoch absichtsvoll geordnet, sowohl – wie oben diskutiert – was die Hierarchie von Auftritten bei den Festveranstaltungen angeht, als auch in der schriftsprachlichen Repräsentation. Der zitierte Text dokumentiert ein Ensemble, in das Musik hier eingebettet ist, aber es fällt doch auch auf, dass die ‚Klänge der Instrumente‘ in dieser Aufstellung an letzter Stelle stehen. Das scheint kein Zufall zu sein, denn diese Reihenfolge mit Musik als letztgenanntem Element findet sich den Quellen immer wieder, unter anderem noch bei Julius Bernhard von Rohr. Die immer wieder bediente rhetorische Formel lautet hierbei sinngemäß: *dieses und jenes, eine vortreffliche Musik (und noch mancherlei mehr)*. Ob aus solchen Zeugnissen deshalb geschlossen werden muss, dass Musik unter allen Bestandteilen der Festgestaltung die geringste Bedeutung zukam, sei dahingestellt. Aber dass die ‚Klänge‘ hier ihren spezifischen Sinn erst als Ausgestaltung des Umzuges erhalten, als Teil einer Zurschaustellung von Abundanz, ist doch deutlich. Zu der demonstrativen Fülle konnte auch die Anzahl der Musiker ihren Teil beitragen. So wie laut Peter Burke bei frühneuzeitlichen Herrscherstandbildern die Größe ein zentraler Teil ihrer Aussage war⁵¹ war auch die Größe der Musikgruppen im Rahmen festlicher Zeremonien schon für sich genommen signifikant: „The display of impressive numbers of musicians and singers“⁵² hält auch Benoît Bolduc in Bezug auf das 1674 in Versailles abgehaltene Divertissement für eine wichtige Komponente der Festgestaltung. Eine von vielen gespielte Musik klang nicht nur beeindruckend, sie gewann wahrscheinlich schon durch große Zahl der anwesenden Spielenden eine Aussagekraft.

Zusammenfassend könnte man sagen, dass die Präsenz aller dieser Dinge und Menschen eine festliche Atmosphäre entstehen ließ (oder lassen sollte), die sich mit Christopher Small beschreiben lässt als „an impression of opulence, even sumptuousness“⁵³. An dieser Atmosphäre hat das musikalische Element seinen Anteil, doch mit Small und unter Bezugnahme auf Martina Löw wird in diesen Zusammenhängen auch noch eine andere Beziehung sichtbar: Die ‚vortreffliche‘ Wirkung der Musik verdankt sich in dieser Lesart ihrerseits der bereits durch viele andere Elemente dieser Ensembles vorgezeichneten festlichen Atmosphäre, in der auch die Musik zu ‚erstrahlen‘ vermochte wie die von Löw beschriebene Schüssel neben einem Strauß Rosen.

51 Vgl. Burke 2010, S. 77.

52 Bolduc 2015, S. 226.

53 Small 1997, S. 25. – Das bereits in Teil C angeführte Zitat bezieht sich bei Small auf prächtige bürgerliche Konzertsäle.

Von daher haben auch aktuell entstehende Aufführungsformen in der Szene der Alten Musik, die Barockmusik neu kontextualisieren, schon aus historischer Perspektive ihre Berechtigung. Inzwischen ist dort verstärkt zu beobachten, dass die betont nüchterne Atmosphäre und die unauffällige Kleidung der Auftretenden (Rollkragenpullover etc.), die für diese Szene lange typisch war und mit der mutmaßlich der Fokus gelenkt werden sollte auf das ‚wiederentdeckte‘ Repertoire der Frühen Neuzeit und die angestrebten historisch ‚informierten‘ Spieltechniken, einer Vielfalt an Inszenierungsansätzen weicht. Nicht nur finden jetzt Konzerte mit ‚Alter Musik‘ an unerwarteten Orten statt, sodass die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts mit zeitgenössischer Alltagsästhetik und den jeweiligen Bedeutungen dieser Orte konfrontiert wird, die Aufführungen integrieren zum Teil außerdem Getränke und Snacks, choreographische Inszenierungen, Lichtstimmungen, Visuals und manches mehr. Wenn solche Entwicklungen pauschal als ‚Moden‘ eingeschätzt und als oberflächliche Effekte kritisiert werden, dann wohl deshalb, weil andere Aufführungsformen präferiert und als ‚normal‘ betrachtet werden. Aus der Betrachtung der frühneuzeitlichen Musikpraxis und speziell der höfischen Festkultur ließe sich eine solche Kritik jedoch kaum ableiten.

Auch an der UNESCO-Welterbestätte Versailles hat sich diese Entwicklung niedergeschlagen. Es gibt dort heute nicht nur Konzerte und Opernaufführungen, sondern auch *fountains shows* (les grandes eaux⁵⁴) in den Gartenanlagen mit Musik und Feuerwerk und außergewöhnliche Events beziehungsweise Reenactments, die Laurent Brunner, der Direktor der *Château de Versailles Spectacles*, im Interview mit einem Reisemagazin wie folgt beschrieben hat:

Finally, what only Versailles can offer: The Day of Louis XIV, a typical day of the King, lived through all its music. The music starts from the morning's awakening, followed by the Royal Mass, the Hunt, the King's Supper, the Opera and the finale in the Hall of Mirrors... an amazing day to enjoy all the favorite music of the Sun King throughout the entire Palace of Versailles. Only two performances will be presented: July 8 and 9.⁵⁴

Mag diese Art der Eventkultur als Reenactment auch nur in begrenztem Maße authentisch sein: In gewisser Hinsicht vermittelt sie einen authentischeren Eindruck als eine nüchterne konzertante Präsentation des barocken Musikrepertoires und deutet zumindest an, was diese Musik in den historischen Ensembles sein und leisten konnte. Diese Inszenierungen scheinen sich gut in die Entertainment-Modelle der Gegenwartskultur einzufügen, werden sie doch von mehreren Hunderttausend Menschen pro Jahr besucht. Das ist auch nötig, denn die *Spectacles* sind ein vom französischen Staat – als dem Besitzer der Anlagen von Versailles – unabhängiges Unternehmen, das keine Subventionen erhält und dementsprechend auch kommerziell

54 Gemeint ist hier das entsprechende Event im Jahr 2018 (<https://web.archive.org/web/20210103114512/https://passportmagazine.com/laurent-brunner-director-of-performances-spectacles-at-the-palace-of-versailles/>).

funktionieren muss. Nicht zuletzt erinnern die *spectacles* daran, dass Versailles auf der Welterbe-Liste der UNESCO auch unter Bezugnahme auf das Kriterium VI eingetragen wurde⁵⁵, in dem es um die Verbindung einer Stätte mit immateriellem Kulturerbe geht („directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance“⁵⁶). Dementsprechend hätte das Welterbe-Komitee der UNESCO wohl keine Handhabe, Versailles wegen des großen Zulaufs zu den Fest-Inszenierungen auf ihre ‚rote Liste‘ zu setzen: Diese Stätte ist hier definiert worden als ein Ort kultureller Praxis wie Theater, Feuerwerk und Musik. Die mit Versailles in Verbindung stehenden musikalischen Repertoires sollten deshalb gleichfalls konsequent vor dem Hintergrund dieses als ein Ensemble anzusehenden Ortes gedacht werden.

Ausdehnung und Distanzierung

Die in Rom residierende schwedische Königin Christina unterhielt ihre Gäste bei Banketten u.a. damit, daß Trompeter auf einem angrenzenden Hügel das Popularlied ‚Le Flon, Le Flon‘ bliesen, dessen letzte Worte ein Echo erzeugten, welches die Gäste – einschließlich der Königin – nachsingend aufgriffen.⁵⁷

Der Hinweis auf diese Begebenheit findet sich in einer späten Veröffentlichung des Musikhistorikers Walter Salmen, der in seiner Arbeit schon früh sozial- und kulturhistorische Schwerpunkte gesetzt hat. Er verstand diese Handlungsweisen vermutlich als eine spezifisch frühneuzeitliche Umgangsweise mit Musik, von den zeitgenössischen Sound Studies her erschiene es darüber hinaus interessant, nach dem Umgang der Handelnden mit dem akustischen Phänomen des Echos zu fragen. An dieser Stelle ist es aber angezeigt, diese Schilderung raumbezogen aufzufassen, als Beschreibung eines Ensembles. Als charakteristisch erscheint dann der Abstand zwischen der Königin und ihren Gästen auf der einen und den Musikern auf der anderen Seite: Die Bläser sind auf einem angrenzenden Hügel platziert worden, das heißt sie befinden sich in einer Distanz und zugleich auf einer höheren Ebene. Für die Zuhörenden muss die Musik dementsprechend als aus der Ferne und von oben her kommend erlebbar geworden sein.

Wie sich bei der Durchsicht verschiedener Quellen zeigt, scheinen eben das Merkmale vieler frühneuzeitlicher Ensembles im Kontext von Höfen und Herrscherpersönlichkeiten gewesen zu sein. Ein anderer, diesmal bildlicher Beleg findet sich ebenfalls im Zusammenhang

55 Vgl. den Eintragungstext (<https://web.archive.org/web/20210621103901/http://whc.unesco.org/en/list/83/>).

56 So die Vorgabe in den von der UNESCO verabschiedeten „Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention“ (<https://web.archive.org/web/20210514132017/https://whc.unesco.org/document/178167>).

57 Walter Salmen: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Hildesheim 2006, S. 156.

mit der Person der abgedankten Königin Kristina von Schweden, die sich seit 1654 in Rom aufhielt. Ihr zu Ehren wurde am 28. Februar 1656 in einer ephemeren Festarchitektur vor dem Nordflügel des Palazzo Barberini ein ‚Carrousel‘ veranstaltet. Das Ereignis ist auf einem Gemälde von Filippo Gagliardi und Filippo Lauri dargestellt, das einen Aufzug mit Reitern und Prunkwagen zeigt.⁵⁸ Am linken Bildrand ist hier ein Triumphbogen zu sehen, auf dem Musiker platziert sind. Mit etwas Mühe sind Instrumente zu erkennen, ein Chitarrone, eine Violine und ein Blasinstrument.⁵⁹ Die Empore auf dem Triumphbogen ist nicht offen, sondern von vergitterten Blenden umgeben. Diese Gitter sind jedoch hochgeklappt worden, sodass die Musiker hinaussehen können und auch ihrerseits sichtbar sind. Geht man davon aus, dass diese Konstruktion keine Erfindung der Maler ist, dann waren die Gitter wohl dazu da, die Musiker überwiegend verdeckt zu halten, den Klang der Instrumente jedoch hindurchzulassen. Auch hier ist Musik also etwas, das von oben und aus der Ferne kommt. Zudem ist eine Vorkehrung zu erkennen, mit der die als Akteure in die Gestaltung des festlichen Spektakels eingebundenen Musiker praktisch unsichtbar gemacht werden und so zusätzlich ‚auf Distanz gebracht‘ werden konnten.

Inwieweit aber sind diese Befunde signifikant, welche kulturhistorische Interpretation lässt sich aus diesen Beobachtungen ableiten? Zwei einschlägige Referenzen können dabei weiterhelfen: Michel Foucault für die Raumtheorie und der bereits genannte Walter Salmen für die Kulturgeschichte der Musik. Foucault hat in seinem vielzitierten Essay *Von anderen Räumen* eine skizzenhafte Geschichte des Raumes entwickelt. In ihr kommt der Epoche, aus der die oben angeführten Schilderungen stammen, eine wichtige Rolle zu. Als dominante Raumlogik hat Foucault „seit dem 17. Jahrhundert [...] die Ausdehnung“⁶⁰ identifiziert. Damit meint er „die Konstitution eines unendlichen und unendlichen offenen Raumes“⁶¹, die sich durch die astronomische Arbeit Galileo Galileis ergeben habe. In der Rezeption von Foucaults Essay ist hier aber auch oft eine Verbindung zum sogenannten Zeitalter der Entdeckungen und dem beginnenden Kolonialismus und Imperialismus hergestellt worden.⁶² Auf den Städtebau des Barockzeitalters mit seinen axialen Verbindungen und die mit dem Garten von Ver-

58 Trotz seines bemerkenswerten Detailreichtums sollte die Darstellung natürlich nicht mit einer dokumentarischen Fotografie verwechselt werden. Auffällig ist bereits der unwirkliche Lichtschein, der von den Akteuren des Carrousel ausgeht. Das 3,40 Meter breite Gemälde befindet sich im Museo di Roma, es ist abgebildet in Silke Leopold: „Rome: Sacred and Secular“. *The early baroque era. From the late 16th century to the 1660s*. Hg. Curtis A. Price. Basingstoke [u.a.] 1993. S. 50-74, S. 58. Vgl. dort auch die Anmerkungen zum Aufenthalt Kristinas von Schweden in Rom.

59 Vgl. dazu eine hochauflösende Wiedergabe des Gemäldes (verfügbar unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christina_barberini.jpg).

60 Foucault in Dünne/Günzel 2006, S. 318.

61 Ebda.

62 Vgl. zu letzterem (nicht zur Foucault-Rezeption) beispielhaft Heinz Gollwitzer: *Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zum Beginn des Imperialismus*. Göttingen 1972 (= *Geschichte des weltpolitischen Denkens*. Bd. 1).

sailles dargestellte Ausdehnung bis zum Horizont⁶³ lässt sich diese Charakterisierung ebenfalls sinnfällig übertragen. Angelehnt an Hartmut Rosa könnte man hier auch von spezifisch frühmodernen Projekten der „Weltreichweitenvergrößerung“⁶⁴ sprechen. Nicht zuletzt lässt sich diese Tendenz auch in den angeführten Quellen zur Musikpraxis im Umfeld der Kristina von Schweden erkennen. Die Platzierung der Musiker auf einem Hügel oder auf einer Empore, also oben und in der Ferne, ist in diesem Kontext in sich bereits sinnvoll, indem sie nämlich – wiederum mit Rosa gesprochen – eine Weltbeziehung zum Ausdruck bringt, die auf ein Sich-Ausdehnen und Aneignen ausgerichtet ist. Artikuliert wurde diese Beziehung aber erst dann, wenn in solchen Ensembles tatsächlich Musik erklingen ist. Folgt man dieser zugegebenermaßen recht anspruchsvollen Interpretation, dann kann kein Zweifel daran bestehen, dass Musik in diesem Zusammenhang etwas Spezifisches sein und leisten konnte. Zur Plausibilisierung dieser Hypothese werde ich in der Folge noch weitere Beispiele anführen.

Die Argumentationsweise von Walter Salmen gestaltet sich, wenn man so will, etwas bodenständiger. Salmen hat sich über Jahrzehnte aus sozialgeschichtlicher Perspektive intensiv mit der gesellschaftlichen Stellung von Spielleuten und Musikern befasst⁶⁵, also ihrer Platzierung in einem – metaphorischen – sozialen Raum. Doch fallweise findet sich bei Salmen, der häufig mit Bildquellen arbeitete, auch die räumliche Platzierung von Musizierenden angesprochen, insbesondere in seiner 1988 erschienenen Kulturgeschichte des Konzertes. Mit Blick auf Versailles und auch auf eine Darstellung, welche die Aufführung von Kantaten im Eutiner Schloss wiedergibt, beobachtet er eine „räumliche Distanz [der höfischen Gesellschaft] zu den lohnabhängig [bei Festen beziehungsweise konzertähnlichen Darbietungen etc.] mitwirkenden Musikern“⁶⁶. Es ist bekannt, dass es in barocken Schlossanlagen häufig versteckte Dienstbottengänge gegeben hat, um eine räumliche Trennung zwischen dem Adel und den Bediensteten sicher zu stellen. In Bildquellen finden sich darüber hinaus zahlreiche Belege, dass solche Vorkehrungen auch auf Musiker Anwendung fanden. Relativ bekannt ist die von Carl Heinrich Jacob Fehling angefertigte Darstellung, die sich im Bestand des Dresdener Kupferstichkabinetts befindet.⁶⁷ Sie stellt ein 1719 im Türkischen Palais zu Dresden abgehaltenes Bankett dar. Dort

63 Vgl. das berühmte Gemälde von Pierre Patel im Bestand des heute im Schloss von Versailles eingerichteten Museums der Geschichte Frankreichs (hochauflösend wiedergegeben unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chateau_de_Versailles_1668_Pierre_Patel.jpg).

64 Rosa 2019¹, S. 522. – Rosa sieht darin „das treibende Motiv der Moderne überhaupt“ (ebd., S. 521), wobei er sich in seiner „Kritik der Resonanzverhältnisse“ (ebd., S. 58) vor allem mit der Spätmoderne beschäftigt. Der raumbezogene Aspekt des Begriffes kommt bei Rosa zwar im Kontext von Phänomenen wie Flugreisen zur Sprache, wird von ihm aber nicht systematisch ausgearbeitet.

65 Vgl. dazu beispielhaft von Walter Salmen: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel 1960; ders.: *Beruf: Musiker. Verachtet, vergöttert, vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*. Kassel, Stuttgart 1997.

66 Salmen 1988, S. 88.

67 Inventarnummer C 6681 (einzusehen unter <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/959255>)

ist auf der linken Seite deutlich zu sehen, dass eine Musikgruppe im angrenzenden Zimmer platziert ist und sie ihre Tafelmusik durch die geöffnete Tür für die im Saal Speisenden spielt. Ähnlich lassen sich nun auch der Bericht und die Darstellung der Musikpraxis im Umfeld der Kristina von Schweden lesen: Die Platzierung der Musiker auf Hügeln oder auf Emporen stellt neben allem anderen auch deren Distanzierung sicher, sie kommen den geladenen Gästen nicht zu nahe.

Um die genannten Zusammenhänge genauer zu untersuchen bietet sich ein Blick auf Musikemporen an. Während diese in der europäischen Gegenwartskultur hauptsächlich mit der Kirche in Verbindung gebracht werden, waren sie in der Frühen Neuzeit in verschiedenen Kontexten weit verbreitet. Das Grimmsche Wörterbuch verzeichnet noch den alten Begriff ‚Pfeiferstuhl‘ und definiert ihn als den „platz, auf welchem die spielleute zum tanz aufspielten“⁶⁸. Die hier verwendete Vergangenheitsform deutet aber an, dass das auch zu diesem Zeitpunkt bereits als ein historisches Phänomen angesehen worden ist. Dieser ‚platz‘ war überwiegend ein erhöhter Ort, wie die Musikemporen aus der Frühen Neuzeit zeigen, die in Rat- und Gildehäusern sowie in fürstlichen Residenzen und Lustschlössern zahlreich erhalten sind. Räumliche Arrangements mit Musikern auf Emporen sind auch auf vielen frühneuzeitlichen Bilddokumenten zu sehen. Als markantes Beispiel genannt sei hier ein Stich, der die Tafel von Karl VI. in der Ritterstube der Wiener Hofburg zeigt, datiert auf das Jahr 1712, also kurz nach der Wahl Karls zum Kaiser und dessen Rückkehr nach Wien.⁶⁹ Während im Bildausschnitt rechts unten der Kaiser dargestellt ist, der als einzige Person an einer von einem Baldachin überfangenen Tafel sitzt, ist auf einer Empore am anderen Ende des Saales „Die Kaye: [kaiserliche] Taffel Music“ mit Violinen, Trompeten und Lauten zu sehen. Diese Empore war offenbar ein ephemerer Einbau, sie ist heute nicht mehr vorhanden und ist auch auf nur wenig jüngeren Ansichten dieses Saales nicht zu sehen. Angesichts der Vielzahl der um den Kaiser versammelten Würdenträger leuchtet es ein, dass für die Musiker ein separater ‚Platz‘ vorgesehen ist, auf dem Boden des Saales erschienen sie wohl deplatziert. Trotzdem hat die Musik etwas mit dem Regenten zu tun. Im Bildraum stehen sich die Musiker und der Kaiser komplementär gegenüber und wenn in diesem Arrangement etwas in besonderer Weise die zeittypische Überhöhung des Herrschers zum Ausdruck bringt, dann ist es die von oben kommende Musik. In dieser Weise lässt sich auch die laut Hans Martin von Erffa an ephemeren Triumphbogenarchitekturen des 17. Jahrhunderts (den sogenannten Ehrenpforten) „nahezu unent-

68 „pfeiferstuhl, m.“. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Dig. Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities (<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB/pfeiferstuhl>).

69 Getty Research Institute. Inventarnummer gri_festivals_1385_834_pl6 (einzusehen unter https://hdl.handle.net/10020/1385_834_pl6).

behrliche Musikantenbühne⁷⁰ verstehen. Der Einzug des englischen Königs Karl II. nach London im Jahr 1660 ging laut der Schilderung von John Ogilby geradezu mit einem Exzess an in der Höhe platzierter Musik einher: Die verschiedenen Musikgruppen befanden sich auf erhöhten Bühnen, auf Balkonen an Triumphbögen oder platziert auf dem Stadttor Ludgate⁷¹ – „Musick aloft“⁷² in Hülle und Fülle also. Wieder einmal ließe sich hier natürlich argumentieren, dass es sich bei alledem um aus irgendwelchen kontingenten Gründen zustande gekommene Details des historischen Geschehens handle. Ein Abgleich mit sonstigen verbreiteten Auffassungen und Praxisformen des Barockzeitalters legt jedoch nahe, diese räumlichen Arrangements nicht als bloß zufällig oder nebensächlich anzusehen. So beschreibt Tanya Kevorkian eine große Sensibilität für Platzierungsakte als zeittypisch:

[...] an intense preoccupation with articulating status and gender distinctions through movement, seating, and standing in indoor and outdoor space seems to have reached a high point from about 1680 to the 1750s.⁷³

Während diese Politik des Raumes ein Spezifikum des ausgehenden 17. und des frühen 18. Jahrhunderts zu sein scheint lässt sich ein spezieller Aspekt daraus offenbar bis in die Gegenwart beobachten: die Verknüpfung von Vertikalität und Macht. Anke Eckhardt hat diesen Zusammenhang in einer zeitgeschichtlich orientierten Arbeit aus dem Gebiet der Sound Studies herausgearbeitet, wo sie detailliert den Einsatz von Düsenflugzeugen und Hubschraubern zur Erzeugung einer einschüchternden, von oben her kommenden Geräuschkulisse beschreibt. Eine Begründung für das ‚Funktionieren‘ dieser militärischen Inszenierung liefert sie mittels eines phänomenologischen Zugriffes:

Unser Lebensraum ist der horizontale Raum und mangels natürlicher Feinde von oben sind wird auch diesbezüglich konditioniert. [...] Doch gerade weil der vertikale Raum nicht zum natürlichen Lebensraum des Menschen gehört, eignet er sich offenbar um so stärker als Imaginationsraum, dem eine starke Symbolik zugesprochen wird.⁷⁴

70 Hans Martin von Erffa: „Ehrenpforte“. *RDK Labor* (<https://web.archive.org/web/20190402081607/https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93125>). – Von Erffa unterscheidet begrifflich zwischen dem steinernen, als Monument gedachtem Triumphbogen und der ephemeren Ehrenpforte.

71 Vgl. John Ogilby: *The Entertainment of His Most Excellent Majestie* [...]. Zit. nach Bowles 2000, S. 436f.

72 Ebda.

73 Tanya Kevorkian: „Space and Movement in Musical Performance during the Baroque Era“. *Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination, und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Hg. Karin Friedrich. Wiesbaden 2014. S. 135-153, S. 151.

74 Anke Eckardt: „Vertikalität und Macht. Drei Hörstudien: 1945 – 1965 – 2012“. *Zeitschrift für Semiotik* 34 (2012). Heft 1-2. S. 183-209, S. 184f.

Obwohl diese Erklärung im Detail nicht völlig überzeugt⁷⁵, ist hier doch ein auf der Phänomenebene plausibler Zusammenhang angesprochen – insbesondere mit Blick auf die Vormoderne. Auch Eckardt weist darauf hin, dass im „christlich-mythologischen Kontext [...] Gott wie auch seine[n] Repräsentanten explizit der Raum oben und dem Menschen der Raum unten zugesprochen“⁷⁶ werde. Die Idee einer Herrschaft mit Gottes Gnade lässt sich leicht verknüpfen mit Vertikalität oder Höhe. Allerdings scheint ein Widerspruch zu entstehen zwischen solchen mythologischen Imaginationen – die, mit Foucault gesprochen, noch einen „Raum der Lokalisierung“⁷⁷ voraussetzen – und der von Hartmut Rosa konstatierten modernen Tendenz zur Weltreichweitenvergrößerung, die vormals heilige Räume zwangsläufig entsakralisiert.⁷⁸ Möglicherweise sind solche Widersprüche aber Teil der historischen kulturellen Realität der frühen Neuzeit gewesen, weshalb man hier von einer kulturwissenschaftlichen Interpretation keine Widerspruchsfreiheit einfordern sollte. Bestehen bleibt in der hier versuchten Interpretation musikalischer Praxis ohnehin die paradoxe, doppelte Bedeutung der Höhe: Die im symbolischen Raum der Hierarchie ‚niedrig‘ angesiedelten Musiker werden im materiellen Raum nach oben versetzt, damit sie gewissermaßen ‚aus dem Weg‘ sind – zugleich repräsentiert die Platzierung der Musik in dieser Form, diese Ausdehnung nach oben aber auch so etwas wie die Machtfülle eines Fürsten.

Der eigenwillig erscheinende Begriff der Ausdehnung⁷⁹ ist in der Forschung zu höfischen Festen keineswegs unbekannt. Es sei noch einmal an Richard Alewyn erinnert, der in seiner noch auf die dreißiger Jahre zurückgehenden, zur Idealisierung neigenden Darstellung das barocke Fest als „eine ausgedehnte und ausgewogene Komposition aus vielen Elementen“⁸⁰ beschrieben hat. Alewyn meint damit – wenn man die Charakterisierung des Festes als Komposition und das Werturteil der Ausgewogenheit einmal beiseite lässt – vor allem die zeit-

75 Gerade der Begriff ‚Lebensraum‘ bleibt problematisch, selbst wenn man nicht auf die historischen Verknüpfungen mit der Blut-und-Boden-Ideologie eingeht. Die Antwort auf die Frage, ob es einen natürlichen menschlichen Lebensraum gibt, erscheint widersprüchlich. Emmanuel Lévinas hatte Anfang der 1960er Jahre noch betont, die moderne Technik entreiße „uns dieser Heideggerschen Welt und dem Aberglauben des Ortes“, was man am Raumflug Juri Gagarins sehe, der dabei „den Ort verlassen“ und „eine Stunde lang [...] außerhalb jedes Horizonts [...] im Absoluten des homogenen Raums“ existiert habe (ders.: „Der Aberglaube des Ortes“. *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. Stephan Günzel. Stuttgart 2013. S. 57-62, S. 60f.). Andererseits betont eine neuere, planetarische oder terrestrische Philosophie von Buckminster Fuller bis Bruno Latour, dass Menschen beziehungsweise die Menschheit eben doch vom Planeten Erde als Lebensraum abhängig seien und sich nicht dauerhaft von dessen ökologischen Voraussetzungen zu lösen vermögen.

76 Eckardt 2012, S. 185.

77 Foucault in Dünne/Günzel 2006, S. 318.

78 Dem auch von Lévinas (in Günzel 2013, siehe oben) angesprochenen Kosmonauten Juri Gagarin wird die Aussage zugeschrieben, er habe während seines Fluges im Erdorbit – also durch den vormodernen Himmel – nirgendwo Gott gesehen.

79 Diese raumbezogene Perspektive der Beschreibung überschneidet sich mit den ‚Distanzen‘, die ich im Abschnitt C eingeführt habe.

80 Alewyn 1989, S. 11.

liche Ausdehnung. So beschreibt er kursorisch das Programm des über mehrere Tage andauernden Divertissements von Versailles im Jahr 1674. Auch in der neueren Literatur wird auf dieses Kriterium noch besonderer Wert gelegt und die Dauer der Feste gilt dann entweder als Inszenierung eines scheinbar nicht enden wollenden festlichen Rausches oder als eine soziale Kontrolle ausübende Vereinnahmung der höfischen Gesellschaft. Daneben sollte aber auch die räumliche Ausdehnung dieser kulturellen Praxis betrachtet werden und hier wiederum nicht nur die symbolisch stark aufgeladene Vertikale, sondern natürlich auch das ausge dehnte räumliche Arrangement in der Horizontalen. Bereits das von Salmen angeführte Beispiel der Musik für Kristina von Schweden von einem nahen – und das heißt dennoch etwas entfernten – Hügel in Rom lässt diese zwei Raumdimensionen erkennen. Im Zuge seiner Beschäftigung mit Musik in Gärten (beziehungsweise ‚Gartenmusik‘⁸¹) hat Salmen diesbezüglich noch weitere Hinweise gegeben. Er geht davon aus, dass es einen notwendigen Zusammenhang gibt zwischen dem intendierten Eindruck, den „solche ‚Spectacula‘“⁸² hinterlassen sollten, und der Nutzung von ausgedehnten Außenräumen: Sie seien „mit ihrem lauten, Respekt einflößenden Getön, ihren ‚exercitia‘, Triumphbögen und Prunkwagen [...] im Freien am wirkungsvollsten“⁸³ gewesen. Man könnte sogar sagen: In dieser Form waren sie nur dort überhaupt umzusetzen. Begrenzte architektonisch gefasste Innenräume wären dafür kein geeigneter Kontext gewesen.

In der neueren Forschung zum höfischen Fest des Barockzeitalters ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass die festlichen Inszenierungen darauf angelegt waren, verschiedene Orte zu ‚bespielen‘. Gesa zur Nieden nennt mit Blick auf Versailles die ‚Kammer‘ (also begrenzte Innenräume in der Residenz), Höfe (im Sinne von architektonisch gefassten Freiräumen), ebenfalls die Gärten und schließlich Theaterbauten.⁸⁴ Es erscheint aber sinnvoll, diesbezüglich nicht nur von diskreten Orten auszugehen, sondern räumliche Arrangements zu betrachten, denn die einzelnen Ereignisse an bestimmten Orten sind kaum sinnvoll getrennt voneinander zu betrachten. Gerade darin liegt ja auch der Reiz des Forschungsgebietes höfisches Fest, wenn es aus kulturwissenschaftlicher Sicht darum geht, musikalische Praxis in weitgespannten Kontexten zu situieren: Die Notwendigkeit dieser Perspektive lässt sich hier leichter herausarbeiten, als in anderen Zusammenhängen. Bereits der barocke Garten ist kaum als ein einheitlicher Ort zu beschreiben, sondern vielmehr als ausgedehnter, unterschiedliche Orte

81 Im Hinblick auf den in diesem Fallbeispiel angesprochenen Zeitschnitt schreibt er: „Gärten haben der Kultur aller sozialen Schichten im 17. Jahrhundert eine epochale Signatur verliehen. Es waren Schau- und Erlebnisplätze des irdischen Vergnügens für alle Sinne und für vielerlei Interaktionen“ (Salmen 2006, S. 132).

82 Salmen 2006, S. 177.

83 Ebda.

84 Vgl. zur Nieden 2018, S. 241.

zusammenfassender Raum, auf den sich Musik einbeziehende Inszenierungen aller Art beziehen konnten und der für diese performative Praxis einen Kontext bildete. Das gilt umso mehr für festliche Inszenierungen im Stadtraum. Ein Beispiel aus dem gewählten Zeitschnitt ist hier der Bericht über den Einzug des polnischen Königs Johann III. Sobieski in die Stadt Danzig im Jahr 1677. Er gibt Aufschluss über die räumliche Ausdehnung dieses von der Stadt für den Regenten inszenierten Spektakels und lässt auch die Platzierung von Musikern und Klangerzeugern in diesem Kontext erkennen:

In der langen Gasse stunden in der länge 12. rohte Fahnen. Der Wall war indessen mit Soldaten aus der Stadt besetzt. In der langen Gasse war eine Ehren=Pforte auffgerichtet / bestehend in 2 Pyramiden. An der einen waren lauter Türkische / an der andern lauter Teutsche und Polnische Armaturen zu sehen. Für dem Hause stund gleichfalls eine schöne Ehren=Pforte. Die Wasser=Kunst auff dem langen Marckte spielte sehr anmuhtig / und wurden die Ohren mit Trompeten und Heerpaucken auch nicht weniger ergötzt. Wozu das *Te Deum laudamus* von dem Glockspiele mit zustimmete. Von den Wällen liessen sich die Stücke tapffer hören / und ließ man nichts ermangeln an einigen erdenklichen Freuden=Zeichen.⁸⁵

Auch hier sind wieder ‚Ehren-Pforten‘ ein Teil des festlichen Inszenierung. Leider teilt die Quelle jedoch nichts mit über den Standort der ‚Trompeten und Heerpaucken‘, die bei solchen Anlässen nicht selten eben auf diesen ephemeren Torbauten platziert worden sind. Der Zusammenhang der Beschreibung lässt vermuten, dass sie in der Nähe der ‚Wasser=Kunst auff dem langen Marckte‘ (also dem 1633 errichteten Neptun-Brunnen) aufgestellt waren. Der Glockenklang war, wenn man die Quelle wörtlich nehmen will, offenbar parallel zu hören als eine zweite klangliche Schicht. Anzunehmen ist, dass der Klangerzeuger das Carillon im hohen Turm des Rechtstädtischen Rathauses war, der den Langen Markt überragt. Das heißt also, dass das *Te Deum* im Verhältnis zu den Trompeten und Pauken von weiter oben her zu hören war. Das Gegenstück in der Horizontalen bildeten offenbar die Donnerschläge der Kanonen auf den Wällen, die von weither, gewissermaßen ‚aus der Tiefe des Raumes‘ zu hören waren, wobei der Autor der Quelle die musikalischen Klänge und das vermeintlich ‚außermusikalische‘ Zünden der Kanonen sicherlich bewusst in engem Zusammenhang nennt. Auf jeden Fall lässt sich die Ausdehnung als ein Grundprinzip solcher Festinszenierungen auch hier beobachten. Schon rund zwanzig Jahre zuvor hat es in Danzig eine ganz ähnliche Inszenierung gegeben. Zum Einzug von Johann II. Kasimir im Jahr 1656 wird folgendes berichtet:

[...] und da die Personen der Obrigkeit den Handkuß verrichtet gehab / rund um die Stadt über 200. Stück Geschütz gelöset / das singende Werck des Rahthauses eine erfreuliche Lob unn Danck Melodey mit jedermänniglichem Jubel stündlich intonieret / von Artus Hofe die

85 Zitiert nach *Europa triumphans. Court an civic festivals in early modern Europe*. Hg. J.R. Mulryne/Helen Watana-be-O’Kelly/Margaret Shewring. Bd. 1. Aldershot 2004, S. 434.

Trompeten und Heerpaucken erschollen / und die gantze Stadt durch diese Ihre K[önigliche] May[es]t[ät]t Ankunfft / zur hertzlichen Freude bewogen worden.⁸⁶

Hier wird nun auch deutlich, dass es sich bei dem Glockenspiel in der Tat um jenes des Rathauses gehandelt hat und dass die Geschütze anscheinend geradezu im Sinne einer modernistischen ‚Raummusik‘ eingesetzt worden sind⁸⁷, da aus der Quelle hervorgeht, sie seien nicht etwa an einer Stelle auf dem Wall gezündet worden, sondern ‚rund um die Stadt‘, offenbar um das Geschehen im Zentrum der Danziger Rechtstadt als einen Mittelpunkt zu markieren. Das charakteristische Merkmal der räumlichen Ausdehnung, das hier so beispielhaft zu erkennen ist, hat die Einbeziehung von Musik in Feste um 1670 offenbar immer wieder geprägt. Bei dem konkreten Beispiel gilt es allerdings noch zu bedenken, dass die Kennzeichnung der beiden überlieferten Inszenierungen als höfische Feste nicht ganz zutreffend ist. Die Stadt Danzig ist hier die Initiatorin, sie empfängt die jeweiligen gekrönten Häupter Polens in ihren Mauern. Könnte es sein, dass die Verantwortlichen ihre Stadt hier nicht zuletzt mittels Musik und akustischer Signale, die einem städtischen Raum eine Kontur gaben, als einen in sich geschlossenen Ort entwarfen und damit ihre teilweise Autonomie gegenüber der polnischen Krone betonten?

Interdependenz statt Individualität

Einer der bekannten Stiche, welche Musik im Rahmen der Feste für Ludwig XIV. in Versailles darstellen, zeigt die *concerts de musique* im Trianon-Garten während der *Divertissemens* von 1674.⁸⁸ Mit ihnen sollte zum einen der militärische Sieg Ludwigs in Franche-Comté (Holländischer Krieg) gefeiert werden, zum anderen wurde auf diese Weise die bis dato größte Erweiterung der Anlagen von Versailles vorgeführt.⁸⁹ Dem Bericht des Hofchronisten André Félibien

86 Zitiert nach Ebd., S. 420.

87 Erstaunlich erscheinen die Parallelen zur *Symphonie der Sirenen*, die Arsenij Avraamov 1922 in Baku aufgeführt hat. Allerdings greift auch hier eine nur kunsthistorische Lesart zu kurz, die dieses Projekt zu einem „Meilenstein der Avantgarde“ erklärt hat – so auch im Kontext einer 2017 beim Bayerischen Rundfunk produzierten Rekonstruktion des Stückes (<https://web.archive.org/web/20200807214516/https://www.br.de/mediathek/podcast/hoerspiel-pool/symphonie-der-sirenen-von-arsenij-avraamov-andreas-ammer-fm-einheit/613921>). Die Aufführung fand zum fünften Jahrestag der Oktoberrevolution statt und sollte offensichtlich deren Reichweite und die durch sie bewirkte allumfassende Umwälzung veranschaulichen.

88 Der Stich von François Chauveau illustriert die Beschreibung des zweiten Festtages bei André Félibien: *Les divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conqueste de la Franche-Comté, en l'année 1674*. Paris 1674. Vgl. das Digitalisat aus der Sammlung des Cooper Hewitt/Smithsonian Design Museum (<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18333913/with-image-205843/>) und die Wiedergabe auf dem Titelblatt der vorliegenden Arbeit.

89 Vgl. Barbara Coeyman: „Social Dance in the 1668 Feste de Versailles: Architecture and Performance Context“. *Early Music* 26 (1998). Nr. 2. S. 264-285, S. 269. – Coeyman stellt in ihrem Artikel von 1998 mit Blick auf die höfische Tanzpraxis bereits ähnlich Fragen, wie sie hier von mir diskutiert werden: Sie untersucht „what it was like to experience the dance, the music and the setting in which they appeared“ (ebd., S. 277).

ist zu entnehmen, dass am zweiten Tag des Festes – das ist der 11. Juli 1674 – die *Eglogue de Versailles* aufgeführt wurde. Es handelt sich dabei um eine Komposition von Jean-Baptiste Lully, seit 1661 *surintendant de la musique du roi*, die auch unter dem Namen *La Grotte de Versailles* bekannt ist und auf einem Textbuch von Philippe Quinault basiert.⁹⁰ In der Forschung wird davon ausgegangen, dass der Stich diese Aufführung zeigt.⁹¹

Die Darstellung dieser festlichen Szene, die den König in den Mittelpunkt des Bildraumes stellt („the plunging viewpoint, situated directly behind the king’s chair, that is characteristic of most of the Versailles festival plates“⁹²), hat Walter Salmen zu der folgenden Deutung angeregt:

Alle Blicke und Darbietungen sind zentral auf den einen, den Fürsten gerichtet. Die Art und Abfolge der Ausführung sowie des Programms bestimmt ausschließlich sein ‚goût‘. Sein Applaus gibt den Maßstab ab für das erst danach mögliche Applaudieren des Gefolges. Sein Verhalten prägt die für den jeweiligen Hof geltenden Normen, Favorisierungen und Ablehnungen.⁹³

Mehr als dreißig Jahre später erscheint diese Interpretation als etwas zu idealtypisch: Salmen scheint hier die Aussageabsicht einer Inszenierung und die Darstellungsweise in dem entsprechenden Festbuch mit der historischen Realität zu verwechseln. Die neuere Forschung hat sich demgegenüber auch bemüht, Quellen zusammenzutragen, in denen höfische Feste als nicht gelungen und unangenehm beschrieben werden⁹⁴ und die dementsprechend ein Abweichen von der ‚offiziellen‘ Interpretation erkennen lassen. Auch in diesem Fall sollte man sich zudem daran erinnern, dass es sich angesichts der Produktionsbedingungen der Festbücher eigentlich gar nicht um eine realistische, quasi-fotografische Darstellung handeln kann.⁹⁵ Dennoch haben die Festbücher ihren intendierten Sinn erfüllen können, ist es mit ihnen doch weitgehend gelungen, eine einheitliche Überlieferung zu den jeweiligen Festen herzustellen, wie Bolduc im Hinblick auf Versailles bemerkt: „As an alternative to the multiple and discordant receptions of the performance, the Versailles festival books offered a unified interpretation.“⁹⁶

90 In dem von dem deutschen Musikwissenschaftler Herbert Schneider erstellten Lully-Werkverzeichnis (LWV) wird *La Grotte de Versailles* unter der Nummer 39 geführt. Die Komposition entstand im Jahr 1668 und wurde in Versailles bereits vor 1674 mehrfach aufgeführt, wobei man von sehr unterschiedlichen Aufführungsbedingungen ausgehen muss.

91 Vgl. Bolduc 2015, S. 227.

92 Ebda.

93 Salmen 1988, S. 88.

94 Vgl. dazu Bolduc 2015, S. 220ff.

95 Vgl. Coeyman 1998, S. 269.

96 Bolduc 2015, S. 222.

Trotz der Vorbehalte gegenüber den harmonisierenden ‚offiziellen‘ Darstellungen sollte nicht unterschätzt werden, dass höfische Feste – wie Salmen zu zeigen versucht hat – einen Erlebniszusammenhang darstellten, der sicherlich durch Konformitätsdruck gekennzeichnet war. Er ergab sich durch die schlichte Tatsache der Anwesenheit anderer und nicht zuletzt die der jeweiligen Fürsten. Hier liegt auch das bleibende Verdienst der Studie von Norbert Elias über die höfische Gesellschaft, die heute in mancher Hinsicht als überholt gilt⁹⁷: Er beschreibt die Menschen, die dort zusammenkommen, als interdependent, also als wechselseitig aufeinander bezogen und voneinander abhängig, die „individualistisch-historische Tradition der Geschichtsschreibung dagegen setzt im Grunde Individuen voraus, die letztlich beziehungslos sind“⁹⁸, wie er meinte. Die Vorstellung eines „Interdependenzgeflecht[s]“⁹⁹, das er dem entgegenhält, hat Elias als *Figuration* bezeichnet. Martina Löw und Hubert Knoblauch schließen aktuell an dieses relational gedachte Konzept an, wenn sie im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs 1265 nun die *Re-Figuration von Räumen* behandeln. Ihnen zufolge enthält Elias’ Begriff der *Figuration* unter anderem bereits eine Verbindung von „Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Subjekten“¹⁰⁰ und einer prozesshaften „räumliche[n] Formung“¹⁰¹ von Gesellschaft. Sie folgern,

dass die Relationierung von Psycho- und Soziogenese zu verstehen hilft, wie im Prozess der Veränderung nicht nur Institutionen, sondern auch die Subjekte selbst (als Identitäten oder Singularitäten) ihr (beispielsweise geografisches) Wissen, ihre Imaginationen und ihre Affekte konstruieren.¹⁰²

Lassen sich aus dieser aktualisierten Bezugnahme auf Norbert Elias auch neue Perspektiven auf Musik und höfische Feste in der Zeit um 1670 gewinnen? Wenn als Antwort darauf – und als Abschluss dieser Fallstudie – hier ein vorsichtiges Ja steht, dann jedoch vorläufig nur aufgrund indirekter Schlüsse.

Eine mögliche Grundlage dafür sind die von Ludwig XIV. und anderen verfassten, in mehreren Varianten erhaltenen Führer durch den Garten von Versailles.¹⁰³ Christopher Thacker, der diese Dokumente als erster gebündelt ediert hat, hält an ihnen einen bestimmten Tonfall („the tone of the itinerary“¹⁰⁴) für zentral: Der Gestus der Texte sei „authoritative“¹⁰⁵,

97 Vgl. Jeroen Duindam: *Myths of power. Norbert Elias and the early modern European court*. Amsterdam 1994.

98 Elias 2002, S. 47.

99 Löw/Knoblauch 2021, S. 31.

100 Ebda.

101 Ebda.

102 Ebda.

103 Vgl. für die verschiedenen Fassungen Christopher Thacker: „La Manière de montrer les jardins de Versailles‘ by Louis XIV and Others“. *Garden History* 1 (1972). Nr. 1, S. 49-69.

104 Ebd., S. 63.

105 Ebda.

„instructing his subordinates how to show visitors what is to be seen at Versailles“¹⁰⁶. Der König und seine Koautoren erteilen also Anweisungen (siehe das wiederkehrende „il faut“¹⁰⁷), wie Untergebene in Versailles Gäste durch den Garten führen sollen. Um den Garten im Sinne des Herrschers zu würdigen, braucht es offensichtlich diese Führungen durch höfisches Personal, womöglich um ihrer selbst willen: Es geht vielleicht nicht einmal vorrangig um die richtige Deutung der im Garten umgesetzten Ikonografien und Narrative, sondern einfach darum, dass kein selbstständiges, freies Schauen und Erleben erwünscht ist. Die Aufgabe, die den Besuchern in diesem Kontext nun zugewiesen wird, umschreibt das in den Gartenführern häufig gebrauchte Verb „considerer“¹⁰⁸. Es kann stehen für ‚betrachten‘ im Sinne von ‚zur Kenntnis nehmen‘, es stecken in dem französischen Wort aber auch noch andere Bedeutungen, die stärker affirmativ ausgerichtet sind, wie ‚(wohlwollend) Beachtung schenken‘ oder ‚würdigen‘. Rüdiger Campe hat hier den Ausdruck *Admiration* ins Spiel gebracht: „Bewunderung“ ist“, wie er meint, „aber in der Tat das ausgesparte Wort des Gartenführers“¹⁰⁹. Der „Rhythmus von Gehen, Anhalten, Sich-Fixieren und Betrachten in einer sich automatisierenden und selbstmarkierenden Wiederholung“¹¹⁰ zielt darauf ab, diese Haltung zu habitualisieren. Zweifellos lässt sich diese Praxis deshalb als ein Dispositiv beschreiben, das sich natürlich auch räumlich ausformt. Das heißt jedoch keineswegs, dass in solchen höfischen Kontexten deshalb immer Bewunderung geübt wurde. Aber die soziale Figuration oder ein räumliches Arrangement, in dem der König selbst oder seine Repräsentanten Position bezogen haben, verlangten nach einer Haltung der *Admiration*. Wenn es deviante Meinungen gab, wenn also das Erlebte nicht *goutiert* wurde, dann musste das ganz nach innen verlegt werden. Es gab unter diesem Umständen – und das ist keineswegs metaphorisch gemeint – keinen Raum zum Ausdruck von Subjektivität. Das „öffentliche Raisonement“¹¹¹, Jürgen Habermas zufolge ein zentrales Merkmal bürgerlicher Öffentlichkeit, konnte hier nicht stattfinden. Habermas ist bekanntlich davon ausgegangen, dass dafür erst bestimmte Räume notwendig waren, nämlich „Tischgesellschaften, Salons und Kaffeehäuser“¹¹², wo sich gegen „das Zeremoniell der Ränge [...] tendenziell der Takt der Ebenbürtigkeit“¹¹³ durchsetzen konnte.

106 Ebd.

107 Ebd., S. 57.

108 Ebd.

109 Rüdiger Campe: „Die Einstellung des Zuschauers. *Admiratio* in den Gärten von Versailles und in der Royal Society zwischen 1660 und 1690“. *Theatralität und Krisen der Repräsentation*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Stuttgart 2001. S. 337-354, S. 350.

110 Ebd.

111 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1990, S. 86.

112 Ebd., S. 96.

113 Ebd., S. 97.

Anhand des Ensemble-Konzeptes wird deutlich, wie sich solche Einsichten auf die Musikpraxis im Kontext höfischer Feste übertragen lassen. Man sollte auch die Rezeption der Musik von Lully nicht als eine individuelle Handlung der Anwesenden betrachten, sondern als Teil eines Interdependenzgeflechtes. Ein Ensemble wie dasjenige bei den *Divertissements* von Versailles im Jahr 1674, das der oben wiedergegebene Stich darstellt, ließ kaum einen Raum für das individuelle Erleben von Musik entstehen. Die Anwesenheit anderer Menschen scheint hier ein konstitutives Merkmal zu sein, zuallererst die Anwesenheit des Königs. Während Ludwig XIV. sich der höfischen Gesellschaft zuvor auch als Tänzer gezeigt hatte, zog er sich nun aus dieser Rolle zurück: „[...] Louis functioned primarily as sponsor and spectator, not as performer“¹¹⁴. Dennoch ist er nicht ‚einfach nur anwesend‘. Vielmehr übernimmt er im Sinne des Ensemble-Konzeptes die Rolle eines Beigeordneten, durch dessen Handlungen oder auch nur dessen bloße Präsenz sich der Status der Musik, was sie also sein und leisten konnte, veränderte. Ludwig bildet eine unmittelbare Referenz der Musik, im von Quinault verfassten Text der *Eglogue* beziehungsweise der *Grotte de Versailles* wird er zu Anfang direkt erwähnt („Louis est de retour“). Auch wenn man der Darstellung dieser Szene mit Vorsicht begegnet, kann man davon ausgehen, dass der König so platziert worden ist, dass er sich wenn nicht im geometrischen Mittelpunkt des Geschehens, so doch an einem symbolischen Mittelpunkt befand, der sich dadurch konstituierte, dass er von einem Großteil der Anwesenden gesehen werden konnte. Folgt man der bildlichen Darstellung, dann saß dieser Großteil der Anwesenden auf Plätzen an den beiden Längsseiten des Gartenpavillons und war insofern aufeinander und auf den anwesenden König verwiesen. Demgegenüber sind die Musikgruppen, welche die Komposition von Lully aufführen, ringsherum im Rücken dieser Anwesenden platziert, etwas erhöht und räumlich deutlich abgrenzt in verschattet erscheinenden Nischen. Sich ihnen aktiv zuzuwenden hätte bedeutet, der höfischen Gesellschaft den Rücken zuzukehren und somit gegen die Etikette zu verstoßen. Barbara Coeyman weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das erwünschte Verhalten in solchen festlichen Zusammenhängen möglicherweise nicht nur durch verbindliche Normen, sondern auch durch eine militärische Präsenz durchgesetzt werden konnte:

Furthermore, armed guards are shown behind the benches in the ballroom and in the other seven engravings of performances during the fêtes. Certainly guards were there to ensure the king's safety, but they may also have controlled unruly audiences.¹¹⁵

114 Coeyman 1998, S. 271f.

115 Ebd., S. 272.

Es gab hier kaum eine andere Handlungsoption, als eben das Spiel mitzuspielen und die festlichen „plaisirs“ zu genießen, die im Text von Quinault so vielfach besungen werden. So empfiehlt es auch heute der Begleittext einer CD-Produktion aus der *Collection Château de Versailles Spectacles*, auf der eine Aufnahme von *La Grotte de Versailles* enthalten ist: „Lassen Sie sich von diesem Nachklang der rauschenden Feste Ludwigs XIV. in Versailles bezaubern!“¹¹⁶ Doch dabei handelt es sich dann um eine individuelle Entscheidung – und es werden auch keine bewaffneten Wachen dabei sein, die sicherstellen, dass man die Sache in der richtigen Weise genießt. Das Erleben von Musik im Kontext der höfischen Gesellschaft war aber, so kann man anhand der beschriebenen Quellen annehmen, von Zwängen und Interdependenzen geprägt. Dementsprechend ‚ist‘ beziehungsweise war diese Musik dort nicht dasselbe, wie im Kontext der heutigen Medienkultur. Auch wenn in den Quellen von einem ‚Konzert‘ die Rede ist besteht die spezifische Leistungsfähigkeit der Musik im höfischen Kontext darin, das Zusammensein der Angehörigen der höfischen Gesellschaft unter Anwesenheit des Königs in einer nach außen hin abgeschlossenen Umgebung¹¹⁷ auszuzeichnen und es als maßgebliche Ordnung zu bekräftigen und zu feiern.

116 Aufnahme mit dem Ensemble Marguerite Louise unter der Leitung von Gaétan Jarry (2020).

117 Bereits Habermas erkennt mit Blick auf das 17. Jahrhundert ein „gegenüber der Außenwelt schon abgeschirmtes Hofleben“ (Habermas 1990, S. 64).

2) Ensembles bei Karlheinz Stockhausen, um 1970

Stichwort ‚Konzertreform‘

Auch außerhalb der Fachdebatten der Neuen Musik wurde um 1970 registriert, dass in diesem Sektor der Musikkultur Veränderungen zu beobachten waren, die über vorherige ästhetische Innovationen hinausgingen. Der *SPIEGEL* fasste diese Entwicklungen im Oktober 1970 unter dem Stichwort „Konzertreform“¹¹⁸ zusammen: Nicht mehr nur avancierte Kompositionstechniken und eine Erweiterung des ‚musikalischen Materials‘ stünden nun im Mittelpunkt des Interesses, sondern eine Aktualisierung der Formate und Rahmensetzungen, in denen Neue Musik zugänglich und erfahrbar wird. Anstelle einer aus heutiger Sicht eigentlich zu erwartenden – und gerade auch für dieses Blatt nicht ganz untypischen – Polemik beschrieb der *SPIEGEL* die Versuche, die sich in „Wandel- und Simultankonzerten, in Klang-Galerien und bei Musik-Happenings“¹¹⁹ manifestierten, überraschend wohlwollend: Das Magazin deutete die „zwanglosen Groß-Festivals“¹²⁰ als eine zeitgemäße Öffnung und Liberalisierung des bürgerlichen Musikbetriebs.

Auch das jedoch könnte noch zu kurz greifen, wie die zu Beginn des Artikels wiedergegebene Absicht des Komponisten Josef Anton Riedl erkennen lässt:

„Man kann“, sagt der Münchner Josef Anton Riedl, „Hunderttausende für Neue Musik mobilisieren, wenn man nur den richtigen Weg findet.“¹²¹

Wenn Riedl von einem ‚richtigen Weg‘ für die Präsentation zeitgenössischer Musik spricht, dann ist davon auszugehen, dass es ihm nicht nur um den Abbau der nicht erst seit dem Symboljahr 1968 als starr und elitär empfundenen Gepflogenheiten bürgerlicher Kultur mitsamt ihren räumlichen Arrangements ging (laut *SPIEGEL* hieß das, „in Rängen und Logen in Klassen geteilt dazusitzen und den Stars zu lauschen“¹²²), die Abkehr also von einem ‚falschen‘ Weg. Riedls Aussage wie auch seine Arbeit dieser Zeit¹²³ lassen vielmehr die Intention erkennen, sich nicht nur kritisch zu verhalten, sondern auch konstruktiv, also auch alternative Formate zu etablieren – neue Kontexte für Neue Musik. Das erscheint umso plausibler, wenn man eine Einschätzung von Jörg Brauns hinzuzieht. Aus systemtheoretischer Sicht nimmt er

118 [O.A.]: „Hasch am Altar“. *DER SPIEGEL* 41/1970 (<https://web.archive.org/web/20100121022525/https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43800956.html>).

119 Ebda.

120 Ebda.

121 Ebda.

122 Ebda.

123 Siehe zum Beispiel das von Riedl verantwortete Kulturprogramm bei den Olympischen Spielen in München 1972.

an, dass eine bestimmte Kontextualisierung notwendig ist, um die Anschlussfähigkeit eines Kunstwerkes sicherzustellen:

Das etablierte und durch viele Reproduktionen verbreitete Kunstwerk wird so ziemlich jeden Ort der Präsentation verkraften, ohne seine Anschlussfähigkeit zu verlieren. Avantgardistische Formen sind dagegen entweder auf eine umfangreiche begleitende textliche Kommunikation – also Diskurse – angewiesen oder auf Positionierung in Räumen und Kontexten – also Dispositive –, die ihrerseits dafür sorgen, dass der Bezug zum Kunstsystem nicht verloren geht.¹²⁴

Die Aussage lässt sich mit guten Gründen dahingehend erweitern, dass diese ‚Positionierung‘ nicht nur mitbestimmend ist, wenn es darum geht, die Auffassung eines Musikstückes als Kunst zu gewährleisten, das heißt den Anschluss zu den Regeln des Kunstsystems, sondern auch hinsichtlich der Anschlussfähigkeit überhaupt – oder in der Terminologie dieser Arbeit: im Hinblick auf die Frage, was es sein und leisten kann.

Ähnlich wie bei Josef Anton Riedl ist auch bei Karlheinz Stockhausen ein großes Interesse an diesen Fragen zu erkennen – nicht nur, aber insbesondere in der Zeit um 1970. Dass die ‚textliche Kommunikation‘ (Brauns) über seine Musik für Stockhausen eine große Rolle spielte, ist bekannt und lässt sich schon daran erkennen, dass die Ausgabe seiner Schriften 17 Bände umfasst.¹²⁵ Aber auch – und das wird das Thema dieses Abschnittes sein – die ‚Positionierung in Räumen und Kontexten‘ war für Stockhausens Absichten wesentlich. So lassen sich auch Zitate Stockhausens aus dieser Zeit ausfindig machen, die mit dem oben angeführten von Riedl in dieser Hinsicht sehr genau übereinstimmen, wie zum Beispiel:

Ich habe schon früher gesagt, dass der Sauerstoffgehalt in der Luft eines Saales entscheidender ist für die Ablehnung der Neuen Musik als der geistige Inhalt dieser Musik. Man muss es richtig machen, muss die Umgebung richtig gestalten.¹²⁶

Ob die Bemerkung zum ‚Sauerstoffgehalt‘ am Aufführungsort nun wörtlich zu nehmen oder als Metapher für eine gewünschte Atmosphäre zu verstehen ist – Stockhausen hat Kontexte offensichtlich sehr ernst genommen. Zudem war er sich sicher, dass auch der Umkehrschluss gilt: „Man kann tatsächlich jede Musik ruinieren, wenn man sie schlecht präsentiert“¹²⁷, wie er in einem Brief von 1967 schreibt. Das lässt es angezeigt erscheinen, die von ihm um 1970 entwickelten Arten der ‚Positionierung‘ seiner Musik genauer zu analysieren, was überraschenderweise in der umfangreichen schon existierenden wissenschaftlichen Literatur zu diesem oft als ‚Speerspitze der Avantgarde‘ beschriebenen Komponisten bisher noch wenig geschehen

124 Brauns 2007, S. 135.

125 Vgl. Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik*. 17 Bde. Köln 1963-84 und Kürten 1991-2014.

126 Aus einem Seminar Stockhausens am 2. September 1970 in Darmstadt, zitiert nach: *Jahreskreis. Immerwährender Kalender mit Stockhausen-Zitaten und -Abbildungen*. Kürten 2012, S. 495.

127 Karlheinz Stockhausen: „Brief an einen Musikabteilungsleiter“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971, S. 336.

ist.¹²⁸ Hier soll dafür vor allem die Komposition *STIMMUNG* als Bezugspunkt dienen. Diese Vokalkomposition für je drei Sängerinnen und Sänger ist keine ‚Raummusik‘ (im Sinne des entsprechenden Abschnitts in Teil B), obwohl Stockhausen auch in diesem Diskurs eine zentrale Rolle zugewiesen wird. Ihre Präsentationsform lässt sich aber – so die hier vertretene These – mit den Mitteln der Raumsociologie sehr differenziert erfassen. Es geht also bei dieser Analyse um die Rekonstruktion eines für Stockhausen spezifischen Ensembles.

Ansätze dafür finden sich auch in der in Teil B behandelten Arbeit von Eberhard Hüppe über ‚musikalische Raumproduktion und Rauman eignung‘. Hüppe erweitert die oben angeführten Überlegungen, indem er Stockhausens Arbeitsweise eine hohe ‚Reichweite der organisatorischen Durchstrukturierung‘¹²⁹ zuschreibt. Kennzeichnend für Stockhausens Vorgehen sei ‚die minutiöse Beschäftigung [...] mit den tertiären Produktionsfaktoren, die ursprünglich außerhalb des kompositorischen Interessenbereichs angesiedelt waren‘, das heißt, dass Stockhausen sich um mehr kümmert, als es das konventionelle Metier des Komponisten vorsieht.¹³⁰ In der Folge verlegt Hüppe sich aber darauf, Stockhausens Ideen geistesgeschichtlich einzuordnen, anstatt raumbezogene Strategien zu beschreiben, in denen diese ‚organisatorische Durchstrukturierung‘ sich manifestiert. Zudem wechselt er von der dafür notwendigen synchronen Betrachtung zu einer diachronen Perspektive und verfolgt Stockhausens ‚Raumauffassung‘¹³¹ im Sinne einer Schaffensbiografie.¹³² Die raumsociologisch grundierte Frage nach Ensembles, die als Gelenkstelle, als Verbindung zwischen Musik und Kontext verstanden werden können, geht meines Erachtens aber nicht auf in der ‚Raumauffassung‘ eines Komponisten.

128 Eine wichtige Ausnahme stellt ein Beitrag des Musikwissenschaftlers Dieter Gutknecht und der Kunsthistorikerin Stefanie Lieb dar, die beide auch aktiv an von Stockhausen geleiteten Aufführungen seiner Musik teilgenommen haben. Aufgrund einer etwas anderen leitenden Fragestellung gehe ich allerdings nicht ausführlich auf diesen Artikel ein. Vgl. dies.: ‚Karlheinz Stockhausens gebaute und gehörte Räume‘. *Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*. Hg. Sigrid Brandt/Andrea Gott dang. Worms 2012, S. 141-147.

129 Hüppe 2012, S. 406.

130 Ebd., S. 406f. – Aufschlussreich hierzu ist Stockhausens mit enormer Akribie, aber auch offensichtlicher Lust an der Absurdität geschriebener Bericht zu den Aufnahmesessions mit dem Pianisten Aloys Kontarsky im Jahr 1965. Er beschreibt dort nicht nur die Organisation und das technische Setup der Aufnahme, sondern auch den Tagesablauf Kontarskys, bis hin zu den Menüfolgen der Abendessen (‚eine klare Ochsen schwanzsuppe, ein Rahmschnitzel mit Bandnudeln, Kopfsalat mit Essig und Öl, einen Brickäse mit Schwarzbrot, ½ l Johannisberg-Wein und 2 Flaschen Mineralwasser Hemiez‘), da er ‚bei dieser Aufnahme gelernt habe, wie sehr die Klangaufzeichnung, die Klangwiedergabe und sogar das Spiel des Pianisten von all diesen Bedingungen abhängig sind‘ (Karlheinz Stockhausen: ‚Klavierstücke‘. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S.1 4-19, S. 17f.). Dies lässt sich allerdings nur auf die Produktion einer Schallplatte beziehen, nicht auf eine Rezeptionssituation, und kann deshalb nicht in die Beschreibung eines Ensembles integriert werden. Stünde das Abendessen dagegen z.B. im Nebenraum eines Konzertsaales den Rezipierenden zur Verfügung, dann könnte es auch als Teil eines Ensembles gelten.

131 Hüppe 2012, S. 429.

132 Vgl. ebd., S. 408-431.

Stockhausens Ausgangspunkte

Bevor nun eine zumindest weitgehend synchrone Beschreibung einsetzen kann (in etwa, wie in der Einleitung zu Teil D beschrieben, im Sinne Friedrich Kittlers), also die Rekonstruktion eines Ensembles unternommen wird, das dem Kontext von *STIMMUNG* in den von Stockhausen um 1970 realisierten Aufführungen gleichkommt, müssen aber auch hier zwei Bausteine in diachroner Perspektive eingefügt werden, die weder bei Eberhard Hüppe vorkommen noch in der sonstigen Literatur zu Stockhausen auf Raum hin befragt werden. Als eine Art Vorgeschichte können sie für das Verständnis der in der Folge vorgeschlagenen Perspektive hilfreich sein.

Zunächst sollte hierbei Stockhausens Komposition *KREUZSPIEL* von 1951 in den Blick genommen werden. Es ist das früheste Werk Stockhausens, das zu seiner Zeit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde, und zwar mit einer Uraufführung in Darmstadt 1952, die Stockhausen selbst, der auch negative Reaktionen des Publikums häufig als positive Effekte seiner Kunst gedeutet hat, im Nachhinein als einen Skandal bezeichnet hat.¹³³ Die Partitur sieht eine genau festlegte Aufstellung der Spieler und ihrer Instrumente vor (Oboe, Bassklarinette, Klavier, drei Schlagzeuger, einschließlich Dirigent), die mittels einer Grafik verdeutlicht wird.¹³⁴ Das Klavier befindet sich in der Mitte, die Tasten weisen zur Bühnenrampe beziehungsweise zum Publikum, sodass die Bewegungen der Hände des Interpreten in der Horizontalen, oberhalb der Klaviatur, gut verfolgt werden können. Schlagzeug und Blasinstrumente sind eng um das Klavier herum gruppiert und zum Teil etwas erhöht auf Podesten platziert. Der Klavierdeckel ist entfernt, um die hinter dem Instrument postierten Musiker nicht zu verdecken. Der Dirigent ist vorne sitzend eingepasst, nahezu Schulter an Schulter mit dem Pianisten. Dieses zunächst willkürlich anmutende räumliche Arrangement folgt keiner Konvention, ist aber dennoch nicht ohne Vorbilder.

Aus verschiedenen Gründen ist hier vor allem Béla Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1938) einen vergleichenden Blick wert. Deren noch vor dem Zweiten Weltkrieg entstandene Partitur enthält ebenfalls ein Aufstellungsschema, das vorgibt, wie das in dieser Kombination unübliche Instrumentarium auf der Bühne platziert werden soll. Ins Auge fällt dabei sicherlich zuerst die Aufstellung der beiden Klaviere, die wie später bei Stockhausen so ausgerichtet sein sollen, dass die Tasten nach vorne, zur Bühnenrampe hin, weisen. Somit stehen die Instrumente und sitzen auch die beiden Interpreten nebeneinander, während Klavierduos ihre Instrumente üblicherweise einander gegenüber aufstellen, entweder in etwas weite-

133 In seinem Werkverzeichnis hat Stockhausen *Kreuzspiel* nachträglich dennoch die Nummer 1/7 zugewiesen und das Werk damit seinem Frühwerk zugeordnet; die Nummer 1 trägt *Kontra-Punkte* von 1952/53.

134 Vgl. Stockhausens Erläuterungen zu der Komposition (https://web.archive.org/web/20191228005358/http://www.karlheinzstockhausen.org/cross_play_english.htm).

ren Abstand oder so, dass die geschwungenen rechten Seiten der Instrumentengehäuse direkt ineinandergreifen.¹³⁵ Diese beiden Platzierungsoptionen lassen sich leicht als Hinweis auf das Zusammenspiel, auf die Zusammengehörigkeit eines Klavierduos decodieren. Im letzteren Fall wird die Form des Instrumentes sogar für eine Aufstellung genutzt, die durch das anscheinend bruchlose Ineinandergreifen der Instrumente dieser Konstellation ein Moment des Selbstverständlichen, Natürlichen verleiht. Im Fall der Bartók-Sonate dagegen suggeriert die Aufstellung einen anders gearteten Zusammenhang. Da die beiden Instrumente dort nicht ganz parallel zueinander auf der Bühne stehen, sondern etwa um 45 Grad gegeneinander verschwenkt werden sollen, wird zudem ein (Zwischen-)Bereich eröffnet, indem der große Schlagzeug-Apparat seinen Platz findet. Dies alles scheint so wichtig zu sein, dass Bartók dafür sogar in Kauf genommen hat, dass die Pianisten einander nicht sehen und sich demzufolge keine Einsätze geben können, wie das im Zusammenspiel von Klavierduos ansonsten essentiell ist. Schon diese Vergleichbarkeit der Vorgaben in der Partitur legt es nahe, eine Beziehung zwischen der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* und Stockhausens *Kreuzspiel* herzustellen.

Außerdem ist bekannt, dass Stockhausen sich im Rahmen seiner Staatsexamensarbeit im Fach Schulmusik an der Kölner Musikhochschule intensiv mit Bartóks Werk beschäftigt hat. Folgt man den Datierungen, die Stockhausen selbst für seine Prüfungsarbeit („von Mai bis August 1951“¹³⁶) und die Komposition von *KREUZSPIEL* („Herbst 1951“¹³⁷) gegeben hat, dann ist davon auszugehen, dass die beiden Arbeitsphasen direkt aneinander anschlossen und Zusammenhänge deshalb naheliegend sind. Das räumliche Arrangement der Aufführung findet sich in Stockhausens Staatsexamensarbeit – beziehungsweise zumindest in der Kurzfassung, die in Stockhausens Schriften veröffentlicht wurde¹³⁸ – nicht thematisiert. Auch war Stockhausens zeitlebens ausgesprochen zurückhaltend, wenn es darum ging, musikalische Einflüsse auf seine eigene Arbeit zu benennen¹³⁹, was sicher auch mit der emphatischen Betonung des völlig Neuartigen in der Neuen Musik der 1950er Jahre zu tun hatte, weshalb Stockhausen befürchtet haben mag, dass eine Offenlegung von Bezugnahmen den Vorwurf mangelnder Originalität nach sich ziehen könnte. Dennoch wird das Werk von Bartók heute mit der Neuen Musik in Verbindung gesetzt, die WDR-Musikredaktion schreibt dazu beispielsweise: „die

135 Vgl. etwa die in der *Hannoverschen Allgemeinen* veröffentlichte Abbildung des Klavierduos Anderson & Roe (<https://web.archive.org/web/20160807203004/https://www.haz.de/Sonntag/Tipps-Kritik/Tipps/Klassikstars-im-Internet-Die-Mozart-Mixer>).

136 Karlheinz Stockhausen: „Bela Bartók“. *Texte zur Musik*. Bd. 2. Köln 1964. S. 136-139, S. 136.

137 Karlheinz Stockhausen: „Kreuzspiel (1951)“. *Texte zur Musik*. Bd. 2. Köln 1964. S. 11f., S. 11.

138 Die vollständige, unveröffentlichte Arbeit Stockhausens zu Bartók wäre daraufhin noch durchzusehen.

139 Eine Ausnahme ist hier Olivier Messiaen, bei dem Stockhausen studierte und dessen Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* Stockhausen wiederholt als für sich selbst modellhaft herausgestellt hat.

Sonate [...] beeinflusste Komponisten wie Stockhausen, Boulez und Nono¹⁴⁰. In aller Regel sind damit aber der differenzierte Einsatz des Schlagzeugs gemeint, die ‚unklassische‘ Satztechnik und so weiter – also musikimmanente Merkmale.

Ähnlich wie schon Bartók ermöglichte das unkonventionelle räumliche Arrangement der Instrumente und Interpreten auf der Bühne es Stockhausen, eine Differenz zu setzen, indem ‚äußerlich‘, jenseits ‚der Musik selbst‘ eine andere Form etabliert wird. Stockhausen nutzt die Aufstellung aber noch in einem spezielleren Sinn: Für ihn steht sie in einem formalen Bezug nicht nur zu der instrumentalen Grundkonstellation seines Werkes, sondern dient auch dazu, durch die Möglichkeiten der Inszenierung – also der Arbeit an einem Ensemble – darauf hinzuweisen, was bei einer Aufführung von *KREUZSPIEL* seiner Auffassung nach vor sich geht. Der Titel *KREUZSPIEL* enthält einerseits natürlich religiöse Konnotationen, andererseits ist er, wie Stockhausen selbst erklärt hat, als Anspielung auf musikimmanente Prozesse der Lagenkreuzung zu verstehen. Eine Struktur, die beispielsweise in tiefer Lage beginnt, tauscht schrittweise mit einer anderen, welche ihren Ausgang in hoher Lage nimmt, die Position im ‚Tonraum‘. Während diese Prozesse „beim Hören sich nur relativ schwer verfolgen lassen“¹⁴¹ ist bei der Aufführung leicht zu erkennen, wie die Hände des Pianisten diesen Ablauf Gestalt annehmen lassen – und das insbesondere dank des in der Partitur vorgezeichneten räumlichen Arrangements. Über dreißig Jahre nach der Entstehung von *Kreuzspiel* erklärte Stockhausen dazu:

Schon für mein erstes Stück KREUZSPIEL ist mit einer Zeichnung die Aufstellung der Musiker vorgeschrieben; vorgeschrieben ist auch die Verteilung der Instrumente auf dem Podium, wie der Dirigent neben dem Klavier sitzt, wie er dirigiert, wie die Podien sind (für den Oboisten auf der linken Seite und für die drei Schlagzeuger), wie hoch die Schlagzeuger mit den Tom-Toms am Klavierrand auf speziellen Podien stehen sollen: Das alles ist schon eine Beschreibung dessen, was wir sehen, wenn gespielt wird, und was deutlich macht, was musikalisch geschieht.¹⁴²

Der Kontext ist hier also von Stockhausen ganz bewusst so strukturiert worden, dass er im Sinne des Komponisten darüber Auskunft gibt, was hier vor sich geht.

Ein weiterer biografischer Baustein, der in Bezug auf Stockhausens spätere Arbeit und deren Beschreibung mittels ‚Raum als Methode‘ von Relevanz ist, ist seine Zusammenarbeit mit dem Zauberkünstler Alexander Adrion. Sie soll, soweit bekannt, ungefähr ein Jahr ange-dauert haben und fällt in die Jahre 1950/51, wahrscheinlich kurz vor der Staatsexamensarbeit

140 <https://web.archive.org/web/20180412015432/https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/wdr3-werkebetrachtungen/bela-bartok-sonate-zwei-klaviere-schlagzeug-100.html>

141 Rudolf Frisius: *Stockhausen. Die Werke 1950-1977*. Mainz 2008, S. 33.

142 Interview mit Karlheinz Stockhausen vom 24.10.85, zitiert nach Rudolf Frisius: *Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche*. Mainz 1996. S. 360-368, S. 363.

und der Komposition von *KREUZSPIEL*. Obwohl diese Zusammenarbeit stets in den autobiografischen Statements von Stockhausen vorkam¹⁴³ und auch in die gängigen biografischen Darstellungen eingegangen ist¹⁴⁴, wurde sie meines Wissens nie wissenschaftlich thematisiert. Verwunderlich ist das schon deshalb, weil Alexander Adrion (1923-2013, bürgerlich Gerhard Engelsleben) nicht etwa ein unbekannter Unterhaltungsmagier war, sondern seit den 1950er Jahren zu einem der bekanntesten Zauberkünstler in der Bundesrepublik Deutschland wurde und durch seine erfolgreichen Bühnenprogramme, Fernsehauftritte und Bücher ebenfalls als Figur des öffentlichen Interesses gelten kann. Stattdessen wurde die Zusammenarbeit mit Adrion zu einem Topos in Stockhausens Biografie, der die ‚schweren Zeiten‘ des jungen Künstlers repräsentiert, das Sich-Durchschlagen mit vermeintlich nicht zu dem späteren hohen künstlerischen Anspruch des Komponisten passenden Tätigkeiten. Eine gegenläufige Hypothese soll hier zumindest durchgespielt werden: Könnte es sein, dass die Auftritte mit dem Zauberkünstler insofern eine formative Erfahrung für Stockhausen waren, da dort die Beachtung von Kontextfaktoren und die Durchgestaltung einer Auftrittsumgebung wichtige Bedingung des Gelingens waren?

Für die von Adrion um 1950 praktizierte Unterhaltungsmagie war Musik offensichtlich ein wichtiger Kontextfaktor, weshalb er mit dem damaligen Musikstudenten Karlheinz Stockhausen einen vielseitigen Begleiter an seine Seite holte, der zu diesem Zeitpunkt bereits viele Erfahrungen mit Unterhaltungsmusik, Jazz und klassischem Repertoire sowie erste Versuche als Komponist vorweisen konnte. Bei der als Bühnenkunst praktizierten Zauberei kommt der Begleitmusik natürlich einerseits eine stimmungsbetonende Funktion zu, es kann so also für die vorgeführten Illusionen beispielsweise eine charmant-entgegenkommende oder aufregend-geheimnisvolle Atmosphäre generiert werden. Andererseits kann die Begleitmusik aber auch eine ganz essentielle Funktion übernehmen, nämlich das Überspielen von heiklen Momenten, in denen ansonsten vielleicht schneller die Täuschungsmanöver des Zauberkünstlers und die kleinen Lücken in der von ihm geschaffenen Illusion erkennbar werden könnten. Ebenso hat Stockhausen im Rückblick aus den 1960er Jahren seine Aufgabe während der Auftritte mit Adrion beschrieben: „I improvised on the piano, and distracted the audience at crucial moments.“¹⁴⁵ Hier wurde für Stockhausen also wohl deutlich, dass die Unterhaltungsmagie für sich genommen unter Umständen etwas Prekäres, Ergänzungsbedürftiges an sich hatte. Sie war – mit Jörg Brauns gesprochen – angewiesen auf ein Dispositiv. Setzte man eine musikali-

143 Vgl. Karlheinz Stockhausen: „Das Leben geht weiter... ‚Wir hätten gerne Ihre Biographie in ausführlichen Stichworten““. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971, S. 9f.

144 Vgl. den von Wolfgang Rathert verfassten Eintrag zu Stockhausen in der *Neuen Deutschen Biographie* (<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118618350.html#ndbcontent>).

145 So Stockhausen 1964 im Interview mit dem Magazin *New Yorker*, zitiert nach Robin Maconie: *Other planets. The music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Toronto, Oxford 2005, S. 24.

sche Aufführung in Analogie zu dieser Erfahrung, dann ließe sich daraus auch eine Unsicherheit, eine Ergänzungsbedürftigkeit von Musik ableiten – wenn auch zunächst unklar ist, worin die Ergänzung bestehen soll, wenn Musik und nicht Unterhaltungsmagie das zu Ergänzende ist. In etwas allgemeinerer Hinsicht wird Stockhausen als musikalischer Begleiter aber sicherlich die Erfahrung gemacht haben, dass Aufführungen auch misslingen können, ohne selbst fehlerhaft sein zu müssen. Erving Goffmans hat mit dem Konzept des Rahmens dafür eine theoretische Erklärung geliefert.

Leider gestaltet es sich schwierig, direkte Belege für Alexander Adrions Vorstellungen zu den Dispositiven und gegebenenfalls auch den räumlichen Arrangements zu finden, die er für seine Arbeit als wünschenswert oder sogar notwendig erachtete. In seinen verschiedenen Büchern sind dazu kaum Hinweise enthalten. Ein Nachruf auf den 2013 verstorbenen Zauberkünstler in der *FAZ* bildet allerdings recht genau dessen diesbezügliche Vorstellungen ab (wenn auch die Quellen dafür ungenannt bleiben):

Und ein Auftritt in einem Vergnügungspark oder auf offener Straße? Ein unvorstellbarer Gedanke für den Gentleman-Magier, zu dessen kompromisslosen Vertragsbedingungen stets konventionelle Stuhlreihen für seine Zuschauer gehörten. Jedes Gastspiel eines Zauberers sei ein Wagnis, hat Alexander Adrion einmal gesagt. Weil niemand wirklich zaubern könne, gehe es bei der Unterhaltungsmagie um das Sichtbarmachen von Gedanken. Dazu bedürfe es der Möglichkeit zu genauem Hinsehen und Hinhören sowie zu ständig mitspielender Phantasie. Für Adrion war Zauberei als Kunstform nur an Orten vorstellbar, wo jederzeit ruhiger Blickkontakt zwischen Zuschauer und Magier herrschte.¹⁴⁶

Aus den Adrion zugeschriebenen Aussagen könnte man, etwas gerafft, die Folgerung ableiten: Da niemand wirklich zaubern kann, müssen die Verhältnisse so sein, dass es so aussehen kann, als ob. Jedenfalls wird deutlich, dass Adrion sich intensiv beschäftigt hat mit Kommunikationsbedingungen (‚Möglichkeit zu genauem Hinsehen und Hinhören‘) sowie der Anleitung von Rezeptionsakten des Publikums in einer bestimmten, erwünschten Weise (die Notwendigkeit ‚ständig mitspielender Phantasie‘). Ebenso wenig ist zu übersehen, dass die Lösungen, zu denen Adrion hierbei gekommen ist, sich in räumlichen Arrangements manifestieren, unter anderem in ‚konventionellen Stuhlreihen‘, die eine weitgehende Fixierung des Publikums ermöglichen. Bestimmte ‚Orte‘ bieten also geeignete Voraussetzungen für die Zauberkunst, andere dagegen (‚Vergnügungspark‘, ‚auf offener Straße‘) nicht. Diese Herangehensweise könnte für Stockhausen vorbildlich geworden sein, wie die Beschreibung des räumlichen Aufbaus zu *KREUZSPIEL* und die verschiedenen bereits angeführten Zitate Stockhausens (zum Beispiel: ‚Man muss [...] die Umgebung richtig gestalten.‘) gezeigt haben. Seine intensive Beschäftigung

146 Peter Rawert: „Kammerspieler des Scheins. Zum Tod des Zauberers Alexander Adrion“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21.03.2013 (<https://web.archive.org/web/20160515235646/https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/zum-tod-des-zauberers-alexander-adrion-kammerspieler-des-scheins-12121979.html>).

mit Kontextfaktoren, Aufführungssituationen und technischen Details aller Art könnte dann von hier aus erklärbar und weiterverfolgt werden, und zwar als eine Arbeit an Ensembles, die Rezipierende dazu anleiten sollen, die Frage, was bei einer Aufführung von Stockhausens Musik eigentlich vor sich gehe, in seinem Sinne zu beantworten, etwa so, wie der Magier Vorkehrungen trifft, damit die Illusion gelingt. Was in vielen Texten zu Stockhausen unbeholfen als Kontrollzwang oder Egomane des Komponisten gedeutet wird, ließe sich so viel klarer und nüchterner beschreiben. Hinzuzufügen wäre allerdings: Stockhausen schrieb Musik metaphysische Gehalte zu und stellte sich vor, dass die wirklich gelingende Musik etwas rational nicht völlig Erklärbares in sich trage.¹⁴⁷ Er ging – wie man sehr zugespitzt sagen könnte – wohl davon aus, dass (seine) Musik wirklich zaubern könne.

Noch eine weitere Einsicht, die Stockhausen aus der Zusammenarbeit mit Alexander Adrion ableitete, lässt sich möglicherweise in Beziehung setzen mit seiner späteren Praxis als die ‚Umgebungen‘ für die Aufführungen seiner Musik – das heißt: die Ensembles – selbst gestaltender Komponist. Es geht in diesem Fall nicht mehr um die Praxis der Zauberkunst als mögliches Modell für musikalische Aufführungen, sondern um Stockhausens Erfahrungen mit Musik im Kontext der Unterhaltungsmagie. Offensichtlich konnte der angehende Komponist dort bereits feststellen, dass die von ihm improvisierte Begleitmusik dort etwas sein und leisten konnte, das in anderen Kontexten möglicherweise nicht ‚funktioniert‘ hätte oder nicht angenommen worden wäre. Darauf weist jedenfalls eine weitere Erinnerung Stockhausens an seine Auftritte mit Alexander Adrion hin:

Bei der Zauberei habe ich alle Stile verwenden können; nicht nur Passagen von Unterhaltungsmusik, sondern auch Musik, für die ich mich damals am meisten interessierte, nämlich ganz schräge Musik; ziemlich dissonante und unregelmäßige Musik konnte ich improvisieren. In dem Zusammenhang störte das überhaupt nicht, sondern es passte ganz gut, denn das Zaubern war ja auch etwas anderes als die normale Welt.¹⁴⁸

Wenige Jahre später sah Stockhausen sich als junger Komponist bei der öffentlichen Vorstellung seiner Werke wie *KREUZSPIEL*, *KONTRA-PUNKTE* (1953) und insbesondere elektronischer Musik wie *GESANG DER JÜNGLINGE* (1956) immer wieder mit Vorwürfen konfrontiert: Seine Musik käme einer Zerstörung musikalischer Ordnung gleich, sie wolle nur provozieren und aus der entstandenen Aufregung Kapital schlagen. Demgegenüber konnte er

147 Dafür gibt es bei Stockhausen verschiedenste Belege, um 1970 bezeichnete er Musik als „das schnelle Flugschiff [...] zum Kosmischen und Göttlichen“ (ders.: „STIMMUNG für 6 Vokalistinnen“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S. 108-111, S. 110) und erhoffte sich, dass „wir Musiker zu Mundstücken des universalen kosmischen Geistes werden können, wenn wir uns nicht versperren und ‚das Publikum‘ diesen Geist erhören will“ (ders.: „AUS DEN SIEBEN TAGEN“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S. 123-125, S. 125).

148 Zitiert nach: *Jahreskreis. Immerwährender Kalender mit Stockhausen-Zitaten und -Abbildungen*. Kürten 2012, S. 555.

bereits auf die Erfahrung zurückblicken, dass seine formal zwar wahrscheinlich nicht so avancierten und klanglich noch nicht so ausdifferenzierten, aber doch einer verwandten Ästhetik verpflichteten Klavierimprovisationen (wie Stockhausen selbst sagt: ‚schräg‘, ‚dissonant‘, ‚unregelmäßig‘) im Kontext der Unterhaltungsmagie keine ähnlich ablehnenden Reaktionen hervorgerufen hatten und im Gegenteil anscheinend als stimmig empfunden worden waren.¹⁴⁹ Man geht deshalb wohl nicht zu weit, wenn man aus den verschiedenen verstreuten Äußerungen Stockhausens zu diesem Komplex herausliest, dass er schon früh ein Bewusstsein für die Relativität musikalischer Formen, sprich ihre Kontextabhängigkeit entwickelt hatte. Von hier aus betrachtet überrascht es nicht, wenn er in der Folgezeit neben seinem musikimmanent-formalen Innovationsstreben auch die Kontexte, Aufführungssituationen, räumlichen Arrangements und größeren Zusammenhänge zu steuern versuchte, in denen seine Musik ihren Platz fand. Dies alles soll nun hier – anhand des Ensemble-Begriffes und am Beispiel von *STIMMUNG* – Gegenstand einer gebündelten Beschreibung werden.

Zu *STIMMUNG*

Wie in Teil C bietet es sich auch in dieser Fallstudie wieder an, mit einer auf die Anwege ausgerichteten Perspektive zu beginnen, also zu fragen: Lässt sich etwas aussagen über die Wege zu Stockhausen-Aufführungen und über deren mögliche intentionale Gestaltung? Ein weiterer anekdotischer Bericht, nun aus zeitlicher Nähe zum Referenzjahr 1970, kann zunächst Stockhausens Interesse an der Prozesshaftigkeit zurückzulegender Wege und deren möglichem Sinn als Einstimmung oder Prolog belegen – sei es vor dem Besuch einer religiösen Stätte oder auch einer Musikaufführung. Überliefert wurde diese Begebenheit aus dem Jahr 1966 von Stockhausens damaliger Ehefrau, der Künstlerin Mary Bauermeister, die mit ihm zusammen einen Tempel in der Nähe der japanischen Stadt Kyoto besucht hat:

Staunend stiegen wir weiter den Berg hinauf, dann durch einen torartigen Bogen, der andeutete, dass wir nun wirklich bald das Ziel erreichen würden. Zunächst schlängelte sich der Weg aber nochmals um eine Kurve, wie ein kleiner Umweg, denn der Tempel lag nicht auf der geraden Achsenverbindung von Tor und Weg, wie in Europa üblich, sondern leicht verschoben dazu. Oben angekommen, nahmen wir unwillkürlich eine andere Haltung ein. Wir streckten und reckten unser Rückgrat – eine gute Ausgleichsübung nach dem langen Aufstieg, man ging nicht mehr gebeugt, sondern richtete sich auf. War auch das von den Tempelbauern absichtlich so geplant worden, als Geschenk an den Aufsteigenden [...]? Dann kam die letzte Überras-

149 Hier bietet sich ein Vergleich an zur Musik des in der zweiten Hälfte der 1950er Jahren eng mit Stockhausen verbunden György Ligeti. Im Unterschied zu Stockhausen ist bei Ligeti kein so ausgeprägtes Interesse an dem zu erkennen, was ich in dieser Arbeit als Ensemble zu bezeichnen vorgeschlagen habe. 1968, in dem Jahr also, in dem Stockhausen die Komposition *STIMMUNG* konzipierte, wurde verschiedene Musik von Ligeti, darunter das Orchesterwerk *Atmosphères*, jedoch in den Soundtrack von Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* aufgenommen. Während Ligetis Kompositionen ansonsten im Sektor der Neuen Musik respektvoll-distanziert als herausfordernde, ‚schwierige‘ Musik rezipiert wurden, konnten sie hier für ein Millionen-Publikum eine sehr viel unmittelbarere Faszination entfalten.

schung: Als wir auf den Tempel zugehen, bemerkten wir drei Stufen, die man zunächst hinabsteigen musste. „Welch eine Choreographie“, rief Karlheinz. Erst der mühsame Aufstieg, dann ein Stück Weg flach geradeaus, eine Biegung zur Seite und schließlich noch drei Stufen hinunter.¹⁵⁰

Diese amüsante Schilderung steht zunächst für sich und hat anscheinend nichts mit Stockhausens Arbeit als Komponist zu tun. Dass Stockhausen den Weg zu dem japanischen Tempel laut Mary Bauermeister als eine Choreografie begriffen hat, weist allerdings bereits darauf hin, dass er diese Erfahrung in sein eigenes ästhetisches Koordinatensystem einlesen konnte. Weiter an Relevanz gewinnt die Anekdote, wenn man sie in Beziehung setzt zum bisher mit Blick auf Stockhausen Erarbeiteten, denn eine mögliche Interpretation wäre: Der Anweg verhält sich zum Tempel wie das ‚richtige‘ Setting zur Zauberkunst oder der Kontext der Unterhaltungsmagie zur ‚schrägen‘ Klavierimprovisation – er ermöglicht dem Gegenstand, anderes zu sein und leisten. Diese praxisorientierte Interpretation käme dann zur Deckung mit dem, was Martina Löw für die soziologische Beobachtung postuliert hat: Dinge sind abhängig von den räumlichen Arrangements, in denen sie platziert werden, und entfalten erst dort ihre spezifischen ‚Wirkungen‘.

Einen konkreten Reflex dieser Tempel-Anekdote kann man möglicherweise in den Konzerten in den Tropfsteinhöhlen von Jeita im Libanon erkennen, die Stockhausen vom 22. bis 25. November 1969 durchgeführt hat. Dort wurde unter anderem auch *STIMMUNG* aufgeführt, und das zweifellos unter der Bedingungen einer besonderen Akustik.¹⁵¹ Eine umfassendere Beschreibung kann sich allerdings nicht auf die akustischen Merkmale dieses Ortes beschränken, sondern sollte die weiterreichenden Voraussetzungen betrachten, unter denen Stockhausens Musik hier stattfand. Wie Stockhausen in einem Interview geschildert hat, habe für das Publikum der Weg durch die fremdartige Höhlenlandschaft etwa zwanzig Minuten in Anspruch genommen, ehe man die Stelle erreicht habe, die als Bühne für die Interpreten ausgesucht worden war. Dabei sei zunächst ein künstlich angelegter Tunnel von Außen in die Höhle zu durchqueren gewesen, danach habe man einem am und im Fels eingerichteten Pfad folgen müssen.¹⁵² Dieses räumliche Arrangement nutzte Stockhausen als Grundlage einer Art Prolog¹⁵³, dem er selbst eine existenzielle Bedeutung zuwies:

150 Mary Bauermeister: *Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen*. München 2011, S. 184.

151 In einem vor Ort entstandenen französischen Dokumentarfilm hat Stockhausen die Nachhallzeit in der Höhle mit sieben Sekunden angegeben. Ein konventioneller Konzertsaal verfügt über eine Nachhallzeit von etwa zwei Sekunden.

152 Vgl. Jonathan Cott: *Stockhausen. Conversations with the composer*. London 1974, S. 191.

153 Es sei hier angemerkt, dass im Opernzyklus *LICHT*, den Stockhausen Ende der 1970er Jahre begonnen hat, die sieben einzelnen, mit den Namen der Wochentage versehenen Opern (*MONTAG* bis *SONNTAG*), jeweils mit einem musikalischen ‚Gruß‘ beginnen, der gegebenenfalls im Opernfoyer stattfinden soll.

There were 180 small speakers hidden in the rocks, and as the audience walked through the cave, we very softly played *Stimmung* over the speakers. Everyone became silent – it was like entering the womb of existence [...].¹⁵⁴

Auch wenn die Konzerte in den Höhlen von Jeita gerade nicht als prototypische Stockhausen-Aufführungen gelten können, sondern auch vom Komponisten als etwas Außergewöhnliches verstanden worden sind, zeigt sich hier doch in besonderem Maße die Reichweite von Stockhausens organisatorischen Bemühungen wie auch deren Umsetzung als räumliches Arrangement: Das Konzertformat schließt hier einen vorangestellten Weg durch eine Art Erlebnisparcours ein, der zudem noch durch eine Klanginstallation ästhetisch inszeniert wird¹⁵⁵, die bereits klingende Andeutungen des später Folgenden enthält.

Als typisch für Stockhausen können dagegen die Aufführungen während der von seiner eigenen Stiftung getragenen Kurse betrachtet werden, die am Wohnort Stockhausens stattfanden, in Kürten im Bergischen Land bei Köln. Auch dort ist *STIMMUNG* häufig aufgeführt worden, wenn es auch hier nicht um die Zeit um 1970, sondern um die 1990er und 2000er Jahre geht.¹⁵⁶ Den Namen seines Wohnortes Kürten, wo er ab 1965 lebte, hat Stockhausen immer wieder hervorgehoben und mit seinem eigenen verbunden. Auch äußerte er, dass er sich dort im Bergischen Land Festspielhäuser für seine Musik vorstellen könne. Die Stadt Kürten führt heute offiziell den Zusatz ‚Stockhausen-Gemeinde‘. Wer zu Lebzeiten des Komponisten die Stockhausen-Kurse besuchte, hatte wahrscheinlich schon vorab eine Vorstellung von dem Ort Kürten, der insoweit nicht als beliebiger Veranstaltungsort erschien.

Da die Umgebung von Kürten ausgesprochen ländlich geprägt ist, gestaltete sich die Anreise zu den Kursen umständlicher und charakteristischer als beispielsweise jene zu einem Neue-Musik-Festival in Köln oder Paris. Eine subjektive Schilderung der Anreise nach Kürten, die den Kreis schließt zur eingangs angeführten Tempel-Anekdote, mag verdeutlichen, inwieweit sie ein signifikanter Teil eines für Stockhausen spezifischen Ensembles sein konnte. Von Köln kommend durchquerte man zunächst auf einer langen Ausfallstraße den am Ost- rand der Stadt liegenden Stadtteil Delbrück. Am Ende der mehrere Kilometer lang in gerader Linie geführten Straße musste Richtung Kürten eine merkwürdige Schlinge aus Einbahnstraßen passiert werden, die auf dieser Route gewissermaßen das Tor zum Bergischen Land markierte. An der anschließenden Bundesstraße folgte dann eine endlos erscheinende Reihe klei-

154 Cott 1974, S. 191.

155 Bemerkenswert ist hier, dass genau in dieser Zeit auch die ersten Arbeiten entstehen, die heute der *sound art* zugeordnet werden, so etwa ab 1966 das *Listen*-Projekt von Max Neuhaus. Dabei spielt das Kriterium der ‚Begehbarkeit‘ oft eine zentrale Rolle (vgl. auch den Exkurs zu Klangkunst in Teil B). Neuhaus hatte Anfang der 1960er Jahre Kompositionskurse bei Stockhausen besucht, dennoch ist zwischen seinen Arbeiten und den beschriebenen Tendenzen bei Stockhausen kein direkter Zusammenhang zu erkennen.

156 Diese Meisterkurse begannen 1998 und werden auch nach Stockhausens Tod im Jahr 2007 fortgeführt.

ner Ortschaften mit Namen, die mal merkwürdig (Altehufe), mal wohlklingend (Herrscherthal) anmuteten. Auf diesem Weg gewann man kontinuierlich an Höhenmetern, um dann, kurz vor dem Ziel, rechts abzufahren auf eine streckenweise extrem steil abfallende Straße, die direkt nach Kürten hineinführte und fast unmittelbar an deren Fuß sich das Ziel befand: ein Parkplatz und dahinter das Gelände der Kürtener Gesamtschule, wo die Stockhausen-Kurse und die abendlichen Konzerte stattfanden. Beim Betreten des Schulgeländes konnte man feststellen, dass überall bereits Probenarbeiten und andere Vorbereitungen sicht- und hörbar im Gange waren. Vor dem Eingang der Turnhalle, in der die Konzerte stattfanden, sammelte sich eine halbe Stunde vor Beginn das Publikum für das Konzert, wobei zum großen Teil amerikanisches Englisch sprechende Kursteilnehmer, Musikerinnen, von weiter her kommende Konzertgäste und Interessierte aus Kürten sich in charakteristischer Weise mischten. Kurz vor der festgesetzten Uhrzeit wurden die Türen zur Turnhalle geöffnet. Sie konnte angesichts von Basketballkörben und Sprossenwänden einerseits nicht ihre Hauptfunktion verleugnen, andererseits war anhand der Einrichtung von Bühne und Bestuhlung, der Beleuchtung und anderen Elementen (wie Bannern mit Symbolen aus Stockhausens Opernzyklus *LICHT*) auch leicht erkennbar, dass zuvor viel Aufwand betrieben worden sein musste, um diese Halle entsprechend umzurüsten.¹⁵⁷

Zumindest für mich als Besucher der Konzerte im Rahmen der Stockhausen-Kurse bestand ein integraler Zusammenhang zwischen der Anreise nach Kürten und meiner Rezeption der Musik Stockhausens dort vor Ort. Selbstverständlich ist diese Wahrnehmung nicht einfach übertragbar auf andere Menschen, die dort gewesen sind, und natürlich können diese Besucherinnen und Besucher auch auf anderen Wegen nach Kürten gekommen sein. Dennoch erscheint mir meine eigene raumbezogene Handlungsweise, nämlich die Konzerte und die Fahrt zum Konzertort in einer Syntheseleistung zusammenzuführen, rückblickend keineswegs als so eigenwillig, dass es zu weit hergeholt erschiene, anderen zumindest strukturell vergleichbare Erfahrungen zu unterstellen. Auch aus persönlichen Gesprächen und journalistischen Berichten war Ähnliches zu entnehmen, auch dort waren die Umstände dieser Anreise verschiedentlich Thema und wurden als Teil eines größeren, für Stockhausens Arbeit charakteristi-

157 Der Pianist und Dirigent Ingo Metzmacher, der über mehrere Jahre eng mit Stockhausen zusammengearbeitet hat, schreibt dazu: „So wie er [Stockhausen] jeden Ton seiner Musik kennt, so weiß er auch alles über ihre Umsetzung. Mikrophone und Lautsprecher sucht er selbst aus, die Verlegung der Kabel überwacht er persönlich. In seinen Partituren, die er inzwischen selbst verlegt, finden sich seitenweise Erklärungen über die eigentlichen Vorbereitungen, bevor man sich mit der Musik beschäftigen darf. Besonders wichtig ist ihm die Beschallung des Raumes, in dem er gerade arbeitet. Eigentlich darf zwischen seinen Proben nichts anderes stattfinden, um die einmal erarbeitete Atmosphäre nicht leichtfertig zu zerstören. Lautsprecher müssen in einem ganz bestimmten Winkel zum äußersten Platz einer ausgesuchten Reihe zeigen. An alles ist gedacht, alles durchdacht. Dabei bleibt er doch immer freundlich gegen jedermann, einfache Helfer und Putzfrauen eingeschlossen“ (Ingo Metzmacher: *Keine Angst vor neuen Tönen. Eine Reise in die Welt der Musik*. Berlin 2005, S. 114f.).

schen Zusammenhangs verbucht. Es sei hier noch einmal an Lucius Burckhardt erinnert, der herausgestellt hat, dass man nicht plötzlich an einem Ort sein kann, sondern ihn notwendigerweise als Teil einer Erlebnissequenz wahrnimmt.

Außerdem gehe ich davon aus, dass Stockhausen die Notwendigkeit dieser Anreise bewusst eingesetzt hat. Schließlich hätten seine Meisterkurse ebenso gut an einer Musikhochschule oder einer anderen urbanen Bildungseinrichtung stattfinden können.¹⁵⁸ Angesichts der angeführten Interessen Stockhausens spricht vieles dafür, dass er selbst diesen Weg nach Kürten ebenfalls als einen Teil seiner Kurse und als Rahmenbedingung seiner Musik konzipiert hat. Wenn man nun eine derartige intentionale Gestaltung voraussetzt, lässt sich dann auch eine konkrete Intention angeben? Hier bietet sich ein Rückgriff auf die Beispiele aus dem Abschnitt zu den ‚Anwegen‘ im Teil C an, um Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede herauszuarbeiten. Wenn im Falle Richard Wagners als Grund für die Platzierung des Festspielhauses im vergleichsweise abgelegenen und ruhigen Bayreuth der Wunsch nach einem fokussierten und gesammelten Publikum angegeben worden ist, dann lässt sich das im weitesten Sinne sicher auch auf Stockhausen übertragen, der schließlich davon überzeugt war, dass Musik geeignet sei, um ein höheres Bewusstsein zu erreichen. So geht aus einem Brief Stockhausens an die Interpretinnen und Interpreten, die an den Aufführungen seiner Musik im Deutschen Pavillon auf der *Expo '70* in Osaka teilnehmen sollten, hervor, dass er mit dem Weltausstellungsgelände als Kontext für seine Musik durchaus Schwierigkeiten hatte: In dem Schreiben erinnert er die Mitwirkenden daran, dass die Zuhörenden notwendigerweise „aus einem Trubel von optischen und akustischen Eindrücken kommen“¹⁵⁹ – also keine entsprechende Einstimmung und Fokussierung vorausgesetzt werden könne. Vielmehr konnte man wohl davon ausgehen, dass eine Vielzahl der Gäste den Pavillon mit den Stockhausen-Konzerten als Teil einer Passage (in dem in Teil C entwickelten Verständnis) ansahen.

Im Hinblick jedoch auf die ‚Reichweite der organisatorischen Durchstrukturierung‘ (Eberhard Hüppe) lassen sich Stockhausen-Aufführungen und das Konzept seiner Kürtener Kurse jedoch auch mit dem *Tomorrowland*-Festival vergleichen. Mögen das Techno-Festival und die Aufführungen des als „einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts“¹⁶⁰ (Wikipedia) geltenden Stockhausen ansonsten auch sehr unterschiedlich sein, so verbindet sie aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Beobachtung, dass hier geradezu sprichwörtlich ‚nichts dem Zufall überlassen‘ wird. Das motiviert jeweils die Konstruktion differenzierter

158 Anzumerken ist hier allerdings, dass die Gemeinde Kürten der Stockhausen-Stiftung die Räume ihrer Gesamtschule während der Sommerferien kostenlos zur Verfügung gestellt hat, was ein pragmatischer Grund für die Auswahl dieses Veranstaltungsortes gewesen sein kann.

159 Eine Fotokopie des handschriftlichen Briefes von Stockhausen (datiert 27.12.1969), die in dieser Form an eine Reihe von Adressaten verschickt wurde, konnte ich in einer privaten Sammlung einsehen.

160 https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Karlheinz_Stockhausen&oldid=197355554

räumlicher Arrangements, die bereits den Weg zum ‚eigentlichen‘ Ereignis vorstrukturieren. Man könnte sagen: Sowohl die Veranstalter des *Tomorrowland*-Festivals als auch Stockhausen versuchen sich an der Konstruktion einer eigenen Welt, in der die jeweilige Musik ihren spezifischen Sinn erhält – oder erhalten soll. Während die Anreise zum Festival im Sinne einer Unterhaltungslogik als eine nicht abreiende Kette von kleinen Events und Überraschungen konzipiert ist, folgen Stockhausens Anweg-Inszenierungen eher einer Logik der Initiation: Die Annäherung, das heißt der Weg tief hinein in die Höhlen von Jeita oder die Route Köln/Bergisches Land/Kürtten/Schulgelände/umgerüstete Turnhalle kommt einem Prozess des Spezifisch-Werdens gleich, der Außenstehende zu Beteiligten machen soll.

Ob nun bei den Kürtener Stockhausen-Kursen in den 2000er Jahren oder – um wieder zum eigentlichen Thema zurückzukehren – bei Stockhausens Aufführungen um 1970: Immer spielt bei der an Christopher Small anschließenden Frage, was dort jeweils vor sich geht, außerdem die physische Anwesenheit des Komponisten eine wichtige Rolle – ich habe darauf bereits in der Einführung hingewiesen. Stockhausen nahm in verschiedener Weise erlebbar an den Aufführungen teil, anstatt sich auf die Rolle des vorbereitenden Organisators oder gar nur des eine Partitur bereitstellenden Komponisten zu beschränken. Während Stockhausen am Anfang seiner Laufbahn noch in den konventionellen Rollen als Dirigent oder als (Mit-)Musiker in Erscheinung getreten ist, entwickelt er um 1970 ein neues Profil, das notwendigerweise mit Akten der Selbstplatzierung einherging. Hier ist insbesondere die von Stockhausen zu diesem Zeitpunkt häufig übernommene Rolle des Klangregisseurs¹⁶¹ von Interesse, die er für sich entwickelt und später an Assistent:innen weitervermittelt hat. Im Unterschied zum Filmregisseur, der die Produktion eines Filmes steuert, aber in der Aufführung desselben keine Rolle hat, sind die Aufgaben des Klangregisseurs Teil der Realisation für ein Publikum. Faktisch ist darunter die Kontrolle über ein Mischpult zu verstehen sowie über damals verfügbare Filter und Regler. Mit diesen Geräten nahm Stockhausen als Klangregisseur bei Aufführungen seiner Musik Einfluss auf Lautstärken, Klangfarben und insbesondere die Verteilung von Sound im akustischen Raum. Dass das Mischpult meistens im (geometrischen oder symbolischen) Mittelpunkt eines Konzertsaales aufgestellt wurde¹⁶², mag zunächst praktische Gründe gehabt haben. Unvermeidlicherweise wuchs dem dort sitzenden – manche Beobachter sagten auch: ‚thronenden‘ – Stockhausen damit eine über seine konkreten Handlungen hinausgehende Rolle als ‚Zeremonienmeister‘ zu. Durch einen charakteristischen Kleidungsstil mit weißen Hosen

161 Vgl. die Situation aus dem Kugelauditorium auf der Weltausstellung in Osaka 1970 wie sie dargestellt ist auf dem Cover von Stockhausens *Texte Zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971.

162 In einem 1997 verfassten Kommentar zu *STIMMUNG* schreibt Stockhausen: „Der Klangregisseur sitzt in der Mitte des Saales am Mischpult [...]“ (https://web.archive.org/web/20191228005153/http://www.karlheinzstockhausen.org/zusatz_stimmung_german.htm).

und Hemden stilisierte er sich zusätzlich zu einer wiedererkennbaren Figur ‚Stockhausen‘¹⁶³, ähnlich übrigens, wie sich zur gleichen Zeit (um 1970) der Künstler Joseph Heinrich Beuys aus Kleve mit Anglerweste und Filzhut zu ‚Beuys‘ stilisierte. Verbunden mit Stockhausens zweifellos charismatischer Ausstrahlung ergab sich damit in diesem Ensemble ein Andockpunkt für die vorausgehenden Diskurse über seine als innovativ wahrgenommene Kunst und seinen Status als prominenter Künstler. Wenn man den anwesenden Komponisten in diesem Sinne als eine Projektionsfläche betrachtete, dann wäre er mit Blick auf das Ensemble als ein Beigeordneter zu verstehen. Mit seiner Anwesenheit und seinem Handeln setzte Stockhausen sich stets in Beziehung zu seiner Musik und bot damit zusätzliche Ansatzpunkte des Verstehens. In dem von seiner Präsenz mit gekennzeichneten Ensemble erschien Stockhausens Musik nicht einfach als ‚organised sound‘, wie es für die rationalistisch geprägte Neue Musik der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend typisch war, sondern immer auch als Ausdruck des Sendungsbewusstseins ihres Urhebers. Auf diesem Wege kann man argumentieren, dass sich Stockhausens Präsenz in das Verständnis seiner Musik eingeschrieben hat und im Sinne einer Hysterese fortbesteht: Selbst wenn nach dem Tod des Komponisten die Ursache weggefallen ist, hält diese Wirkung – als Teil einer Aufführungstradition und nun auch wieder als Diskurs – noch weiter an.

Betrachtet man als nächstes die von Stockhausen für *STIMMUNG* vorgeschriebene Sitzordnung der sechs Sängerinnen und Sänger, dann fällt zunächst deren kreisförmige Anlage auf.¹⁶⁴ Dieses Arrangement widerspricht offensichtlich der Ausrichtung *face to face*, die für bürgerliche Konzerte wie auch für die meisten alternativen Konzertformate westlicher Musikkultur gilt. Insoweit war dieses räumliche Arrangement zur Entstehungszeit von *STIMMUNG* zunächst einmal als Abweichung von der konventionellen Frontalität der Bühnenaktion auffällig.¹⁶⁵ Aus dieser Auffälligkeit ergaben sich offenbar aber auch zeitgebundene Antworten auf die Frage, was hier vor sich gehe. Stockhausen selbst hat festgehalten, dass die Uraufführung von *STIMMUNG* in Paris 1968 in Zeitungen als „Lagerfeuer von Hippies“¹⁶⁶ beschrieben worden sei. Auch wenn Stockhausen das zurückgewiesen hat, gibt diese Einschätzung nicht nur einen oberflächlichen Eindruck wieder, sondern sagt bei genauerer Betrachtung durchaus etwas aus über das vom Komponisten gestaltete Ensemble. Stockhausen schreibt dazu:

163 Wie bewusst das geschehen ist zeigt die Tatsache, dass in dem Stück *MUSIK IM BAUCH* (1974/75) eine Puppe mit menschlicher Größe und Vogelkopf erscheint, die mittels der entsprechenden Kleidung als Alter Ego des Komponisten gekennzeichnet ist.

164 Vgl. dazu die auf dem Titelblatt dieser Arbeit wiedergegebene Fotografie von der Weltausstellung 1970 in Osaka, während der im Deutschen Pavillon 72 Aufführungen von *STIMMUNG* stattfanden.

165 Bereits in *MIKROPHONIE II* (1965) sah Stockhausen vor, dass die mitwirkenden Sängerinnen und Sänger mit dem Rücken zum Publikum sitzen, was in heutigen Aufführungen oft ignoriert wird – wohl in der Annahme, dies sei ‚nicht wesentlich‘.

166 Stockhausen 1971⁴, S. 109.

Die Sängerinnen und Sänger sitzen am besten – wie in allen Aufführungen seit der Uraufführung 1968 – auf dem Boden eines hohen Podiums (ca. 1,30 m höher als das Publikum) im Schneidersitz im Kreis, in einfacher, heller Kleidung, barfuß.¹⁶⁷

Tatsächlich lassen sich die Sitzhaltung, der Kleidungsstil und die fehlenden Schuhe vor dem Hintergrund der Zeit mit guten Gründen als ‚hippiesk‘ einordnen – und diese Zuschreibung wird in Besprechungen zu Aufführungen von *STIMMUNG* auch heute noch immer wieder aufgerufen.¹⁶⁸ Dazu scheint auch die kreisförmige Sitzordnung zu passen, die nicht zufällig an eine Meditationsgruppe beziehungsweise einen spirituellen Zirkel erinnert: Stockhausen selbst beschrieb seine Komposition, die Oberton-Gesangstechniken einsetzt, auf nur einem Akkord aufbaut und über 70 Minuten andauert, als ‚meditative Musik‘. Dennoch ist diese Interpretation verkürzt, denn das Zusammensein im kreisförmigen Arrangement steht in der Zeit um 1970 noch für etwas Allgemeineres: Es verband sich damit die Vorstellung einer zwangloseren, gleichrangigen und offenen Kommunikation. Beispielhaft ist das daran zu erkennen, wie versucht wurde, den Kreis als räumliche Struktur zu etablieren – besonders, aber nicht nur im Bereich der Gegenkultur.¹⁶⁹ So wurde in Kalifornien zu dieser Zeit unter dem Namen *Envirom* ein diesem Modell entsprechendes aufblasbares Sitzmöbel vertrieben. Mit seiner runden Form und seiner Materialität erinnerte es an ein Planschbecken, jedoch war im Inneren noch eine umlaufende Sitzfläche eingezogen, während die angewinkelten Beine der Sitzenden im flachen Zentrum zum Liegen kamen. Damit bot das Möbelstück eine Grundlage für ein Zusammensein im Kreis, dessen Vorzüge wie folgt beschrieben wurden:

[...] designed to bring people together in play, seminar groups. Used by free schools, experimental colleges, encounter and sensitivity groups. ENVIROM offers a relaxing and inexpensive alternative to institutional furniture.¹⁷⁰

Dieses Motiv des Zusammenseins oder aufgeschlossen-entspannten Zusammenkommens war offensichtlich auch für Stockhausen leitend, hob er doch in einem Interview die nicht nur musikalische, sondern auch psychosoziale Bedeutung des Ausdruckes ‚Stimmung‘ hervor:

167 https://web.archive.org/web/20191228005153/http://www.karlheinzstockhausen.org/zusatz_stimmung_german.htm

168 In einer Rezension zu einer Aufführung in London 2017 schrieb der *Guardian*: „[...] it remains as much a product of the 60s as Afghan coats and flares [Schlaghosen]; I half expected some of the audience to turn up wearing them“ (<https://web.archive.org/web/20180601030541/https://www.theguardian.com/music/2017/nov/22/singcircle-stimmung-review-stockhausen-barbican-london>).

169 So wurden in der katholischen Kirche parallel zu dem bis 1965 andauernden Zweiten Vatikanischen Konzil und im Anschluss daran vermehrt Kirchengebäude errichtet, in denen die Gläubigen annähernd kreisförmig um den Altar gruppiert waren. Auch dort war das Ziel eine veränderte Kommunikation beziehungsweise eine ‚tätige Teilnahme‘ der Gemeinde. In diesem Sinn kommen Stuhlkreise noch heute in der Pädagogik zum Einsatz.

170 Zitiert nach Alastair Gordon: *Spaced out. Radical environments of the psychedelic sixties*. New York 2008, S. 88.

It means ‚tuning‘, but it really should be translated with many other words because *Stimmung* incorporates the meanings of the tuning of a piano, the tuning of the voice, the tuning of a group of people, the tuning of the soul. This is all in the German word.¹⁷¹

Es lässt sich somit erkennen, wie sehr ein von Stockhausen intendierter Sinn seiner Komposition gerade auch durch das mitgedachte Ensemble abgesichert werden soll und außerdem, dass diese Strategie von ihm mit dem Zugriff auf das kreisförmige räumliche Arrangement ihrerseits in zeitgebundener Weise realisiert worden ist. Wenn Martha Brech hinsichtlich Stockhausens (auch im Kugelauditorium von Osaka nicht vollständig realisierten) Raummusik-Konzepten eine „Dominanz des Kreises“¹⁷² konstatiert hat, dann wäre dem noch hinzuzufügen, dass diese Kreise wohl immer auch eine soziale Dimension haben. Ging es in der ‚Raummusik‘ seit den fünfziger Jahren dem Verständnis ihrer Urheber zufolge zunächst zwar vor allem um die systematische Distribution von Schallquellen in einem euklidischen Container-Raum, ist mit diesen Konzepten wohl auch eine weiterreichende Veränderung von Ensembles um 1970 angestoßen worden. Ein solcher Zusammenhang von ‚Raummusik‘ und neuartigen Ensembles, die ich hier zunächst als kategorial getrennt beschrieben habe, wäre aber von der Forschung zur Neuen Musik der Nachkriegszeit erst noch weiter zu entschlüsseln.

Tatsächlich ist die Rolle des kreisförmigen Arrangements im Hinblick auf *STIMMUNG* damit noch nicht vollständig beschrieben. Nach Stockhausens Vorgaben ist in Übereinstimmung mit dem Zirkel der Sängerinnen und Sänger auch die Sitzordnung der Zuhörer zu gestalten: „Die Stühle für das Publikum werden dann kreisförmig um das Podium angeordnet.“¹⁷³ Das Publikum – als äußerer Kreis – sieht sich also hier gewissermaßen gespiegelt, wenn es den Zirkel der Sängerinnen und Sänger betrachtet, oder genauer gesagt: Es sieht sich mit einem möglichen Bild seiner selbst konfrontiert. Dieser etwas umständlich erscheinende Gedanke war in der Zeit um 1970, in der meditative Praktiken und ein Suchen nach veränderten Bewusstseinszuständen gewissermaßen zu einem Teil der Popularkultur wurden, nicht so abwegig. So hieß es etwa in einem durch die Satirezeitschrift *Pardon* (laut *Deutsche Welle* das

171 Cott 1974, S. 147. – Wie Stockhausen das Moment von Kommunikation und Beziehung auch rein produktionsästhetisch, das heißt hier nur im Hinblick auf die Interaktion der Interpreten, reflektiert hat, zeigt seine Aussage aus einer filmisch festgehaltenen Lecture (13.02.1972, Institute of Contemporary Arts, London): „And I always say, in group-playing, for example, if someone wants to join in when we play in our group, and I say: Well, five is good, but six is already dangerous, and seven... with seven the mass begins. Because then completely new relationships between human beings start to act.“ Vgl. https://www.ubu.com/film/stockhausen_lectures1-2.html (abgerufen am 22.04.2021).

172 Martha Brech: *Der hörbare Raum. Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*. Bielefeld 2015, S. 214.

173 Karlheinz Stockhausen: „STIMMUNG (1968) für 6 Vokalistinnen“. *Texte*. Bd. 5. Köln 1989. S. 42-59, S. 47.

„Kultblatt der 68er-Bewegung“¹⁷⁴) verbreiteten Witz¹⁷⁵: Ein Mann kommt zum Arzt und sagt diesem, er wolle ‚zwei Adler sein‘ – um nicht lediglich fliegen, sondern sich selbst auch dabei zusehen zu können. Von Stockhausen gibt es keine Aussage dazu, ob er sich bei *STIMMUNG* das Verhältnis von Interpreten und Publikum als derartige Spiegelung vorgestellt hat. Eine Äußerung aber zu der nur wenig später entstandenen Komposition *FRESCO* (auf die gleich noch zurückzukommen sein wird) könnte die Interpretation am Beispiel der Adler-Anekdote stützen, denn dort äußert Stockhausen den Wunsch: „Das Beispiel der Musiker einer sorgfältigen Klangerzeugung [!] und genauen Hinhörens auf den kollektiv gestalteten Gesamtklang sollte sich möglichst auf die Zuhörer übertragen.“¹⁷⁶ Man könnte auch sagen: Das Publikum soll sich mit dem Geschehen identifizieren, also wörtlich genommen: „sich mit einer anderen Person oder Gruppe emotional gleichsetzen und ihre Motive und Ideale in das eigene Ich übernehmen“ (Duden-Wörterbuch). Das aber ist ein voraussetzungsreicher Vorgang, den Stockhausen offenbar auch mittels räumlicher Arrangements absichern wollte.

Die zeitgenössische Beschreibung der Pariser Uraufführung von *STIMMUNG* als ‚Lagerfeuer von Hippies‘ hatte aber neben der kreisförmigen Sitzordnung der Sängerinnen und Sänger aber noch einen anderen offensichtlichen Bezugspunkt: die Beleuchtung. Laut Stockhausens Vorschrift soll sich bei der Aufführung „1 Tischlampe in der Mitte der Sänger“¹⁷⁷ befinden. So ist auch auf dem Titelblatt der bei Universal Edition verlegten sogenannten Pariser Version von *STIMMUNG* im Mittelpunkt der Sängerinnen und Sänger des *Collegium Vocale Köln*, das die Premiere und zahlreiche weitere Aufführungen realisierte, eine Lampe zu sehen. Sie ist allerdings nur deshalb so genau zu erkennen, weil offenbar für das Foto die kreisförmige Anordnung geöffnet und zu einem Halbkreis variiert wurde, damit eine Frontalität zwischen den Akteur:innen und der Kamera entstand und man so den Mitgliedern des *Collegium Vocale Köln* in die Gesichter blicken kann. Die Lampe, die dort und noch auf anderen Aufführungsdokumenten der Zeit zu sehen ist, hat etwa eine Höhe von 30 Zentimetern und erinnert in ihrer Form an einen Pilz.¹⁷⁸ Ihr breiter Schirm aus einem nicht transparenten Material sorgt

174 <https://web.archive.org/web/20190412082119/https://www.dw.com/de/spa%C3%9Fguerrilla-mit-spitzer-feder-die-satire-zeitschrift-pardon/a-4250222>

175 Der Autor und buddhistische Lehrer Manfred Folkers gibt *Pardon* als Quelle dieser hier nur verkürzt wiedergegebenen Anekdote an, vgl. Manfred Folkers/Niko Paech: *All you need is less. Eine Kultur des Genug aus ökonomischer und buddhistischer Sicht*. München 2020, S. 28.

176 Karlheinz Stockhausen: „Allgemeiner Einführungstext“. Abgedruckt in der Partitur *FRESCO* [1969, unpag.].

177 Stockhausen 1989, S. 47. – Möglich ist hier laut Stockhausen aber auch „ein Scheinwerfer, der von oben kreisförmig (ca. 1,20 m Ø) in die Mitte des Sängerkreises scheint“ (ebda.). Bei den meisten Aufführungen scheint bisher aber der deutlich markantere Aufbau mit der stehenden Lampe bevorzugt worden zu sein: Eine entsprechende Suche im Internet liefert eine Reihe von Aufführungsfotos, auf den meisten davon ist eine Stehlampe im Kreis der Interpreten zu erkennen.

178 Wahrscheinlich handelte es sich um ein Exemplar der von Giancarlo Mattioli für die Firma *Artemide* entworfenen Lampe *Nesso*, die heute als Design-Klassiker der späten 1960er Jahre gilt.

dafür, dass das Licht kaum nach oben abgestrahlt wird, sich am Boden jedoch ein relativ großflächiger Lichtschein verbreitet. Während die Lagerfeuer-Assoziation also in vieler Hinsicht zutreffend sein mag, kommt sie hier an ihre Grenzen, denn der Eindruck, der aus diesem Beleuchtungsarrangement entsteht, hat wenig mit einem flackernden Lagerfeuer zu tun, dessen Flammen und Funken sich nach oben bewegen und damit auch die Umgebung beleuchten.

Folgt man Gernot Böhme, dann hat eine Lichtinszenierung vor allem eine atmosphärische Funktion. Das lässt sich auch hier bei Stockhausen nicht bestreiten. Die beschriebene Art der Beleuchtung trägt, je nach Blickwinkel der Interpretation, zu einer konzentrierten oder auch etwas mysteriösen Atmosphäre bei, sodass *STIMMUNG* auch auf dieser Ebene mit einer aus dem räumlichen Arrangement hervorgehenden ‚Stimmung‘ beziehungsweise Atmosphäre in Beziehung gesetzt werden kann. Doch während Böhme bei Lichtinszenierungen offenbar vor allem an selbst unsichtbar bleibende Beleuchtungstechnik und damit einen im Effekt gleichsam immateriellen, ortlosen Lichteinfall denkt, ist im Fall von *STIMMUNG* die Lichtquelle deutlich sichtbar gemacht, ja sogar im Mittelpunkt eines komplexen räumlichen Arrangements platziert. Daraus ergeben sich meines Erachtens zwei Möglichkeiten der Beschreibung: Entweder kann man davon ausgehen, dass Stockhausen im Mittelpunkt dieses Ensembles eine Leerstelle gelassen hat, die von etwas Äußerlichem, rein Technischem eingenommen wird (denn schließlich braucht es ja in einem geschlossenen Konzertsaal irgendeine Art der Beleuchtung) – oder aber das Licht wird hier selbst zu einem Gegenstand von Belang. Um die zweite Option plausibler werden zu lassen ist noch einmal ein Blick auf das gesamte Arrangement nötig. Die ganze Aufführung, ein großer Teil dessen, was man raumorientiert als Ensemble bezeichnen kann (oder praxeologisch als *musicizing*), gestaltet sich als eine kreisförmige Anordnung, in deren Zentrum sich das als wesentlich betrachtete Geschehen befindet, ‚die Musik‘. Dieses Zentrum wiederum setzt sich bei genauerer Betrachtung zusammen aus einem Zirkel von Akteuren und einem Ding, auf das sie ausgerichtet sind. Geht man davon aus, dass das Publikum sich mit den Sängern identifizieren, das heißt deren Haltung, deren Weltbeziehung, -erfahrung oder -verhältnis¹⁷⁹ möglichst übernehmen soll, dann wäre die Lampe Teil einer als räumliches Arrangement ausgestalteten *mise en abyme*, einer integrierten Spiegelung: Die meditative Versammlung der singenden Männer und Frauen um das Licht ist ein Modell dafür, wie Stockhausen eine Begegnung zwischen dem Publikum und seiner sich vollziehenden Musik imaginiert haben könnte.¹⁸⁰

179 Alle drei Welt-Begriffe finden sich bei Rosa 2019¹, S. 19-22.

180 Stockhausen hat später seinen großen Opernzyklus *LICHT* betitelt. Die dort behandelten spirituellen Ideen haben Stockhausen jedoch wohl erst nach seiner Begegnung mit der Offenbarungsschrift *Urantia Book* beschäftigt, vgl. dazu Thomas Ulrich: *Stockhausen – a theological interpretation*. Kürten 2012.

Zuletzt sollte in diesem Zusammenhang noch ein Blick geworfen werden auf Stockhausens bereits kurz erwähnte Komposition *FRESCO*, die 1969 entstand, also nur ein Jahr nach *STIMMUNG*. Beide Stücke vereint, dass sie mit einem sehr reduzierten musikalischen Material auskommen. Waren das im Fall von *STIMMUNG* noch vergleichsweise einfache rhythmische ‚Modelle‘, ein einzelner Akkord und die Obertonreihe, hat Stockhausen in *FRESCO* Glissandi-Texturen komponiert, die von Orchestergruppen unabhängig voneinander gespielt werden und in einem mehrstündigen Prozess klanglich ineinandergreifen sollen. Der Untertitel von *FRESCO* lautet „Wandklänge zur Meditation“: Wie in *STIMMUNG* ist also eine meditative Haltung angesprochen, der Ausdruck ‚Wandklänge‘ verweist nun sogar direkt auf räumliche Arrangements.

Neben der zeitlichen Nähe und einer gewissen Vergleichbarkeit mit Blick auf das musikalische Material gibt es noch eine weitere Verbindung der beiden Kompositionen. *FRESCO* entstand für Stockhausens Projekt *MUSIK FÜR DIE BEETHOVENHALLE*, für das ihm – zu seiner eigenen Verwunderung – der Bonner Generalmusikdirektor Volker Wangenheim die städtische Konzerthalle mit allen ihren Räumen einen Abend lang zur Verfügung stellte.¹⁸¹ Stockhausen konnte daher am 15. November 1969 die gesamte Halle nutzen und dementsprechend alles in seinem Sinne einrichten, womit er an sein Projekt *MUSIK FÜR EIN HAUS* (Darmstadt 1968) anschloss. Für die vier Orchestergruppen, die bei dieser Gelegenheit *FRESCO* (ur-)aufführten, hat Stockhausen einen ortsspezifischen Aufstellungsplan entworfen. Die erste Orchestergruppe befand sich in dem langgestreckten Garderobenfoyer, unmittelbar an der bodentiefen Verglasung, die diesen Baukörper zu den Gartenanlagen der Konzerthalle hin öffnet. Die drei weiteren Gruppen wurden in den folgenden Foyers verteilt¹⁸², man könnte auch sagen: installiert. Offensichtlich kommt dieses Arrangement der aufgeführten Musik als ‚Wandklänge‘ dem einer begehbaren Installation nahe, wobei dieser Begriff sich im Kunstjargon der Zeit gerade erst etablierte. Die quasi-installative Musikperformance wurde zugleich Teil eines Anwegs zur Aufführung anderer Werke Stockhausens, die während des Abends kontinuierlich in den verschiedenen Sälen der Beethovenhalle aufgeführt wurden¹⁸³, darunter auch *STIMMUNG*. Wer dorthin ging, den begleiteten die ‚Wandklänge‘

181 Vgl. Karlheinz Stockhausen: „MUSIK FÜR DIE BEETHOVENHALLE“. *Texte*. Bd. 3. Köln 1971. S. 142-152, S. 143.

182 Vgl. den Grundriss der Beethovenhalle mit Eintragungen Stockhausens ebd., S. 142.

183 Die Aufführung der *MUSIK FÜR DIE BEETHOVENHALLE* ist als Skandal berüchtigt, da sie mit der teilweisen Arbeitsverweigerung des Orchesters der Beethovenhalle endete (vgl. den Bericht des *SPIEGEL* in der Ausgabe 49/1969 unter der bezeichnenden Überschrift „Affären/Stockhausen“ (<https://web.archive.org/web/20191203040556/https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45317857.html>). Das war möglicherweise aber nicht nur auf die ungewohnten Spielanweisungen in *FRESCO* zurückzuführen und auf die Klangästhetik des Werkes, wie später meistens angenommen wurde, sondern auch darauf, dass das Orchester sich hier zum Beiwerk der Aufführungen mit Stockhausens ‚Hausinterpret‘ degradiert sah, denen die Säle der Konzerthalle vorbehalten waren.

„angefangen vom Eingang, entlang den Garderoben, durch die langen Foyers, über die Querbrücke der Balkoneingänge bis vors hinterste Studio“¹⁸⁴. In dem Studio-Saal fand an diesem Abend ab 22.10 Uhr die Aufführung von *STIMMUNG* statt – jene Komposition also, die Stockhausen bei den Aufführungen in den Höhlen von Jeita nur wenige Tage später ihrerseits als Teil eines Anweg-Arrangements verwendet hat.

Noch weiter ausgearbeitete, auch bei Stockhausen in dieser Dichte beispiellose Raumkonzepte finden sich schließlich in der veröffentlichten Partitur zu *FRESCO*. Quasi als Paratext zur eigentlichen Partitur und dem beigegebenen schriftlichen Kommentar finden sich auf deren Einband diverse Skizzen von der Hand Stockhausens, die er vermutlich mit Filzstiften ausgeführt hat.¹⁸⁵ Die Skizzen sind signiert, auf das Jahr 1972 datiert und zeigen denkbare Aufführungssituationen für *FRESCO*, mit denen Stockhausen die raumbezogenen Strategien weiterführt, die hier zuvor mit Blick auf *STIMMUNG* beschrieben worden sind. Die Anlage der Skizzen wie auch alle beigefügten Kommentare machen deutlich, dass Stockhausen hier an Ensembles (im Sinne der in dieser Arbeit entworfenen Methodik) gearbeitet hat und Tonorte oder die Raumakustik hier bestenfalls nachgeordnet behandelt werden. Wiederkehrende Elemente der Skizzen sind kleine Halbkreise, welche Zuhörende repräsentieren, und vier Linien in den Farben Blau, Rot, Gelb und Grün, welche die in der Partitur von *FRESCO* vorgesehenen Orchestergruppen darstellen. Das räumliche Verhältnis dieser beiden Elemente, ihr Neben- und Zueinander, spielt Stockhausen nun in den Skizzen durch, von denen hier nur ausgewählte genauer beschrieben werden können.

Auf der Vorderseite des Partiturnumschlags sind zunächst Situationen gezeigt, die realistisch und konkret an Orten und Gegebenheiten orientiert sind, die Stockhausen um 1970 vertraut waren. So skizziert er zum Beispiel, wie eine Aufführung im Kölner Römisch-Germanischen Museum mit seinen großen, offenen Ausstellungshallen und verglasten Innenhöfen aussehen könnte¹⁸⁶: Die vier Orchestergruppen sind an den Wänden in den Raumecken platziert, davor jeweils ihnen zugewandte Gruppen von Zuhörenden. Eine zweite Variante dieser Museumsaufführung, notiert offenbar als Zusatz unter der Skizze, erinnert dann wieder stark an das Arrangement von *STIMMUNG*: „oder alle schauen zum Lichthof“¹⁸⁷. Hier würde dann allerdings das Publikum einen inneren Zirkel bilden, in seinem Rücken umrahmt von ei-

184 Vgl. Stockhausen 1971⁶, S. 143.

185 Sie gleichen in ihrem Stil und der Farbigkeit den späteren, auf diese Weise entstandenen Zeichnungen, die Stockhausen als Cover seinen eigenen CD-Edition verwendet hat.

186 Als Stockhausens Skizzen entstanden, befand sich das von Klaus Renner und Heinz Röcke entworfene Museum – gelegen nur etwa 200 Meter entfernt vom Funkhaus des WDR, wo Stockhausen im dortigen Studio für elektronische Musik arbeitete – im Bau. Es wurde 1974 eröffnet.

187 Umschlag der Partitur zu *FRESCO*, Vorderseite.

nem äußeren Ring der Musiker. Ähnliche Skizzen finden sich für „Kirchenräume“¹⁸⁸ mit Kreuz- oder Kleeblattgrundriss.¹⁸⁹ Die Rückseite des Partitурumschlags ist dagegen utopisch erscheinenden Entwürfen vorbehalten. Stockhausen spricht von „besonders konstruierten musikalischen Meditationsräumen“¹⁹⁰, also von Architektur, die es bisher ausdrücklich noch nicht gab. Am Schluss der verschiedenen Entwürfe, rechts unten auf der Rückseite des Einbandes, findet sich schließlich ein besonders aufschlussreicher Entwurf:

Glaskugelhaus auf dem Meeresgrund. Glasfläche zum Sitzen (bzw. Liegen) in der Mitte. Am Rand sitzen – liegen – die Hörer und schauen hinaus. Im Inneren des Kreises sitzen die Musiker, ebenfalls nach außen schauend¹⁹¹

Die kleinen Meerestiere, die auf der Skizze rund um das ‚Glaskugelhaus‘ zu sehen sind, sollte man nicht missverstehen als eine Markierung von Ironie. Diese Details sind sicher humorvoll gemeint, trotzdem darf man davon ausgehen, dass Stockhausen das Szenario, sei es auch utopisch, grundsätzlich ernst genommen wissen wollte. Zudem muss man sich vergegenwärtigen, dass Bilder von Unterwassersiedlungen um 1970 häufig zu sehen waren, nicht nur in Science-Fiction-Filmen¹⁹², und dass zu dieser Zeit sogar Siedlungen im Weltraum (wie der sogenannte *Stanford torus*) ernsthaft als Zukunftsszenarien diskutiert worden sind.¹⁹³

Stellt man dieser Vision des ‚Glaskugelhaus auf dem Meeresgrund‘ die strukturell relativ einfach gehaltene Komposition *FRESCO* gegenüber, dann stellt sich tatsächlich die Frage, was hier das ‚Eigentliche‘ und was das ‚Beiwerk‘ ist. Aber selbst diese Frage ist nicht richtig gestellt: Offensichtlich ging es Stockhausen zu dieser Zeit um ein verändertes Weltverhältnis, das mittels eines Verbundes aus Musik und räumlichen Arrangements herzustellen wäre. Wenn von hier aus der Blick zurückfällt auf *STIMMUNG*, dann sollte klar sein, dass man auch dort die Aufführungssituationen und das ganze ‚Drumherum‘ – also das Ensemble – nicht als nebensächlich betrachten sollte. Will man sich dabei auch auf die Intention des Komponisten

188 Ebd.

189 Für beides gibt es im modernen Kirchenbau Westdeutschlands um 1970 markante Beispiele: Der Kreuzgrundriss mit gleichlangen Kreuzarmen wurde etwa bei der Kirche Heilig Kreuz in Bonn umgesetzt (Alexander von Branca, 1967 fertiggestellt). Der an ein vierblättriges Kleeblatt erinnernde „Raum mit Kapellen“ (Umschlag der Partitur zu *FRESCO*, Vorderseite), den Stockhausen gezeichnet hat, erinnert an manche Entwürfe des Kölner Architekten Rudolf Schwarz. Von ihm stammt auch der Entwurf für die katholische Kirche St. Joseph in Köln-Braunsfeld (fertiggestellt 1954), wo Stockhausen wahrscheinlich die Messe besucht hat, als er in den 1950er Jahren in diesem Kölner Stadtteil wohnte.

190 Umschlag der Partitur zu *FRESCO* (Vorderseite).

191 Ebd. (Rückseite).

192 Der naheliegendste Hinweis ist hier die ‚Tiefseebasis‘ im deutschen Fernseh-Mehrteiler *Raumpatrouille* (1966). Das Beispiel ist auch deshalb besonders einschlägig, weil die Soundeffekte für die Filme in Siemens-Studio für elektronische Musik in München produziert worden waren.

193 Vgl. die Dokumentation eines in den 1970er Jahren von der amerikanischen Raumfahrtagentur NASA initiierten Workshops (<https://web.archive.org/web/20191230214115/https://settlement.arc.nasa.gov/70sArtHiRes/70sArt/art.html>).

beziehen, dann findet sich in Stockhausens Programmtext zur *MUSIK FÜR DIE BEETHOVENHALLE* ein Anknüpfungspunkt. Dort zeigt sich, dass Stockhausens Vorstellung von *musicking* derjenigen nahekommt, die ich dem Konzept des Ensembles zugrundegelegt habe:

Wir haben uns daran gewöhnt, daß die Form des Orchesterkonzertes sich bei allen Konzertbesuchen wiederholt: die Anfangszeit, ein festgelegtes Programm, die Sitzordnung, die Platzwahl (oder Nichtwahl – je nach Geld oder Beziehungen), die Dauer, die Pause (mit offener Bar und Raucherfoyer), der Auftritt des Orchesters, des Dirigenten usw. Alles scheint festzuliegen, gleichgültig, was man in diese Form an Musik hineintut. Mir scheint das alles gar nicht selbstverständlich zu sein für *neue* Musik. Deshalb habe ich schon viele verschiedene Versuche unternommen, andere Formen der musikalischen Aufführung außer der überlieferten Form auszuprobieren.¹⁹⁴

Als Gegenentwurf wünscht Stockhausen sich an dieser Stelle ein „Musikhaus“¹⁹⁵, das er sich vorstellt als „klingendes Labyrinth von Räumen, Gängen, Balkonen, Brücken, beweglichen Plattformen, Nestern, Schalen, Höhlen, ‚Schallspeichern‘, ‚Vibratorien‘, ‚Klangboxen‘“¹⁹⁶. Für das hier von mir verfolgte Erkenntnisinteresse ist die historische Einordnung dieser Ideen in eine Musikgeschichte im engeren Sinn nicht vorrangig. Wie innovativ Stockhausen hier war, ob seine Ideen eine Nachfolge gefunden haben, ob sie künstlerisch überzeugend sind – das alles wären Fragen, welche die Musikwissenschaft hier stellen könnte. In diesem gedanklichen Feld bewegt sich auch Stockhausens Argumentation zunächst noch, wenn er für die Legitimität und Notwendigkeit neuer Aufführungsformen eintritt:

Alle diese Versuche könnten demjenigen äußerlich erscheinen, der es nicht selbst erfahren hat, daß eine Erstarrung der Form musikalischer Aufführungspraxis zutiefst verbunden ist mit einer Erstarrung der Musik, die für diese Form komponiert wird. Man kann auf die Dauer nicht Form und Inhalt trennen und verlangen, daß für dieselbe Konzertform *neue* Musik geschrieben werden soll.¹⁹⁷

Es folgt dann aber noch ein Satz, der in der Forschung zu Stockhausen meines Erachtens viel zu wenig beachtet worden ist und in dem für Leserinnen und Leser dieser vorliegenden Arbeit nun wahlweise Brian O’Doherty oder Christopher Small anklingen oder auch Martina Löws Feststellung, dass „die Dinge nur schwer einzeln erfahrbar sind, sondern im Arrangement existieren“¹⁹⁸. Stockhausen also schreibt am Ende des Textes:

Im Grunde gibt es doch, wenn man allem auf den Grund geht, gar nichts „Äußerliches“.¹⁹⁹

194 Vgl. Stockhausen 1971⁶, S. 144.

195 Ebd., S. 144.

196 Ebd., S. 145.

197 Vgl. ebd., S. 145.

198 Löw 2015.

199 Vgl. Stockhausen 1971⁶, S. 145.

Zwischenresümee

Was lässt sich also darüber sagen, wie musikalische Form und kultureller Kontext in dieser Fallstudie zueinander in Beziehung stehen? Rudolf Frisius beschreibt *STIMMUNG* in einer auf zwei seiner Bücher über Stockhausen verteilten formalen Analyse zunächst als ein „Stück, dessen kompositorische Struktur nahezu vollständig von den Baugesetzen der Obertonreihe bestimmt wird“²⁰⁰. Die Musik, die Stockhausen daraus entwickelt, „lebt von ruhigen, leisen Gesangstönen und ihren subtilen, gleichsam mikroskopischen Umfärbungen“²⁰¹. Frisius meint, dass *STIMMUNG* sich damit „den bisherigen europäischen Hörgewohnheiten“²⁰² versperre. Dem kann man sicher zustimmen, aber das ist zunächst eben nur eine negative Argumentation, die diese Musik darüber zu bestimmen versucht, was sie nicht ist: Sie passt nicht zusammen mit den in der bürgerlichen Musikkultur eingeübten Handlungsweisen, mit einem Musikhören, das auf die kontinuierliche Verarbeitung von Motiven und Themen innerhalb eines Musikwerkes ausgerichtet ist oder sein soll. Was aber wäre ein denkbares Gegenüber dieser Musik? Frisius selbst schneidet diese Frage an, wenn er schreibt, für *STIMMUNG* charakteristisch sei die „Verbindung kompositorisch-konstruktiver Stringenz [...] mit der unbeirrten, intensiven Ruhe meditativer Konzentration“²⁰³. Während ersteres mit einer formalen Analyse werkimmanent beurteilt werden kann ist letzteres ein Zustand, der als *musicking* in der Welt erst realisiert werden muss. Diese von Stockhausen sicherlich so intendierte ‚Verbindung‘ ist kein Selbstläufer: Sie ist nicht einfach gegeben oder aus der musikalischen Form der Komposition ableitbar. Das mit *STIMMUNG* im Zusammenhang stehende Ensemble aber erweist sich als eine Gelenkstelle, anhand derer Beziehungsverhältnisse zwischen dieser Komposition und einem kulturellen Kontext bestimmt werden können.

Aus dem Blickwinkel der Musikgeschichte ist Karlheinz Stockhausen oft mit Richard Wagner verglichen worden. Das ist gewissermaßen ein vergiftetes Kompliment, denn damit sind zwar einerseits die ‚kompositorischen Errungenschaften‘ beider angesprochen, aber auch ein übersteigerter Anspruch und ein fragwürdiges künstlerisches Selbstverständnis, das beide Komponisten anscheinend verbindet. Ausgehend von Jörg Brauns‘ Überlegungen zu Wagner wird jedoch noch eine ganz andere Art der Vergleichbarkeit möglich. Für die Wagner-Interpretation, die Brauns entwickelt hat und in der das Bayreuther Festspielhaus (wie bereits von mir beschrieben) eine entscheidende Rolle spielt, ist eine Anmerkung von Friedrich Nietzsche ausschlaggebend, die Brauns dem Text „Richard Wagner in Bayreuth“ aus den *Unzeitgemäßen*

200 Frisius 1996, S. S. 84f.; vgl. die dort anschließenden Analysen zu Tonvorrat und formalem Aufbau von *STIMMUNG*.

201 Frisius 2008, S. 207.

202 Frisius 1996, S. 87.

203 Frisius 2008, S. 212.

Betrachtungen entnimmt. Nietzsche sagt dort über Wagner: „Sein Werk wäre nicht fertig, nicht zu Ende getan gewesen, wenn er es nur als schweigende Partitur der Nachwelt anvertraut hätte“²⁰⁴. Als Absicherung für die Tradition, die Wagner laut Nietzsche habe stiften wollen, sieht Brauns das Festspielhaus und folgert: „Wagner musste ein Dispositiv und nicht nur einen Diskurs schaffen.“²⁰⁵ Ähnliches ließe sich auch über Stockhausen sagen, der ebenfalls nicht nur musikalische Werke produziert hat, sondern sich – wie Wagner – mit vermeintlich ‚Äußerlichem‘ befasst hat, um – wiederum ähnlich wie Wagner – seiner eigenen Vorstellung davon, was seine Musik sein und leisten kann, einen Rückhalt zu geben. Die ‚außermusikalischen‘ Aktivitäten beider Komponisten lassen sich, soweit sie auf die Rezeption der Musik abgestellt sind, gut raumbezogen als Dispositive oder Ensembles beschreiben. Dieser strukturelle Vergleich zwischen Wagner und Stockhausen scheint mir in vieler Hinsicht tragfähiger zu sein als der zeitenthobene Vergleich des doch immer zeitgebundenen Habitus der beiden durch ein Jahrhundert getrennten Protagonisten oder die Gegenüberstellung ihrer ‚Großwerke‘, dem *Ring des Nibelungen* und dem Opernzyklus *LICHT*.

In Texten zu Stockhausen erscheinen oft Begriffe wie ‚Egomanie‘ und ‚Monomanie‘. Im Zusammenhang einer postmodernen Kritik an einer von Stockhausen beispielhaft vertretenen modernen Vorstellung von Kunst als Avantgarde haben sie in Teilen ihre Berechtigung. Da der Begriff des Ensembles sich auch von Foucaults Konzept des Dispositivs herleitet, das eng verbunden ist mit einer Analyse von Machtverhältnissen, böte er auch dafür ein Potential. Wenn Stockhausen als ‚monoman‘ bezeichnet wurde, dann wurde damit oft genug aber nur einem Befremden über dessen Handeln Ausdruck verliehen: seiner Präsenz, seiner – schlicht gesagt – Detailverliebtheit und seinen vielfältigen Vorgaben zur Realisierung seiner Musik. In dieser Fallstudie habe ich jedoch zu zeigen versucht, dass solche Handlungsweisen Stockhausens sich deuten lassen als das Bemühen, maßgeblich gestaltenden Einfluss zu nehmen auf die Ensembles, in denen seine Musik platziert ist. Das wiederum war kein Selbstzweck, sondern zielte darauf ab, Musikkultur als solche zu verändern.

Die Fallstudie zu *STIMMUNG* deckt sich an dieser Stelle mit einer anderen neueren Studie zu Stockhausen, Martin Zingsheims Untersuchung zu dessen Intuitiver Musik. Mit diesem Begriff benannte Stockhausen die beiden Textsammlungen *AUS DEN SIEBEN TAGEN* und *FÜR KOMMENDE ZEITEN*, die als Spielanweisungen für ein gruppen- und prozessorientiertes, ohne Rückbezüge auf stilistische Konventionen auskommendes Musizieren gedacht waren. Die zwischen 1968 und 1970, also kurz nach *STIMMUNG* entstandene Intuitive Musik hat Zingsheim zum Gegenstand einer originellen formalen Analyse gemacht, ob-

204 Zitiert nach Brauns 2007, S. 225.

205 Ebda.

wohl dafür keine Noten, sondern eben nur die verbalen Spielanweisungen herangezogen werden konnten. Außerdem gelingt ihm aber auch eine überzeugende kulturwissenschaftliche Einordnung der Intuitiven Musik Stockhausens: Deren Zielpunkt sei laut Zingsheim die „Transformation der konventionellen konzertanten Praxis hin zu einer Spieler wie Publikum umfassenden kollektiven Kontemplation“²⁰⁶ – was sich auch auf *STIMMUNG* übertragen ließe. Diese Transformation ist aber nicht nur eine ‚innermusikalische‘ und noch nicht einmal auf Musikkultur begrenzt, sondern sei unlösbar aus dem Rahmen eines von Stockhausen als „ganzheitlich verstandenen Lebenskontextes“²⁰⁷. Das Programm, das diesen Kontext durchzieht, beschreibt Zingsheim unter Bezug auf Peter Sloterdijks Buch *Du musst Dein Leben ändern*²⁰⁸: Stockhausen sei bestrebt, seine Musik mit einer ‚Vertikalspannung‘ zu verbinden²⁰⁹, also einer Vorstellung von Entwicklungsfähigkeit und einem darauf ausgerichteten Training, in der musikalische und spirituelle ‚Verbesserung‘ zusammenfallen. Mit Sloterdijk auf Stockhausen zu blicken hat einen entscheidenden Vorteil: Sloterdijk sieht das Spirituelle nur als eine Ausprägung dessen, was er „Übungssysteme“²¹⁰ nennt. Das erlaubt es, dass religiöse Exerziti- um und das Sich-Aneignen eines Musikinstrumentes als verwandte Phänomene zu betrachten (Sloterdijk: „der falsche Gegensatz zwischen den Gläubigen und den Ungläubigen entfällt“²¹¹) und – wie Zingsheim meines Erachtens richtig sagt – auch die Frage, ob Stockhausens Ideen „argumentativ haltbar oder wahrheitsfähig“²¹² sind, stellt sich nicht mehr. Damit bietet sich für die kulturwissenschaftliche Beschreibung die Chance, Stockhausens Gedankenwelt nicht schon vorab durch das Etikett des ‚Esoterischen‘ zu isolieren und sie wie eine formalistische Musikwissenschaft nach Möglichkeit von der ‚Musik selbst‘ trennen zu müssen, da im Sinne Sloterdijks auch „die leidige Unterscheidung zwischen ‚wahrer Religion‘ und Aberglauben gegenstandslos“²¹³ ist. Diskussionswürdig bleibt allerdings die „historische Naivität“²¹⁴ von Stockhausens Vorstellung einer auf diesem Wege zu erreichenden Entwicklung der Menschheit zu einer höheren Existenzform. Es klingt dort offenbar Nietzsches Idee des Übermenschen an²¹⁵, mit Blick auf die auch Sloterdijk eine „Kritik der Vertikalen“²¹⁶ für nötig hält.

206 Martin Zingsheim: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik*. Wien 2015, S. 270.

207 Zingsheim 2015, S. 26.

208 Vgl. Peter Sloterdijk: *Du musst Dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main 2009.

209 Vgl. Zingsheim 2015, S. 266ff.

210 Sloterdijk 2009, S. 12.

211 Ebda.

212 Zingsheim 2015, S. 12

213 Sloterdijk 2009, S. 12.

214 Zingsheim 2015, S. 265.

215 Unmittelbar dürfte Stockhausen hier allerdings eher von dem indischen Philosophen und Mystiker Sri Aurobindo beeinflusst sein, in dessen Werk diese Figur ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Mit den Schriften von Sri Aurobindo hat Stockhausen sich nachweislich um 1970 beschäftigt (vgl. dazu Cott 1974, S. 50) – so wie auch viele andere Künstler:innen seiner Generation.

216 Sloterdijk 2009, S. 179.

Kein musikalischer Skandal, ein Streit um Ensembles

*Unabsehbar und daher getrennt zu analysieren
sind auch die unbeabsichtigten Handlungsfolgen.*²¹⁷
(Martina Löw)

Bis hierher hatte diese Beschäftigung mit der Musikpraxis Karlheinz Stockhausens den Charakter einer idealtypischen Rekonstruktion: Es handelt sich um die Beschreibung eines Ensembles beziehungsweise seiner verschiedenen Varianten, das in großen Teilen auf eine einheitliche Intention zurückführbar ist. Dieses Vorgehen zielte darauf ab, mit Blick auf räumliche Arrangements herauszuarbeiten, als was und wofür *STIMMUNG* von seinem Urheber gedacht war.

Die bisherige Beschreibung ist aber nicht zu verwechseln mit der Realität von Stockhausens Aufführungen in der Zeit um 1970. Auf Stockhausens Musik und sein persönliches Agieren gab es natürlich immer kontroverse Reaktionen, faszinierte Zustimmung wie auch brüske Ablehnung. Stockhausen selbst hat das gelegentlich als Ausweis für die Brisanz und Relevanz seiner künstlerischen Vorhaben gedeutet, als Beleg dafür, wie er selbst sagte, ‚ins Schwarze getroffen‘ zu haben. Wenn bei den realen Aufführungen von *STIMMUNG* das intendierte übergreifende Zusammenstimmen aller Akteure und Elemente nicht realisiert wurde (und erst recht nicht der psychosoziale Wandel, der damit angestoßen werden sollte), es stattdessen häufig Missfallensäußerungen des Publikums gab, dann genügt es aber nicht festzustellen, die Musik sei eben ‚zu avanciert‘ gewesen (oder auch ‚zu esoterisch‘) und deshalb ‚nicht verstanden‘ worden. Für den kulturwissenschaftlichen, raumsoziologisch orientierten Blick können auch diese Vorgänge – wenn es denn genug empirische Belege gibt – zum Gegenstand einer Beschreibung und zum Bezugspunkt einer darauf aufbauenden Interpretationen werden. Damit wird schließlich ein Übergang von einer chronistisch vorgehenden Rezeptionsgeschichte der Komposition *STIMMUNG* zu einer *new cultural history of (contemporary) music* möglich.

Als konkreter Gegenstand bietet sich hierzu die Aufführung von *STIMMUNG* am 22. Juni 1969 im Concertgebouw Amsterdam an. Hierzu liegen einerseits kurze Rückblicke von Stockhausen selbst vor²¹⁸, andererseits eine Untersuchung von Robert Adlington²¹⁹, dessen Interpretation des ‚Scheiterns‘ dieser Amsterdamer Aufführung sich, wie hier gezeigt werden soll, durch eine raumorientierte Relektüre untermauern lässt. Stockhausens eigene Darstel-

217 Löw 2001, S. 219.

218 Vgl. Cott 1974, S. 102f., Stockhausen 1971⁴, S. 110; ders.: ‚Gespräch mit einem holländischen Kunstkreis‘. *Texte zur Musik*. Bd. 4: 1970-1977. Köln 1978. S. 478-549, S. 498.

219 Robert Adlington: ‚Tuning in and Dropping Out: The Disturbance of the Dutch Premiere of Stockhausen’s ‚Stimmung‘‘. *Music and Letters* 90 (2009), S. 94-112.

lung dieser aus seiner Sicht „unseligen Aufführung“²²⁰ hat das Ereignis offenbar verkürzt wiedergegeben. Sie sei, so Stockhausen, „von ca. einem Dutzend ‚Provos‘ (sogenannten ‚linksradi-kalen Studenten‘) mit Katzen-miau-miau so sehr gestört“ worden, dass „wir die Aufführung abbrechen mussten“²²¹. Er beschuldigte die beiden niederländischen Komponisten Peter Schat und Louis Andriessen Anführer dieses Protestes gewesen zu sein²²², der die politische Legiti-mität der als ‚unpolitisch‘ bezichtigten meditativen Musik infrage gestellt habe.

Es scheint, gerade auch aus heutiger Sicht, einiges für diese Interpretation zu sprechen. Man kann hier an die Schilderungen Götz Alys zur Agitation der sich als revolutionär verste-henden ‚linken Szene‘ um 1968 denken und deren Neigung, „immer auf der besseren Seite“²²³ stehen zu wollen. Zudem war Stockhausen in der Tat verschiedentlich Gegenstand solcher Proteste. Belegt ist das unter anderem anlässlich einer Aufführung des Musiktheaterstücks *ORIGINALE* in New York 1964²²⁴ und durch den Vorwurf von Stockhausens vormaligem Kollaborateur Cornelius Cardew, der prominente Komponist sei ein Aushängeschild des Im-perialismus.²²⁵ Demgegenüber bemüht sich Robert Adlington, „a more complex and interesting picture“²²⁶ zu zeigen.

Die Vermutung Stockhausens, dass Schat und Andriessen die Störung der Amsterda-mer Aufführung von *STIMMUNG* initiiert hätten, hat sich laut Adlington als unzutreffend er-wiesen:

The disturbance was in fact initiated, not by any of the *Reconstructie* composers [eine kollektive Komposition von Andriessen, Schat, Reinbert de Leeuw und Misha Mengelberg, die einige Tage später uraufgeführt werden sollte; A.K.], but by others in the hall, foremost among whom were a group of composition students from the Amsterdam Conservatory.²²⁷

Auch für die Äußerungen des Publikums im Concertgebouw, das Mitsingen, das Stockhausen als Parodie seiner Musik und als Protest gegen diese auffasste, stellt Adlington eine andere Motivation in den Vordergrund:

220 Stockhausen 1971⁴, S. 110.

221 Ebda.

222 Vgl. Stockhausen 1978, S. 498.

223 Götz Aly: *Unser Kampf. 1968 – ein irritierter Blick zurück*. Frankfurt am Main 2008, S. 7.

224 Bemerkenswerterweise begriff der Rezensent der *New York Times* (vgl. <https://web.archive.org/web/20200430140826/https://www.nytimes.com/1964/09/09/archives/music-stockhausens-originale-given-at-judson-interpretations-vary.html>) die – vor dem Aufführungsort – demonstrierenden Mitglieder der Gruppe *Action Against Cultural Imperialism* als Teil der Inszenierung Stockhausens. Man sieht hier, dass einige Berichterstatter damals bereits geübt darin waren, die zeitgenössische Kunst in einer stärker integra-len Perspektive zu betrachten.

225 Vgl. Cornelius Cardew: *Stockhausen serves imperialism and other articles*. London 1974.

226 Adlington 2009, S. 95.

227 Ebda.

The students, on the other hand, declared that their intervention was not intended as protest, but rather had been motivated by a desire to ‚participate‘ in *Stimmung*‘s distinctively contemplative process and resonant sound-world.²²⁸

Zu rekonstruieren sind diese Motivationen im Nachhinein deswegen, weil nach dem Abbruch des Konzertes auf der Bühne – in durchaus zeittypischer Weise – eine spontane Podiumsdiskussion abgehalten wurde, bei der unter anderem Andriessen und Schat die Stellen und die zurückgelassenen Mikrophone der Sängerinnen und Sänger übernahmen.²²⁹ Das führte wohl dazu, dass die beiden Komponisten von Stockhausen, der den Anfang der Diskussion offenbar noch miterlebte und sich dann hinter der Bühne befand²³⁰, als Anführer eines vermeintlichen Protestes identifiziert wurden – zu Unrecht, wie Adlington ausführlich belegt, da beide sich bei der improvisierten Podiumsdiskussion auf Stockhausens Seite stellten und dessen Recht verteidigten, seine Musik in seinem Sinne zu Gehör zu bringen. Einer der namentlich nicht bekannten tatsächlichen ‚Störer‘ wiederum äußerte sich dort folgendermaßen:

I felt compelled in myself to get involved. I said to my wife: I fancy singing along. Still I didn’t do it. But apparently it was a more collective feeling because suddenly there were other people doing it.²³¹

In Bezug auf *STIMMUNG* kommt hier gewissermaßen erneut die Zuschreibung ‚hippiesk‘ ins Spiel – nun allerdings nicht von außen her, als Markierung eines abweichenden Verhaltens, sondern als Merkmal einer Zugehörigkeit. Menschen im Publikum wie der zitierte ‚Störer‘ fühlten sich hier in positiver Weise angesprochen, denn Adlington zufolge waren in der Amsterdamer Szene um 1970 Interaktionsformen wie Happenings und ‚open microphone nights‘ weit verbreitet²³² und es gab großes Interesse an spontaner Partizipation und einer Teilnahme am Musikmachen²³³. Diese Orientierung sei nun mitgebracht worden zu der Stockhausen-Aufführung im Concertgebouw:

The rhetoric deployed by the principal protagonists in the Stockhausen debate made clear that all sides associated the audience’s noisy intervention with this strong participatory seam within Amsterdam counterculture.²³⁴

228 Ebd.

229 Robert Adlington bezieht sich hier auf einen Tonbandmitschnitt sowie zahlreiche Zeitungsberichte und Erinnerungen.

230 Vgl. Cott 1974, S. 102f.

231 Zit. nach Adlington 2009, S. 97.

232 Vgl. Adlington 2009, S. 100f.

233 Vgl. ebd., S. 96.

234 Ebd., S. 102.

Ohne dass Adlington dieses räumliche Moment besonders herausstellt, kommt hier nun das Ensemble der *STIMMUNG*-Aufführungen ins Spiel. Es erweist sich als Andockpunkt für Diskurse (die wünschenswerte Partizipation) und Handlungslogiken (das spontane Reagieren) – und zwar über die Intentionen hinaus, die Stockhausen mit dem von ihm gestalteten räumlichen Arrangement verbunden hatte:

Additionally, the ‚spiritualist-meeting-like‘ arrangement of the singers, who sat on cushions arranged in a circle, was highly suggestive of a collective sing-in.²³⁵

Die Platzierung von Sängerinnen und Sängern auf dem Boden, sitzend auf Kissen und angeordnet in einem ‚Zirkel‘ konnte demzufolge in dieser Zeit noch andere Implikationen haben, die Stockhausen in seiner Konzeption nicht berücksichtigt hatte. Vermutlich ging er davon aus, mit seinem räumlichen Arrangement etwas Originäres geschaffen zu haben und hatte darüber die enge Verbindung seiner Ideen zu den Diskursen seiner Zeit übersehen. Folgt man Adlington, dann war es gerade diese gedankliche Nähe, die ursächlich für die ‚unbeabsichtigten Handlungsfolgen‘ (Martina Löw) war:

Ironically, the proximity of Stockhausen’s new works to the counterculture only served as added encouragement for the noise-makers.²³⁶

In Bezug auf *STIMMUNG* in Amsterdam 1969 muss allerdings noch ein weiterer Aspekt berücksichtigt werden. Das von Stockhausen wie oben beschrieben angedachte Arrangement aus Sängerzirkel und umgebendem Publikumsrund war im Saal des Concertgebouw nicht zu realisieren gewesen, da er wie beispielsweise auch der Wiener Musikverein oder das Konzerthaus Berlin dem Schema der sogenannten ‚Schuhschachtel‘ folgt: Es handelt sich also um einen längsrechteckig angelegtes Auditorium mit einer Aufreihung von Sitzplätzen im Parkett und einer erhöhten Bühne an einer der Schmalseiten des Saales. Mit dem von Stockhausen intendierten Arrangement in konzentrischen Kreisen ist diese Architektur schlicht nicht kompatibel. Einen geläufigen Ausdruck abwandelnd könnte man sagen: Er scheiterte hier gewissermaßen an der Verkreisung des Quadrats beziehungsweise Rechtecks. Im Concertgebouw ergab sich dadurch ein Ensemble, dass auch Adlington in seiner Beschreibung als widersprüchlich bezeichnet:

235 Ebd., S. 98.

236 Ebd., S. 103.

The contradictory nature of Stockhausen's conception was underlined by the apparent illogicality of having the singers arranged in a circle on the Concertgebouw's high stage, but the audience confined; ,frustrated', to rowed seating.²³⁷

Auch wenn dieser Widerspruch eben gerade nicht Stockhausens ursprünglicher Konzeption entsprach erscheint es doch plausibel, ihn als Ausgangspunkt der unbeabsichtigten Handlungsfolgen, der ungebetenen Mitwirkung an der Aufführung zu betrachten.

Vor allem aber dürfte deutlich geworden sein, dass mit einer systematischen Berücksichtigung aller dieser Kontexte ein reicheres Bild der Komposition *STIMMUNG* und auch eines Ereignisses wie der Aufführung dieses Stücks im Juni 1969 in Amsterdam entstehen kann. Die Raumsoziologie und das Konzept des Ensembles gestatten es hier, Phänomene, die bisher eher unter sehr verschiedenen Vorzeichen untersucht worden sind (Geschichte der Kunstmusik im 20. Jahrhundert, spezialisierte Stockhausen-Forschung, Aufführungspraxis, Kulturgeschichte etc.) in einer stärker integralen Perspektive zusammenzuführen. Auch die ,Störung' einer Aufführung muss so kein ,äußerliches' Ereignis in der Rezeptionsgeschichte eines musikalischen Werkes bleiben, sondern wird zum Teil des selben Komplexes, aus dem auch ,die Musik selbst' nicht zu lösen ist. Hier in diesem Fall ist das die westliche Musikkultur der Zeit um 1970.

237 Adlington 2009, S. 98.

3) Ensembles des *mobile listening*, um 2010

Musikhören, Raum und Mobilität

Für die Zwecke dieser Fallstudie ist zunächst zu klären, was unter *mobile listening* verstanden werden soll. Der Begriff wurde in den letzten Jahren prominent verwendet unter anderem von dem Soziologen Michael Bull.²³⁸ Gemeint ist eine medienkulturelle Praxis, das Musikhören mittels tragbarer elektronischer Geräte, wie es gegenwärtig beobachtbar und auch bereits historisch zurückverfolgbar ist – in dieser Fallstudie soll es, präzise gesagt, um die jüngste Vergangenheit gehen. Damit ist bereits klar, dass hier nicht der Gebrauch einer bestimmten Technologie oder Gerätegeneration angesprochen ist, sondern eine einmal etablierte, sich in den Details ausdifferenzierende Praxis, für die in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder neue Geräte bereitgestellt wurden. Bull wies in seinen Publikationen der 2000er Jahre, deren medientechnisches Spektrum üblicherweise „from Walkman to iPod“²³⁹ reichte, selbst darauf hin, dass die damals weit verbreiteten MP3-Player diverse historische Vorläufer hatten und die Praxis des *mobile listening* bereits in Verbindung mit Transistor- und Autoradios entstanden sei.²⁴⁰ Da inzwischen die (sogenannten²⁴¹) Smartphones eigenständige tragbare Musikabspielgeräte weitestgehend verdrängt haben, scheint der Begriff *mobile listening* noch eine andere, in technologischer Hinsicht spezifischere Bedeutung bekommen zu haben: *listening to music on your mobile (phone)*.

Für die Diskussion von Ensembles in dem in dieser Arbeit entwickelten Sinne ist das *mobile listening* ein herausfordernder Prüfstein, denn immer wieder ist im Zusammenhang mit der dynamischen Entwicklung dieser Praxis betont worden, Musik habe nun alle Bindung an ‚den Raum‘ verloren, sei allgegenwärtig und damit ortlos geworden.²⁴² Darin steckt einerseits

238 Vgl. beispielhaft Michael Bull: „Investigating the Culture of Mobile Listening: From Walkman to iPod“. *Consuming music together. Social and collaborative aspects of music consumption technologies*. Hg. Kenton O'Hara/Barry Brown. Dordrecht 2006, S. 131-149.

239 Ebda.

240 Vgl. ebd., S. 132.

241 Meines Erachtens darf der Begriff ‚Smartphone‘ aus kulturwissenschaftlicher Sicht durchaus hinterfragt werden. Das muss nicht unbedingt in eine simple Medienkritik im Sinne des verbreiteten Bonmots ‚smart phones, dumb people‘ münden, jedoch sollte reflektiert werden, dass mit dem Gebrauch des Begriffes die Bejahung eines bestimmten Narrativs des technologischen Fortschrittes einhergeht.

242 Auf *ZEIT Online* hat Christian Dittloff 2019 als Teil eines Rückblicks auf die Popmusik der 2010er Jahre geschrieben: „Wir hören Musik situativ, überall. Kein Album im Discman auf dem Weg zur Schule, sondern all the songs, all the time. Was der iPod begonnen hat, die Loslösung des Liedes aus dem Kontext des Albums, hat Spotify auf die Spitze getrieben. Die Feature-Angaben funktionieren wie Hyperlinks bei Wikipedia, man klickt sich durch und entdeckt ständig neue Musik. In thematischen Playlists spült uns ein Algorithmus neue Musik zwischen die vertraute und da die Musik befreit ist vom Kontext, wir vielleicht gar nichts über die Künstlerinnen wissen, wissen wir auch nichts über deren Authentizität. Der Kontext ist tot, die Musik ist frei“ (<https://web.archive.org/web/20191221154914/https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-12/musiktrends-musikgenres-pop-hip-hop-2010er-jahre/komplettansicht>). Bei genauerer Betrachtung erweist sich diese thesenfreudige Schilderung aber als mehrdeutig, denn wie Dittloff selbst beiläufig bemerkt, ist das ‚kontextlose‘ Musikhören aber dennoch ‚situativ‘ bestimmt. Auf diesen Aspekt werde ich noch zurückkommen.

eine wichtige Beobachtung im Hinblick auf die Ausdifferenzierung der Medienkultur, so wie sie etwa Ola Stockfelt plastisch zum Ausdruck gebracht hat:

The sound of big opera ensembles can be fitted onto a windsurfing board, and the sound of a nylon-stringed guitar can fill a football stadium; one can listen to march music in the bathtub and salon music in the mountains.²⁴³

Ähnliches hatte Jody Berland bereits zuvor beschrieben, wobei sie nun andererseits über die phänomenologische Beobachtung hinaus bereits den kategorialen Wandel andeutet, der sich daraus ergibt:

Listening practices are continuously transformed by the technical innovations in music reproduction: the long-playing album, the transistor radio, and the walkman have each successively shaped and mobilized our listening practices, enabling us to carry music ‚belonging‘ to one location or spatial scale into other places.²⁴⁴

Berland erkennt eine Mobilisierung, die mit einer Ermächtigung einhergeht, einer neu entstehenden Freiheit, auf Abruf hörbare Musik mit uns zu führen (Michael Bull spricht hier von einer Erhöhung der Flexibilität²⁴⁵) und die letztlich die Zugehörigkeit („belonging“) von Musik zu bestimmten Orten infrage stellt. Daraus könnte der Eindruck entstehen: Der Kontext des Musikhörens ist inzwischen völlig transitorisch und kontingent geworden. Die Kulturwissenschaft scheint sich hier Heraklits Lehrsatz, dass alles im Fluss sei, beugen zu müssen: Unter dieser Prämisse wäre dann auch der Begriff des Ensembles eigentlich gegenstandslos geworden, das damit Gemeinte scheint in der kontingenten Alltagspraxis aufzugehen. Selbst Christopher Small, der die Kontexte von Musik so aufmerksam analysiert hat, scheint vor dem *mobile listening* zu kapitulieren. Dieser Eindruck entsteht jedenfalls zunächst, wenn man das dieser Praxis gewidmete beispielhafte Szenario liest, das Small zusammen mit anderen solchen Szenarien an den Anfangs seines Buches *Musicking* gestellt hat: „A young man walks down a city street, his walkman clamped across his ears, isolating him from his surroundings.“²⁴⁶ Auch hier scheint die Umgebung des Walkman-Hörers einfach zu verschwinden und irrelevant zu werden.

Doch bereits wenn man weiter verfolgt, wie Small das Konzept des *musicking* umrissen hat, dürfte deutlich werden, dass für ihn das *mobile listening* keinen Sonderfall oder Endpunkt darstellt und ebenso selbstverständlich wie die anderen Beispiele, die er anfangs anführt (Jazzkonzert, Singen bei einer politischen Kundgebung etc.), als kulturell und sozial eingebundene

243 Stockfelt 2004, S. 90.

244 Berland 1998, S. 133.

245 Vgl. Bull 2006², S. 132.

246 Small 1998, S. 1.

Praxis betrachtet werden muss. So erscheint auch die Einschätzung von Berland in einem anderen Licht: Was sie als neue ‚Tragbarkeit‘ der Musik beschrieben hat, muss als Transfer verstanden werden, nicht als völlige Ablösung. Ähnlich formuliert es Michael Werner im Hinblick auf den Wandel, den bereits die Möglichkeit zur Schallaufzeichnung mit sich gebracht habe²⁴⁷:

Die Erfindung des Phonographen und des Grammophons schienen das Musikhören von seiner Orts- und Zeitgebundenheit zu befreien, es wurde gewissermaßen transportabel und beliebig wiederholbar. Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass jedes Abspielen der Walze oder Platte wieder ein spezifisches Hörerlebnis produzierte und neue Formen von Soziabilität generierte. Ort und Zeit wurden vervielfacht, aber nicht aufgehoben.²⁴⁸

Ob Tragbarkeit oder Transportabilität: Es kann stets nur darum gehen festzustellen, dass Musik aus *ursprünglichen* Kontexten herausgelöst wird – soweit diese überhaupt benennbar sind. Dass es deshalb keine Kontexte mehr gebe, ist aber ein Kurzschluss. Werner beschreibt diese Entwicklungsdynamik als eine Vervielfachung, man könnte auch von einer gleichzeitigen Pluralisierung und Ephemeralisierung sprechen, also: einer Ausdifferenzierung und einer höheren Flexibilität der Kontexte des Musikhörens unter den Bedingungen der Schallaufzeichnung und der Mobilität der Abspielgeräte.

Mit dieser Feststellung erhält auch der raumsoziologische Zugang wieder seine Relevanz. Angesichts des *mobile listening* ist ‚Raum‘ keineswegs gegenstandslos geworden, auch wenn das oft vorschnell behauptet worden ist, ebensowenig ist es das Konzept des Ensembles. In einem allgemeineren Sinne wurde das auch von Martina Löw unterstrichen:

Tatsächlich ist es nicht der Raum, der „verschwindet“, sondern die Organisation des Nebeneinander ist grundsätzlich verschieden, ob ein Brief Wochen braucht, um von Europa nach USA zu gelangen, oder ob eine E-Mail in Sekunden übermittelt wird. Und obwohl diese Entwicklung, daß Informationen in immer kürzeren Zeitspannen übertragen werden können, nicht neu ist, scheint sie durch die neuesten technischen Errungenschaften, insbesondere dem Mythos, der vom Internet ausgeht, ins Bewusstsein zu dringen.²⁴⁹

Die Vorstellung, ‚der Raum‘ könne ‚verschwinden‘, ist offensichtlich verknüpft mit dem Gedanken, dass ein Sprechen über ‚Raum‘ immer etwas mit einer Ortsgebundenheit oder mit den

247 R. Murray Schafer hat die durch die Aufzeichnung mögliche Trennung zwischen einem Schallereignis und dessen *ursprünglichem* Kontext als ‚Schizophonie‘ bezeichnet. Dem Begriff ist deutlich abzulesen, dass Schafer diesen Vorgang bereits als eine Pathologie einstuft. Demzufolge könnte die Einfügung von aufgenommenem Sound in einen *neuen* Kontext eigentlich a priori nur unnatürlich und unpassend sein – eine weitreichende Konsequenz, die aber selbst Schafer nicht bereit ist zuzugestehen. Vgl. Schafer 2010, S. 162-182.

248 Michael Werner: „Musik als Handlung. Zu einigen Schwierigkeiten beim Arbeiten über Musik“. *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik*. Hg. Talia Bachir-Loopuyt/Sara Iglesias/Anna Langenbruch/Gesa zur Nieden. Frankfurt am Main 2012. S. 261-269, S. 262.

249 Löw 2001, S. 11. – Die Auffassung, dass es sich bei der Digitalisierung um eine regelrecht ‚mythische‘ Kraft handele, hat sich, seit Martina Löw diese Zeilen vor über zwanzig Jahren geschrieben hat, nicht durch Gewöhnung abgeschwächt, sondern anscheinend sogar noch intensiviert.

klaren Grenzen eines wie auch immer gearteten Containers zu tun habe. Wird jedoch ein relationaler Raumbegriff zugrunde gelegt, dann werden Martina Löw zufolge „Veränderungen in der Organisation des Nebeneinanders [...] als gesellschaftlicher Wandel in der Konstitution von Räumen begreifbar und erscheinen nicht länger nur als Auflösungsphänomene“²⁵⁰. Trotz dieses grundlegenden Postulats hat es sich als durchaus schwierig erwiesen, diese neue ‚Organisation des Nebeneinanders‘ in befriedigender Weise zu beschreiben. So gesteht auch Martina Löw – rund zwei Jahrzehnte nach dem Erscheinen ihrer *Raumsoziologie*, der die beiden vorangegangenen Zitate entnommen sind – ein, dass es über die theoretische Positionsbestimmung hinaus noch viel Forschungsbedarf gebe:

Eine der großen offenen Fragen [...] ist, welche stabilen Raumformen eine hochmobile und stark digitalisierte Gesellschaft etabliert. Wir wissen, dass sich die Organisation des Sozialen durch Räume sowie die soziale Organisation von Räumen in den letzten Jahrzehnten grundlegend verändert hat [...], haben aber zugleich nur sehr vage Vorstellungen davon, welche neuen räumlichen Anordnungen diese Re-Figuration hervorgebracht hat [...].²⁵¹

Auch Löw betont ausdrücklich, dass sich auf den ersten Blick völlig transitorisch und kontingent erscheinende Handlungsweisen durchaus raumsoziologisch erfassen ließen. Wenn, wie Löw beispielhaft formuliert, niemand „in den Spiegel [schaut], ohne Teil einer komplexen räumlichen Figuration zu werden“²⁵², dann müssten sich solche Bestimmungen selbstverständlich auch für das *mobile listening* vornehmen lassen.

Gerade im Licht aktueller Ökologie-Diskurse ist offensichtlich geworden, dass digitale Kultur sich keinesfalls von der materiellen Welt entkoppelt. So sind zum Beispiel Streaming-Dienste und Cloud-Computing alles andere als ortlos, auch wenn die Interfaces und Begrifflichkeiten immaterielle Datenströme beziehungsweise eine Datenablage in einem ätherischen Speicher suggerieren, obwohl „die Hintergrundinfrastruktur wie Daten- und Rechenzentren sowie Cloud-Anwendungen hoch zentralisiert auf wenige Akteure und Orte konzentriert sind“²⁵³. Der Geograf Mark Graham hat in einem ausgesprochen präzise analysierenden Artikel darauf hingewiesen, dass solche Verkürzungen wohl mit der verbreiteten Beschreibung des Internets anhand irreführender Raummetaphern zu tun haben:

250 Löw 2001, S. 14.

251 Löw 2018, S. 18f. – Vgl. dazu programmatisch Hubert Knoblauch/dies.: „The Re-Figuration of Spaces and Refigured Modernity – Concept and Diagnosis“. *Historical Social Research* 45 (2020). Heft 2. S. 263-292.

252 Löw 2015. – Damit ist aber nicht nur die räumliche Struktur einer Alltagspraxis angesprochen, Löw weist auch (unter Bezugnahme auf Jaques Lacan) auf die Herausbildung einer Subjektposition.

253 Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU): *Unsere gemeinsame digitale Zukunft*. Berlin 2019, S. 73. – Trotz dieser Einsicht spricht selbst der WBGU von einer „Ent-räumlichung“, da die Digitalisierung „viele für staatliches Regieren relevante Prozesse und Entscheidungen nicht bloß über territorialen Grenzen hinaus, sondern überdies in das Internet“ (ebd., S. 139) verschiebe. Tatsächlich muss man konstatieren, dass diese Prozesse sich politischem Handeln nicht etwa grundsätzlich entziehen, sondern von Problemen bei der Adressierbarkeit gekennzeichnet sind.

[...] many of the ways in which we discuss, imagine and envision the internet rely on inaccurate and unhelpful spatial metaphors. [...] These distinct imaginations, in turn, have real effects on how we enact politics and bring places into being.²⁵⁴

Wie Graham schildert, sei bereits 1858 in einem Zeitungsbericht zur Fertigstellung des ersten transatlantischen Telegrafenkabels davon gesprochen worden, dass der Atlantik nun gewissermaßen ausgetrocknet, also durch die Technologie praktisch zum Verschwinden gebracht worden sei, Marshall MacLuhans gleichlautende Behauptung in *The medium is the message* um mehr als ein Jahrhundert vorwegnehmend.²⁵⁵ Auf solche Akte der Ineinssetzung geht offenbar die verbreitete und, wie Graham zeigt, auch politischen Entscheidungen zugrunde liegende Vorstellung einer Raumenthobenheit von Internet und Cyberspace²⁵⁶ zurück:

„Cyberspace“ in this sense, is conceived as both an ethereal alternate dimension which is simultaneously infinite and everywhere [...]. Such imaginations [...] all claim an aspatiality for the collective hallucination of internet [...].²⁵⁷

Da die Vernetzungsmuster und relationalen Gefüge, die alldem zugrunde liegen, schwer zu begreifen sind²⁵⁸, greifen stattdessen anscheinend derartige Strategien der Komplexitätsreduktion: „[...] it is challenging to fully understand the complex geographies of these processes and practices. It is much easier to imagine that they simply happen ‚out there‘ in [...] *dark spaces* of the internet.“²⁵⁹ Trotz der zugrundeliegenden Vorstellung einer Raumenthobenheit der digitalen Interaktionen erscheinen diese ‚dunklen Ecken‘ dann wieder als Containerräume, als Schachteln, die einmal mehr zu einem ‚Denkhindernis‘ (Stephan Günzel) werden:

Imagining the internet as a distinct, immaterial, ethereal alternate dimension ultimately makes it more challenging to think through the contingent and grounded ways in which we consume, enact, communicate and create through the internet.²⁶⁰

Hier wird deutlich, dass die Diskurse zu digitaler Kultur und Musikkultur offenbar eines verbindet: In beiden Fällen lässt sich tendenziell eine Spaltung erkennen zwischen Diskursen, die lediglich auf Raummetaphern zurückgreifen und solchen, die sich auf an die materielle Welt zurückgebundene räumliche Arrangements beziehen. Jene Diskurse, die Raummetaphern be-

254 Mark Graham: „Geography/internet: ethereal alternate dimensions of cyberspace or grounded augmented realities?“ *The Geographical Journal* 179 (2013). Nr. 2. S. 177-182, S. 177.

255 Vgl. ebd., S. 178.

256 Paradoxerweise verdeutlicht gerade die Warnung vor *cyberwarfare*, welche bei Regierenden große Aufmerksamkeit erfährt, die Verknüpfung von Cyberspace und materieller Lebenswelt.

257 Graham 2013, S. 179.

258 „Even though the network space has widely stimulated the imagination of many social scientists in recent decades, it is the type of space described most imprecisely“ (Knoblauch/Löw 2020², S. 273).

259 Graham 2013, S. 180 [Hervorh. im Orig.].

260 Ebd., S. 181.

vorzugen, beschreiben digitale Kultur wie auch Musikkultur als etwas weitgehend eigengesetzlich Organisiertes, von gesellschaftlichen Strukturen und Raum Abgelöstes. Die Gegenseite, also unter anderem die Raumsoziologie, begreift Interaktionen und Rezeption unter den Bedingungen der Digitalisierung als relationales Gefüge, das sich zwar gegenüber früheren historischen Phasen völlig neu ordnet, aber doch weiterhin – wie Mark Graham es nennt – als ‚geerdet‘ betrachtet werden muss. Diesem letzteren Ansatz sind auch die folgenden Überlegungen zum *mobile listening* verpflichtet.

Protosettings: Straßenbahn, Auto

Die vielschichtige Monografie, die Stefan Niklas zum *mobile listening* verfasst hat – er selbst spricht vom ‚Kopfhören‘ und bezeichnet die beispielhafte Rezipientin als die ‚Kopfhörerin‘ – lässt sich gut mit dem oben zuletzt beschriebenen Verständnis übereinbringen.²⁶¹ Entgegen der weit verbreiteten Vorstellung von der Raumenthobenheit des *mobile listening* betont Niklas, dass es notwendig sei, sich ein Bild von den jeweiligen Kontexten zu machen:

Die analysierende Beschreibung des Kopfhörens als eine Praxisform [...] kann aber erst dann ernsthaft ansetzen, wenn die Kopfhörerin im Zusammenhang einer Situation betrachtet wird.²⁶²

Da Niklas aber keine empirische Feldstudie verfassen wollte, die mit ethnografischen Mitteln Aufschluss geben könnte über reales Handeln, sondern eine phänomenologische Reflexion, greift er zu einer Hilfskonstruktion: Er situiert seinen Untersuchungsgegenstand, die Praxis des ‚Kopfhörens‘, in sogenannten „Protosettings“²⁶³, das heißt er geht in seiner Studie von idealtypisch konstruierten Kontexten aus, die den meisten *mobile listeners* unmittelbar vertraut sein werden. Eine zentrale Rolle spielt hier für ihn die Straßenbahn, deren idealtypischen Charakter er darin erkennt, dass sie „das gewöhnlichste unter den urbanen und das urbanste unter den gewöhnlichen Verkehrsmitteln“²⁶⁴ sei, also verbunden ist mit dem größeren Kontext des städtischen Raumes. Auch weil sich die Straßenbahn ihrerseits als ein Nicht-Ort im Sinne von Marc Augé darstelle²⁶⁵, sei es besonders plausibel, dass hier Musik gehört werde, um die Zeit

261 Vgl. Stefan Niklas: *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*. München 2014. – Niklas schreibt in seiner Studie, dass es gegenüber den zum Veröffentlichungszeitpunkt seiner Arbeit als Referenzwerke zum *mobile listening* geltenden Publikationen Michaels Bulls bei ihm zwar um das selbe Phänomen, aber um völlig andere Fragen gehe (vgl. ebd., S. 22). Mit meiner eigenen Interessenlage im Vergleich zu der von Niklas verhält es sich zwar grundsätzlich ähnlich, auch spielt zum Beispiel der Begriff der Atmosphäre dort eine andere Rolle. Dennoch bestehen für mich in der Arbeit von Niklas einige nützliche Anschlussmöglichkeiten, die ich in der Folge aufgreifen werde.

262 Ebd., S. 16.

263 Ebd., S. 85.

264 Ebd., S. 87.

265 Marc Augés Konzept des ‚Nicht-Ortes‘ (fr. *non-lieux*) bezeichnet Räume des Shopping und des Transits, die für sich genommen eigenschafts- und widerstandslos bleiben. Vgl. ders.: *Nicht-Orte*. München 2010.

zu überbrücken, die dort verbracht wird. Auf die Erfahrungswelten, die Musik in diesem idealtypischen Kontext mit hervorbringt, wird gleich noch einzugehen sein.

Als ein anderes wichtiges Protosetting sollte daneben das Auto nicht vernachlässigt werden, schon weil das Autoradio als mediale Voraussetzung des *mobile listening* dem Walkman, dem MP3-Player und der Streaming-App historisch vorausgeht. Zudem scheint auch diese Verbindung eines Setting mit einer Praxis besonders stabil und habitualisiert zu sein: „Autofahren und Musikhören – das gehört für viele zusammen“²⁶⁶, heißt es dazu in einem Zeitungsartikel. Meistens wird bei der Reflektion über das räumliche Arrangement, das mit dem Autofahren einhergeht, vor allem der Aspekt der Abschirmung gegenüber der Außenwelt betont, so auch von dem Soziologen Markus Schroer: „Das Auto umschließt den Einzelnen wie eine Hülle, die vor der ungewollten Berührung mit der Umgebung schützt, und wird somit zu einer Art mobilem Bunker.“²⁶⁷ Das bedeutet, dass dort relativ unbeschwert – weil von anderen ungehört – Musik gehört werden kann, auch und gerade laute Musik. Auch wird oft berichtet, dass die Abgeschlossenheit genutzt wird, um selbst mitzusingen. Der Innenraum des Autos wird damit interpretiert als eine Art Karaoke-Kabine.²⁶⁸ Seinen deutlichsten Niederschlag hat dieses per definitionem im privaten Innenraums des Autos stattfindende Phänomen in dem TV-Format *Carpool Karaoke*²⁶⁹ gefunden, in dem der Moderator in einem fahrenden Auto mit Popstars wie Paul McCartney oder Lady Gaga deren Songs singt. Mit raumsoziologischem Instrumentarium lässt sich sogar der besondere Reiz dieses Formats erläutern: Die Pointe der Show scheint darin zu bestehen, dass der Star, mit dessen Musik und Gesang viele Menschen für gewöhnlich Zeit im abgeschlossenen Raum ihres Autos verbringen, während die prominente Figur selbst unerreichbar bleibt²⁷⁰, nun selbst mit im Wagen sitzt.

Darüber hinaus spielt für das Musikhören im Auto auch die Fixierung des Fahrers beziehungsweise der Fahrerin und der Mitfahrenden eine wichtige Rolle. Man verlässt gewöhnlich das Auto während einer Fahrt nicht spontan, zudem ist man durch den obligatorischen Sicherheitsgurt regelrecht an seinen Platz gekettet. Dieser ungewöhnliche Zustand und seine

266 Matthias Breiting: „Gefährlicher Klangteppich an Bord“. *ZEIT Online* am 27.10.2010 (<https://web.archive.org/web/20151104145502/https://www.zeit.de/auto/2010-10/autofahren-musik/komplettansicht>).

267 Schroer 2006, S. 92.

268 Während das Karaoke-Singen in Europa und den USA meistens öffentlich in Bars und Kneipen stattfindet, sind in Asien beziehungsweise im Speziellen in Japan, wo Karaoke in den 1970er Jahren entstand, mietbare Kabinen für das Singen im Kreis von Freund:innen und Kolleg:innen verbreitet.

269 Das Format gehört zu der Sendung *The Late Late Show with James Corden*, die von CBS produziert wird, und ist insbesondere durch *YouTube* international populär geworden.

270 Vgl. zu der für das Image prominenter Musiker konstitutiven Dialektik zwischen Nähe und Unnahbarkeit Silke Borgstedt: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld 2008.

Konsequenzen kommen treffend in einem von Bijsterveld et al. übermittelten Zitat eines bekannten Moderators von *BBC Radio* zum Ausdruck:

Today, as the British radio disk jockey Tony Blackburn explains in *The Secret Life of the Motorway* [eine TV-Dokumentation der BBC, A.K.], there are „two places where you have a really intimate relation with the listener. First of all there is that relationship with the listener who is in the car, because there is a *captiv*e audience. The second one is anybody in prison!“²⁷¹

Es liegt hier also ein besonderes räumliches Arrangement vor, das eine Unbeweglichkeit der Musikhörenden (bei gleichzeitiger Bewegung des Autos) bedingt, die alle Konventionen des am Platz Bleibens in der bürgerlichen Musikkultur noch übersteigt. Zwar steht diese Unbeweglichkeit in keinem intentionalen Zusammenhang mit dem Musikhören, sondern ist der Art der Fortbewegung und der Verkehrssicherheit geschuldet, doch das mindert nicht die kulturelle Bedeutung dieses Ensembles. Die grundsätzlich überzeugende und nützlich erscheinende Konstruktion eines ‚Protosettings Auto‘ sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier eine historische Variabilität geben kann, an die auch Bijsterveld et al. erinnert haben: „The meaning of car radio, however, would hardly remain stable over the years.“²⁷²

Das Protosetting, so wie Stefan Niklas den Begriff versteht und eingesetzt hat, ist zunächst ein heuristisches Instrument zum Zweck der wissenschaftlichen Beschreibung. Inzwischen lässt sich aber beobachten, dass Akteure des Musikmarktes ihre Angebotspalette anhand ähnlicher Annahmen gestalten. Gemeint sind hier die Betreiber von Streaming-Plattformen wie *Spotify*, *Deezer* und andere. Ein wesentlicher Zugang zu den Millionen an dort vorgehaltenen Musiktiteln sind – neben der direkten Suche nach Künstlerinnen und Künstlern oder der automatischen Generierung einer Musikauswahl anhand bisheriger Nutzungspräferenzen – Playlists, die gewöhnlich etwa dreißig bis vierzig Titel enthalten. Zu einem großen Teil sind Playlists in den einschlägigen Angeboten an Musikgenres orientiert, stellen Neuheiten oder besonders beliebte Titel vor. Daneben finden sich aber auch zahlreiche Listen, die in ihrer Benennung und Zusammenstellung auf bestimmte alltägliche Aktivitäten ausgerichtet sind und sich dort als begleitender Soundtrack anbieten. Dabei fällt auf, wie ausgeprägt jeweils der Bezug auf lebensweltliche Kontexte ausfällt. Aus dem Angebot von *Spotify* seien hier beispielhaft die folgenden Playlists genannt:

Beats to think to (Focus with deep techno and tech house.)

Akustischer Sommer (Strand, See oder doch Park? Egal, wo du gerade bist: Diese Playlist ist dein akustischer Begleiter für den Sommer.)

271 Karin Bijsterveld/Eefje Cleophas/Stefan Krebs/Gijs Mom: *Sound and safe. A history of listening behind the wheel*. Oxford, New York, S. 135 [Hervorh. im Orig.].

272 Ebd., S. 99.

Playlists für zuhause

Für deine tägliche Fahrt (Dieser Mix aus Musik und Podcasts begleitet dich bis ans Ziel.)²⁷³

Während im ersten Fall das Protosetting und die damit einhergehenden räumlichen Arrangements implizit bleiben (plausibel wäre der Schreibtisch, vielleicht in einem urbanen Coworking Space oder, profaner, einer Universitätsbibliothek) sind bereits im zweiten Beispiel konkrete öffentliche Räume benannt, die mit Freizeit in Verbindung stehen und die im Hinblick auf die dort hergestellten Teilräume strukturell vergleichbar sind. Eine raumbezogene Institution, die es am Strand, am See oder im Park geben könnte, ist die Liegefläche. Dieser Raum ist für vorübergehend minimierte körperliche Aktivität und eine entspannte Haltung vorgesehen – und auf dieses Protosetting scheint auch die entsprechende *Spotify*-Playlist ausgerichtet zu sein. Hinzu kommen hier atmosphärische Momente, die sich aus der Kombination von Sonnenschein, warmen Temperaturen, dem Genuss eines Getränkes und der Anwesenheit anderer mehr oder weniger entspannter Personen ergeben. Während die im dritten Beispiel aufgerufene Assoziation ‚Zuhause‘ an Eric Saties frühes Konzept einer *musique d’ameublement* erinnert, also die komfortsteigernde Einrichtung eines gebauten Raumes mit Musik, sind im letzten Beispiel zweifellos die beiden zuvor beschriebenen Protosettings (Straßenbahn oder allgemeiner öffentlicher Nahverkehr, Auto) angesprochen.

Die Anbieter arbeiten ständig an einer Ausdifferenzierung des in dieser Weise kontextbezogenen Angebotes. *Deezer* wirbt demzufolge mit dem Versprechen: „Egal was du machst. Wir haben die passende Musik.“²⁷⁴ Streaming-Plattformen, soviel dürfte damit deutlich geworden sein, schaffen ihre Angebote also keineswegs für als ortlos vorgestellte, überall oder

273 Kategorien und Playlists aus dem *Spotify Web Player*, eingesehen am 09.06.2020. – In einem Spannungsfeld zwischen Empowerment und Kommodifizierung von Protest lässt sich die Tatsache einordnen, dass *Spotify* zu diesem Zeitpunkt, als der gewaltsame Tod des Afroamerikaners George Floyd in Minneapolis rund zwei Wochen zurücklag, Playlists zum Thema „Black Lives Matter“ besonders hervorhob. Folgt man Adornos Kritik am Warencharakter der Populärmusik, dann erscheint diese Verwertungslogik des Streaming-Anbieters sogar als unauflösbarer Widerspruch, den Adorno in einem Fernsehinterview (wohl von 1967/68, im Internet an verschiedenen Stellen zu finden), besonders pointiert herausgestellt hat: „Ich glaube allerdings, dass Versuche politischen Protest mit der *popular music*, also mit der Unterhaltungsmusik, zusammenzubringen, deshalb zum Scheitern verurteilt sind, weil die ganze Sphäre der Unterhaltungsmusik, auch wo sie irgendwie modernistisch sich aufputzt, so mit dem Warencharakter, mit dem Amüsement, mit dem Schielen nach dem Konsum verbunden ist, dass also Versuche dem eine veränderte Funktion zu geben, ganz äußerlich bleiben – und ich muss sagen, wenn also dann irgendjemand sich hinstellt und auf eine im Grunde doch schnulzenhafte Musik dann irgendwelche Dinge darüber singt, dass Vietnam nicht zu ertragen sei, dann finde ich, dass gerade dieser Song nicht zu ertragen ist, weil er, indem er das Entsetzliche noch irgendwie konsumierbar macht, schließlich auch daraus noch etwas wie Konsumqualitäten herauspresst.“

274 Die Konstruiertheit der hier umrissenen Protosettings wird deutlich, wenn man sich klar macht, dass kleine tragbare Bluetooth-Lautsprecher das mobile Musikhören stets auch zu einer kollektiven Angelegenheit werden lassen können, wobei *Spotify* und *Deezer* ihre Nutzerinnen und Nutzer in aller Regel als ‚Du‘, das heißt als autonomes – kulturkritisch würde man wohl sagen: vereinzelt – Individuum ansprechen. Darüber hinaus kann die ‚Sommer‘-Playlist natürlich auch zuhause gehört werden, um sich beispielsweise vorzustellen, man befinde sich an einem Strand.

nirgends befindliche Rezipierende. Im Gegenteil ziehen sie in die große, nicht zu überschauende Auswahl an Musik, die sie bereithalten, Differenzierungen ein, die an alltägliche Aktivitäten und damit lebensweltliche Kontexte geknüpft werden.²⁷⁵ Sie greifen damit zurück auf Vorstellungen, die dem von Stefan Niklas entworfenen Konzept des Protosettings ähnlich sind. Damit wird im Umkehrschluss auch deutlich, dass das Musikhören unter solchen Bedingungen auch sinnvoll anhand von Ensembles beschrieben werden kann.

Aus dieser Übersicht ergeben sich damit zwei anscheinend widersprüchliche Beobachtungen. Die erste Beobachtung besagt, dass das Musikhören sich im Laufe des 20. Jahrhunderts und noch einmal intensiviert im Zusammenhang der Digitalisierung in der Tat aus einer zuvor unhintergehbaren festen Ortgebundenheit gelöst hat. Räumliche Arrangements beziehungsweise Strukturen, die zuvor mit der Rezeption von Musik zwingend verbunden waren, sind obsolet geworden.²⁷⁶ Die zweite Beobachtung jedoch ergibt, dass sich in diesem Prozess neue, flexiblere, qualitativ andere räumliche Arrangements herausbilden, in denen Musik auf lebensweltliche Kontexte bezogen bleibt. Wenn, wie Ola Stockfelt in dem oben angeführten Zitat behauptet, der Sound einer großen Opernproduktion auf einem Surfbrett hörbar werden kann, dann wäre es wichtig, nicht nur erneut die Ablösung der Oper vom Opernhaus zu konstatieren, sondern zu untersuchen, was sich aus dem neuen, auf Antrieb unwahrscheinlich wirkenden räumlichen Arrangements ergibt, es also als eine kulturelle Realität zu betrachten.

Einen begrifflichen Ausgangspunkt dafür haben Knoblauch/Löw jüngst mit dem Konzept der ‚Re-Figuration des Raumes‘ angeboten. Es handelt sich dabei verkürzt gesagt um den Versuch, die Spätmoderne (oder Nachmoderne, Zweite Moderne, reflexive Moderne) vom Raum her zu denken, ähnlich wie, jedoch differenzierter als Manuel Castells es in den neunziger Jahren mit *Der Aufstieg der Netzwerkegesellschaft* getan hat.²⁷⁷ Wie in den älteren Arbeiten von Löw begegnet auch bei Knoblauch/Löw wieder ein Denken in Wechselbeziehungen. So stellen sie in Bezug auf Mediatisierung und Digitalisierung fest, diese sei „both one of the driving forces of the current refiguration of space and takes on specific spatial forms itself“²⁷⁸, was sich auf die beobachteten, anscheinend gegensätzlichen Dynamiken in Verbindung mit dem *mobile listening* übertragen lässt. Für das, was Knoblauch/Löw als ‚Re-Figuration des Raumes‘ beschreiben, sind solche Spannungen zwischen verschiedenen sich räumlich manifestierenden Entwicklungsdynamiken gerade konstitutiv:

275 Vgl. hierzu vertiefend auch Patrik Åker: „Spotify as the soundtrack to your life. Encountering music in the customized archive“. *Streaming Music. Practices, Media, Cultures*. Hg. Sofia Johansson/Ann Werner/ders./Greg Goldenzwaig. London 2017, S. 81-104.

276 Auch dieser Wandel ist natürlich als Ausdifferenzierung zu verstehen, nicht als Substitution: Obwohl es Smartphones und Musikstreaming gibt, existieren weiterhin Konzertsäle und Stereoanlagen.

277 Vgl. Manuel Castells: *Der Aufstieg der Netzwerkegesellschaft*. Opladen 2001 [zuerst 1996].

278 Knoblauch/Löw 2020², S. 277.

[...] the concept of re-figuration implies that it results from the collision, from tensions or from the conflict between different (spatial) logics. In this context, the concept of logic is understood in the sense of a structure of the social, which permeates everyday actions, emotions, and imaginations as well as institutions and objectivations.²⁷⁹

Korrespondenzerfahrungen

Auf der Grundlage der vorangegangenen raumtheoretischen Überlegungen und raumbezogenen Beobachtungen soll es in der Folge auch hier um alltägliche Handlungsweisen, Emotionen und Imaginationen in Verbindung mit dem *mobile listening* gehen. Für eine an der Raumsoziologie orientierte *new cultural history of music* stellt sich also einmal mehr die Frage, was Musik in einem – sei es auch nur in groben Zügen idealtypisch rekonstruierten – Ensemble sein und leisten kann. Es soll dabei, wie eingangs angedeutet, primär um das *mobile listening* in der jüngsten Vergangenheit gehen.

In Stefan Niklas' Studie spielt die „Erfahrung von Korrespondenzen“²⁸⁰ eine entscheidende Rolle für das Kopfhören. Damit scheint in der Tat ein zentraler Punkt angesprochen zu sein: Wenn das *mobile listening* eben nicht im sprichwörtlichen ‚luftleeren Raum‘ stattfindet, sondern sich in der Bewegung durch gesellschaftlich strukturierte Räume vollzieht, dann muss geklärt werden, welche Beziehungen zwischen Subjekt (die KopfhörerIn beziehungsweise der Handelnde), Musik und Umgebung in solchen Zusammenhängen entstehen können.

Niklas beschreibt das Kopfhören im Protosetting Straßenbahn als geprägt durch verschiedenartige Rhythmen. Damit meint er sowohl Strukturen der gehörten Musik als auch äußere Abläufe in der Straßenbahn, wie zum Beispiel das Öffnen und Schließen der Türen. Zwischen den musikalischen und den situativen Rhythmen könne es nun zu einer „Konvergenz“²⁸¹ kommen, die als schön und bedeutungsvoll erlebt werden könne. Dafür wäre es nötig, die sogenannte Außenwelt nach Maßgabe der musikalischen Rhythmen zu erleben, die situativen Rhythmen also gewissermaßen zu musikalisieren. Tatsächlich gibt es Musikstücke oder Kompositionen wie *City Life* von Steve Reich, die solche Korrespondenzen gezielt herstellen. Als ein alltagsästhetisches Schema dürfte diese Form des Erlebens, die Aufmerksamkeit für ein sich spontan ergebendes rhythmisches oder auch polyrhythmisches Zusammenspiel aus Musik und Ereignissen in der Umgebung, so reizvoll es sein kann, allerdings nicht weit verbreitet sein.

Anstelle des Begriffes Rhythmus, mit dem ein übergreifender ästhetischer Zusammenhang zwischen Musik und Außenwelt suggeriert wird, bietet sich alternativ der Begriff der

279 Knoblauch/Löw 2020², S. 266.

280 Niklas 2014, S. 171.

281 Ebd., S. 131. – Für Niklas ist als andere Form der Korrespondenz allerdings auch „die eines Kontrasts von Musik und ‚äußeren‘ Bewegungen“ (ebda.) denkbar.

Dauer an. Musikalische Ereignisse und Formverläufe haben Dauern, aber selbstverständlich auch alltägliche Ereignisse, ohne dass damit bereits etwas über eine Verbindung oder Ähnlichkeit ausgesagt wäre. Zu den Beziehungen, die Hörende zwischen ihrer Musik und ihren alltäglichen Umgebungen wie etwa der Straßenbahn herstellen können, bietet dieser offenere Begriff einen anderen Zugang. Ohne dass damit unmittelbar ein ästhetisiertes Erleben der Alltagsumgebung einhergeht, können zum Beispiel in der Straßenbahn zurückgelegte Wegstrecken zu den Dauern musikalischer Formen, Formteile und Sinneinheiten in Beziehung gesetzt werden. Die Zeitdauern einer Fahrt, eines Weges und einer Musik können sich verschränken und sich so gegenseitig ausfüllen und artikulieren: Die Fahrt vom Zentrum der Großstadt in die Gemeinde an der Peripherie dauert so lange wie eine Playlist oder ein Album, umgekehrt dauert ein Song so lange wie eine bestimmte Wegstrecke, die routinemäßig zurückgelegt wird, und prägt sich mit dieser Korrespondenz ins Gedächtnis ein.²⁸² Hier lässt sich also durchaus im Anschluss an Niklas von einer „wechselseitigen Intensivierung [...] der korrespondierenden Wahrnehmungsereignisse“²⁸³ sprechen. Auf den ersten Blick erscheint es paradox, doch gerade hier im Zusammenhang solcher hochgradig kontingenter Ensembles aktualisiert sich die Vorstellung von Musik als ‚Zeitkunst‘ in besonderer, erfahrungsbezogener Weise, während sie im Geltungsbereich der Autonomieästhetik ein abstraktes Konzept bleibt, so lange nicht ein hypothetischer ‚Expertenhörer‘ im Sinne Adornos in einem Akt höchster Konzentration „vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke“²⁸⁴ eines musikalischen Verlaufs in der eigenen Wahrnehmung ‚zusammenhört‘. Hier geht es dann um eine ‚immanente Zeit‘ der Musik als Tonkunst. Im Zusammenhang des *mobile listening* dagegen realisiert sich Musik im Raum/Zeit-Kontinuum der Lebenswelt.

Während inzwischen die Diskussion um Streaming-Plattformen, deren Angebotsstruktur und Nutzung den Diskurs zum *mobile listening* bestimmt, war zuvor lange Zeit eine viel diskutierte Frage, inwieweit die unterwegs gehörte Musik zu einem Soundtrack der Lebenswelt werden könne, also vergleichbar sei zur Musik in Filmen. Auch Stefan Niklas hat dieses Thema aufgegriffen. Er fragt zum Beispiel nach der „Landschaftserfahrung der zufahrenden

282 Ich selbst erinnere mich beispielsweise an einen Fußweg durch den Kölner Westen, den ich Ende der neunziger Jahre mehrmals pro Woche zurückgelegt habe. In dem Walkman, den ich bei mir hatte, lag eine Kassette mit 90 Minuten Spieldauer, wobei eine Seite mit 45 Minuten relativ genau der Gesamtdauer meines Weges entsprach. Startete ich die Kassette am Anfang des Weges, dann ergab sich unterwegs eine wiederkehrende Entsprechung zwischen Teilstrecken und Stationen und bestimmten Songs, weshalb sich bis heute eine Straße in Köln für mich mit dem Titel *Gelandet* des Sängers/Songwriters Stoppok verbindet. Durch diese Artikulation von Dauer mittels Musik konnte ich fallweise sogar erkennen, ob ich schnell genug unterwegs war, um pünktlich am Ziel zu sein. Zudem harmoniert das Tempo des genannten Songs gut mit einem schnellen Gehtempo.

283 Niklas 2014, S. 200.

284 Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main 1975, S. 18.

Kopfhörerin²⁸⁵, inwiefern also die während einer Zugfahrt am Fenster vorbeiziehende Landschaft durch das Vorhandensein eines individuell kontrollierten Soundtracks als eine Art Film oder nach der Art eines Films wahrgenommen werde. Ohne hier auf Details dieser Diskussion einzugehen lässt sich sagen: Dass so etwas möglich ist und praktiziert wird, wird vielen Nutzer:innen mobiler Abspielgeräte plausibel sein. Anhand des Begriff der Atmosphäre kann aufgezeigt werden, welche Zusammenhänge hier Berücksichtigung finden müssen. Einerseits ist die Atmosphäre als Kontext des *mobile listening* angesprochen. Damit verbindet sich die Annahme, dass es für das Erleben von Musik und deren kulturelle Stellung einen Unterschied macht, ob Musik im sprichwörtlichen ‚stillen Kämmerlein‘ gehört wird oder eben beispielsweise in einem fahrenden Zug, wo verschiedenste Eindrücke mit der Musik in Beziehung gesetzt werden können: nicht nur die am Fenster vorbeiziehende Landschaft, sondern auch die Situation im Zugwaggon (ist er voll oder eher leer?), die körperlich spürbare Beschleunigung und anderes mehr. Atmosphäre ist dann andererseits aber auch das Resultierende aus einer Situation und der dort von Rezipierenden ausgewählten Musik. Es wird dann oft davon gesprochen, sich mit Musik in eine bestimmte Stimmung zu versetzen. Auf Atmosphäre in diesem Sinn wird also aktiv Einfluss genommen, doch die entsprechenden Handlungen sind immer als Bezugnahmen auf situative Bedingungen zu verstehen. Der Begriff der Atmosphäre verlöre jeden Sinn, wenn man davon ausginge, ‚die Musik selbst‘ schaffe schon eine solche. Wenn man also davon spricht, eine Umgebung werde auf Grund von Musik ‚wie ein Film erlebt‘, dann braucht es diese spezifische Umgebung, damit in einer Wechselbeziehung ein neuer atmosphärischer Eindruck entstehen kann.

Noch komplexer wird das zu beschreibende Szenario, wenn man davon ausgeht, dass Musik weitere visuell codierte Konnotationen mit sich führt, die ihrerseits eingehen in situationsgebundene Imaginationen. Dieser Gedanke mutet zunächst reichlich abstrakt an, doch anhand von Musikvideos lässt sich der damit angesprochene Zusammenhang gut verdeutlichen. Wenn Musik – wie noch um das Jahr 2000 durch *MTV* und im Zeitschnitt um 2010 schon vor allem durch *YouTube* – häufig im Zusammenhang von Musikvideos konsumiert wird, dann können diese Bilder aus dem Gedächtnis²⁸⁶ selbstverständlich ebenfalls in die Erfahrung des *mobile listening* eingehen. Stefan Niklas spricht diesbezüglich von „Imaginationen, die ihrerseits wiederum von den ‚mitgelieferten‘ Bildern der Musikvideos imprägniert sind“²⁸⁷.

Es sei hier noch einmal erinnert an den ‚young man walking down a city street‘, jenen *mobile listener*, den Christopher Small 1998 als einen Beispielfall des *musicking* beschrieben hat,

285 Niklas 2014, S. 205.

286 Dass inzwischen (2022) auch Videos in großem Umfang mobil angesehen werden sei hier mit Blick auf den Zeitschnitt um 2010 bewusst vernachlässigt.

287 Niklas 2014, S. 191.

wobei er ihn allerdings als weitgehend getrennt von der Außenwelt aufgefasst zu haben scheint. Welche Musik könnte dieser ebenfalls idealtypisch skizzierte Rezipient damals auf dem Walkman gehört haben, welche Bilder mag er dazu im Kopf gehabt haben? Möglicherweise war es der damals enorm erfolgreiche Song *Bitter Sweet Symphony* von The Verve. Das dazugehörige Video (1997, Regie: Walter A. Stern²⁸⁸) zeigt in der Tat nichts anderes als einen jungen Mann – es ist Richard Ashcroft, der Sänger von The Verve – der eine Straße hinuntergeht. In der englischsprachigen Wikipedia lässt sich sogar genau nachlesen, um welche realen Straßen im Londoner East End es sich hier handelt.

Wer nun als *mobile listener* oder ‚KopfhörerIn‘ selbst eine Straße hinuntergeht, den Song im Ohr und die Videobilder im Kopf hat, kann – man muss dazu kein junger Mann sein – sich in die Rolle des Popstars Richard Ashcroft versetzen, sozusagen ein Reenactment des Videos inszenieren, kann cool und distanziert, aber deswegen nicht unbeteiligt beobachten, was um sich herum vorgeht, wird hoffentlich die Entgegenkommenden nicht so heftig anrempeln, wie Richard Ashcroft es im Videoclip zu *Bitter Sweet Symphony* tut, und konnte sich damals, Ende der 1990er Jahre, natürlich auch vorstellen, ebenfalls in London und Teil von *Cool Britannia*²⁸⁹ zu sein. Welche Rolle aber kommt dabei der Musik zu? Christopher Smalls Begriff des Katalysators fasst es gut zusammen: Es ist alles da, das Subjekt, seine Gedanken, die Straße und so weiter – doch erst im *musicking*, das heißt hier im Hören und Sich-Einlassen auf die Musik, kann zwischen diesem allem ein spezifischer Zusammenhang hergestellt werden. Im – wie Small sagen würde – Bestätigen, Entdecken und Feiern dieser Beziehungen verdichtet sich dieses Erleben momenthaft zu einem positiven Daseinsgefühl²⁹⁰. Der wenig gebräuchliche Begriff des Daseinsgefühls ist laut Duden-Wörterbuch ein „veraltendes“²⁹¹ Synonym für den Ausdruck ‚Lebensgefühl‘. Das Daseinsgefühl hat im Kontext einer raumsoziologisch fundierten kulturwissenschaftlichen Fallstudie jedoch einen Vorzug: Während ‚Leben‘ zunächst eher Konnotationen wie Geboren-werden, Körper, Entwicklung mit sich führt, kann das ‚Dasein‘ schon vom Wortlaut her als etwas Situiertes verstanden werden, auch ohne Bezugnahme auf

288 Der Videoclip verzeichnete im Dezember 2021 auf *YouTube* annähernd 750 Millionen Zugriffe (<https://web.archive.org/web/20211208191219/https://www.youtube.com/watch?v=1lyu1KKwC74>).

289 Auch hier lohnt es sich, die Erklärung der englischsprachigen Wikipedia zu zitieren: „Cool Britannia was a period of increased pride in the culture of the United Kingdom throughout most of the 1990s, inspired by 1960s pop culture. The success of Britpop and musical acts such as the Spice Girls, Blur and Oasis led to a renewed feeling of optimism in the United Kingdom following the tumultuous years of the 1970s and 1980s. The name is a pun on the title of the British patriotic song ‚Rule, Britannia!‘“ (https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cool_Britannia&oldid=962363622).

290 Zweifellos könnte man hier mit Hartmut Rosa auch von Resonanz, das heißt von einer gelingenden Weltbeziehung sprechen, die sich in diesem Zusammenhang realisiert.

291 Das Wörterbuch unterscheidet zwischen ‚veraltendem‘ und ‚veraltetem‘ Sprachgebrauch.

das philosophisch einschlägige, aber mit vielen Problemen behaftete Konzept Martin Heideggers vom Dasein als ‚In-der-Welt-sein‘.²⁹²

Während das Straßenbahnfahren und das Gehen durch die Stadt im Hinblick auf das Daseinsgefühl zunächst eher unspezifisch erscheinen (wenn auch möglicherweise zu Unrecht), werden mit der Einbeziehung des Protosettings Auto sofort vielfältige kulturelle Bezüge aufgerufen. Laut Bernhard Schäfers suggeriert das Auto, „das man grenzenlos mobil ist, beliebig in neue Räume vordringen und jederzeit vom intendierten Weg abweichen kann. So stillt das Auto auch die Bedürfnisse des Neugierwesens Mensch auf eine ganz spezifische Weise selbst noch bei jenen, die nie vom Weg abweichen“²⁹³. Schäfers zitiert auch Peter Sloterdijk, demzufolge Autos gar nicht primär Transportmittel seien, sondern „Materialisierungen von tiefsitzenden Selbst-Phantasien“²⁹⁴, sie seien also als ein Imaginations-Angebot zu verstehen. „Man kann sagen“, so schließt Schäfers, „dass das Auto, seine Technik und seine Nutzbarkeit, seine Massenhaftigkeit und auch seine Ästhetik, tiefere Spuren in der Psyche hinterlässt oder in ihr wachrüttelt und materialisiert, als leichthin vermutet wird“²⁹⁵. Daran anschließend erscheint es für Menschen, die in den vergangenen Jahrzehnten in westlichen Gesellschaften sozialisiert worden sind, in hohem Maße plausibel, dass aus der Verbindung von Automobilität und Musik ein Daseinsgefühl hervorgehen kann. Man kann diese Verbindungen historisch herleiten von Romanen wie Jack Kerouacs *On the road* (1957), dessen Protagonisten dem Bebop verfallen sind, oder Roadmovies wie *Easy Rider* (1969) mit den Rocksongs von *Steppenwolf*. Für jüngere Menschen ist es längst nicht mehr nötig, diesen Roman gelesen oder diesen Film gesehen zu haben: Das positiv besetzte Daseinsgefühl, das sich auf das Autofahren mit Musik bezieht, ist längst eine Konstante geworden, die als Selbstverständlichkeit kulturell tradiert wird. Es existiert also ein einschlägiger Diskurs, der immer dann aufgerufen kann, wenn Musik *on the road* gehört wird: Der Diskurs dockt gewissermaßen an dem Ensemble und der Musik an. Eine Vielzahl von Auto-Werbespots schreibt sich direkt dort ein, wenn Szenen aus dem Inneren eines Autos, vorbeiziehende Landschaften und extradiegetische Musik – also ein Soundtrack aus dem Off, der keine ersichtliche Quelle im Bild hat – eingesetzt werden, um die Produkte der Autokonzerne mit einem Daseinsgefühl in Beziehung zu setzen.

292 Vgl. zur Verbindung von Heideggers Raum-Konzept und seiner Fundamentalontologie Stephan Günzel: „Einleitung [zum Kapitel ‚Phänomenologie der Räumlichkeit‘]“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/ders. Frankfurt am Main 2006. S. 105-128, insbesondere S. 116-121 und den entsprechenden Auszug aus Heideggers *Sein und Zeit* ebd., S. 141-150.

293 Bernhard Schäfers: „Zur Sozialgeschichte und Individualbedeutung des Autos“. *Car Culture. Medien der Mobilität*. Karlsruhe 2011. S. 225-234, S. 228.

294 Zitiert nach ebd., S. 229.

295 Ebd., S. 230.

Unter diesen Voraussetzungen stellt sich auch ein ganz zu Anfang dieser Arbeit zitierter Text noch einmal in veränderter Weise dar. Wie eingangs dargelegt hat Navid Kermani in *Das Buch der von Neil Young Getöteten* das Besondere, das für ihn der Song *Down by the River* in sich trägt, jene Kraft sozusagen töten zu können, eindrucksvoll beschrieben. Weniger herausstechend, aber in der inzwischen entwickelnden Perspektive umso aufschlussreicher, ist eine andere Stelle in dem ohne Gattungsangabe auskommenden Buch, denn dort wechselt Kermani ironisch gebrochen auf die normative Ebene und schildert, wie man mit *Down by the River* richtig umzugehen habe:

Unter den vielen Liedern, die man eigentlich nur im Auto oder jedenfalls unterwegs, am Fenster eines Zuges oder eines Flugzeugs, hören darf, ist *Down by the River* die Königin. Um es seinem geziemenden Ort zuzuführen, habe ich mir nach einem knappen Jahrzehnt der Abstinenz eigens ein Auto angeschafft. Das klingt übertrieben, ist es aber nur, insofern es noch ein paar andere Stücke Neil Youngs waren, die mich zum ökologischen Sündenfall verführten, da ich sie endlich wieder im Auto auflegen wollte. Aber dieses hier ist, wie gesagt, die Königin der Landstraßen und Autobahnen.²⁹⁶

Erlebbar wird die existenzielle Qualität des Songs von Neil Young in dieser Schilderung also ganz besonders unter bestimmten Bedingungen: ‚Nur im Auto oder jedenfalls unterwegs‘ scheint *Down by the River* an seinem Platz zu sein, nur dort lässt sich seine ‚Kraft‘ wirklich erleben. Angesprochen ist hier, wenn auch sehr verkürzt, ein Ensemble. Einige von dessen Merkmalen lassen sich aber dennoch angeben: Die Platzierung des Hörenden in einem sich bewegendem Transportmittel, der Blick von dort nach draußen (‚am Fenster‘), die Loslösung von kopräsenten Mithörenden, die Introspektion ermöglicht, und nicht zuletzt die Verfügungsgewalt über die Musik, welche die gut erreichbaren Bedienelemente des Abspielgerätes (‚im Auto auflegen‘) ermöglichen. Wenn Kermani mit der scheinbaren Natürlichkeit oder gar Verbindlichkeit der Beziehung von Neil Youngs Musik und den ‚Landstraßen und Autobahnen‘ kokettiert, dann belegt er damit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Reichweite und Tragfähigkeit der beschriebenen Diskurse, die Rock- und Folkmusik umgeben.²⁹⁷

296 Kermani 2013, S. 76.

297 Auf einigen langen Zugfahrten durch das sommerliche Südfrankreich habe ich selbst immer wieder das *Greatest Hits*-Album von Neil Young gehört, auf dem auch *Down by the river* enthalten ist. Dadurch ist für mich auf jeden Fall eine intensivere Beziehung zu dieser Musik entstanden, als ich sie zuvor durch das ‚normale‘ Hören des Albums zuhause (falls nicht das *mobile listening* längst die ‚neue Normalität‘ darstellt) entwickelt hatte. Natürlich hat dieser Selbstversuch für sich genommen keinerlei wissenschaftliche Signifikanz, er beweist nichts. Für mich war er aber nützlich, um mich der Thematik anzunähern und sie begrifflich fassbar machen zu können.

Wandlung und Vervielfachung der Kontexte

Doch diese Reichweite ist nicht unbegrenzt. Die von Kermani beschriebene existenzielle Erfahrung, die das Hören von *Down by the river* ihm vermittelt habe, setzt ein metaphysisches Denksystem voraus, ein Apriori des Daseins – schließlich besteht das überraschende Grundmotiv in *Das Buch der von Neil Young Getöteten* in der Verbindung von Rockmusik mit der Mystik des Sufismus. Die Frage, was die ‚Landstraßen und Autobahnen‘ bedeuten, passt aber nicht in dieses Denksystem. Eine kulturwissenschaftliche Beschreibung kann hier die Ebene wechseln, indem sie den von Michel Foucault geprägten Begriff des historischen Aprioris aufgreift.²⁹⁸ Der zunächst paradox erscheinende – oder wie Foucault selbst eingesteht: „eine etwas schrille Wirkung“²⁹⁹ hervorrufende – Ausdruck hilft dabei, die Grenzen des Diskurses zu umreißen, der die Verbindung von Autofahren und Rockmusik quasi natürlich erscheinen lässt. Foucault zielte mit seinem Konzept darauf ab, „die Bedingungen des Auftauchens von Aussagen, das Gesetz ihrer Koexistenz mit anderen, die spezifische Form ihrer Seinsweise und die Prinzipien freizulegen, nach denen sie fortbestehen, sich transformieren und verschwinden“³⁰⁰. Man kann überzeugend dafür argumentieren, dass in dem hier behandelten Fallbeispiel eine Transformation vorzufinden ist: So wie man, Foucault zufolge, „nicht sagen kann, daß Darwin von der selben Sache spricht wie Diderot“³⁰¹, so kann Navid Kermani um 2010 nicht mehr von der selben Sache sprechen wie Jack Kerouac im Jahr 1957. In Kermanis Buch, genauer gesagt im vorangegangenen Zitat, lässt der Begriff ‚ökologischer Sündenfall‘ diese Verschiebung deutlich erkennen. Das Dasein *on the road* ist inzwischen fragwürdig geworden, denn es basiert bisher zum größten Teil auf fossilen Rohstoffen und gehört zu den Faktoren, welche die menschliche Existenz in Konflikt mit planetaren Grenzen³⁰² bringen. Damit verbunden ist die Vorstellung eines neuen, vom menschlichen Einfluss gekennzeichneten erdgeschichtlichen Zeitalters, dem Anthropozän.³⁰³ Jegliche menschliche Aktivität hat unter diesen sich abzeichnenden Umständen das Selbstverständliche verloren, da inzwischen klar geworden ist, wie stark das Erdsystem auf sie reagiert – und zwar in einer Weise, die für die menschlichen Gesellschaften potentiell existenzbedrohend ist.

298 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981, S. 183-190.

299 Ebd., S. 184.

300 Ebda.

301 Ebd., S. 183.

302 Das Konzept der *planetary boundaries* geht zurück auf Johan Rockström et al., der einschlägige Artikel in *Nature* von 2009 wird allgemein zu den einflussreichsten wissenschaftlichen Veröffentlichungen der Gegenwart gezählt. Vgl. J. Rockström/W. Steffen/K. Noone et al.: „A safe operating space for humanity“. *Nature* Nr. 461 (2009), S. 472-475.

303 Vgl. dazu einführend *Willkommen im Anthropozän! Unsere Verantwortung für die Zukunft der Erde*. Katalog zur Sonderausstellung im Deutschen Museum. Hg. Nina Möllers/Christian Schwägerl/Helmuth Trischler. München 2015.

Dieses historische Apriori hat bemerkenswerterweise bereits seinen Niederschlag gefunden in der neueren Musik von Neil Young, der mit dem Album *Earth* gewissermaßen zu ergründen versucht hat, was Rockmusik im Anthropozän sein und leisten könnte. Wie Joseph Beuys und Karlheinz Stockhausen scheint Young einen ‚erweiterten Kunstbegriff‘ zu vertreten. Dazu gehört Youngs Projekt *LincVolt*, bei dem er einen Straßenkreuzer des Typs 1959 Lincoln Continental – also ein Auto aus der Zeit von Jack Kerouac – mit einem Elektromotor ausrüsten ließ und die Fortschritte des Vorhabens unter dem Slogan „Repowering the American Dream“ in die Öffentlichkeit trug.³⁰⁴ Parallel dazu veröffentlichte Young 2009 das Album *Fork in the Road*, dessen Songtexte sich ausschließlich um dieses Auto drehen. In dem dort enthaltenen Titel *Just Singing A Song* heißt es:

You can ride in my car/See how it rolls/Feel the new energy/As it quietly rolls/
Just singing a song won't change the world
You can sing about change/While you're making your own/You can be what you try to say/
While the big wheel rolls/
Just singing a song won't change the world

Ob ein Projekt wie der *LincVolt* nun ökologisch sinnvoll ist oder nicht, es belegt die Transformation eines Diskurses. Auch die Bedeutung des *mobile listening* wird davon nicht unbeeinflusst bleiben. Neil Young hat versucht, auch hier zu intervenieren. Nachdem er zunächst den alternativen, bestmögliche Klangqualität anbietenden Download-Store *Pono* an den Start brachte, der den Betrieb bereits wieder eingestellt hat, bieten inzwischen die Neil Young Archives einen individuellen Online-Zugang zu dessen Musik. Ein Artikel im *Guardian* hob im Jahr 2018 anlässlich des Starts der Plattform, die im Browser wie auch als Smartphone-App verfügbar ist, deren spezifische Qualität hervor: Im Unterschied zu den gängigen Streaming-Angeboten erscheine die Musik hier in Verbindung mit einem dichten Kontext:

Rely on streaming services and you won't even know who the songwriters are, or the producer. And that stuff matters, because it's what sends you off on a mission to discover other music. The context provides the connections, the proof that this stuff does not all exist in a vacuum, and is part of a wider musical world that deserves investigation. [...] And that's why Neil Young Archives feels like a breakthrough. Here at last is an online presentation of an artist's catalogue that presents the hits and the rarities, alongside all the relevant information about every track – the lineup, the location, the producer, where it was released, plus supporting documents, photos. [...] flicking through Neil Young Archives, the possibilities for other artists beam out like headlamps.³⁰⁵

304 <https://web.archive.org/web/20200311224939/http://www.lincvolt.com/>

305 <https://web.archive.org/web/20200621034338/https://www.theguardian.com/music/2018/jun/04/neil-young-archives>

Natürlich handelt es sich hierbei um einen primär diskursiven Kontext, der nicht raumsoziologisch beschrieben werden kann. Transformationen, wie die geschilderten Zusammenhänge sie erkennen lassen, könnten aber neue Verbindungen zwischen Musik, räumlichen Arrangements, Handeln und Diskursen entstehen lassen, im Rahmen derer *mobile listening* neu definiert werden könnte. Doch damit wird auch bei digitalen Angeboten wie den Neil Young Archives eine Spannung zwischen mehreren raumbezogenen Logiken erkennbar: Die Musik ist zwar besser denn je mobil zugänglich, da sie in ihrer digitalen Umgebung aber bereits mit Kontext gesättigt ist, sperrt sie sich tendenziell gegen ein In-Beziehung-Treten mit den gegenwärtigen, immer neuen, zumindest aber prototypisch fassbaren Kontexten, die bei der Durchquerung des Raumes entstehen. Eine ähnliche Entwicklung ist zu erkennen, wenn inzwischen das Musikhören mit Interaktionen in den Social Media einhergeht³⁰⁶ oder begleitend zur oder alternierend mit der Musik von Lady Gaga oder Alicia Keys beispielsweise die Instagram-Feeds dieser Künstlerinnen betrachtet werden, wobei alles das mobil stattfindet und sogar der Begriff *mobile listening* angesichts dieser Praxis nicht mehr als hinreichend erscheint.

Eine andere derartige Kollision von Raumlogiken wird deutlich, wenn man die Rezeption älterer Musik unter den Bedingungen des *mobile listening* betrachtet. Als Beispiel sei hier der Jazz-Titel *Night Train* gewählt, eingespielt 1962 vom Oscar Peterson Trio.³⁰⁷ Mit diesem assoziationsreichen Namen, ihrem *laid-back swing* und dem sich sehr ‚sprechend‘ entfaltenden Spiel des heute als legendär geltenden Pianisten könnte die Aufnahme eine ausgeprägte Korrespondenz mit den Eindrücken einer ruhigen nächtlichen Zugfahrt eingehen. Ebenso gut ist es vorstellbar, dass sie als Teil einer Playlist mit einer Benennung wie ‚Your journey through the night‘ ausgewählt werden könnte. Es ist inzwischen häufig bemerkt worden, wie älteres Musikrepertoire durch solche Logiken und Sortierungen auch von einem neuen, jüngeren Publikum wieder verstärkt wahrgenommen wird und damit – auch im wörtlichen Sinne – einen Platz in dessen Lebenswelten einnimmt.

Blickt man jedoch zurück in das Jahr 1962, dann war diese Korrespondenzerfahrung in der damaligen Lebenswelt noch nicht möglich: Zwar gab es bereits Autoradios, aber noch keine für eine Zugfahrt geeigneten tragbaren Abspielgeräte.³⁰⁸ Das Ensemble, mit dem diese Aufnahme rechnen konnte, wird eher bestimmt gewesen sein durch die angenehme Atmosphäre eines Wohnzimmers, den vorhandenen Plattenspieler, einen Sessel und dazu vielleicht einen Drink aus der hinter einer Klappe in den Wohnzimmermöbeln verborgenen Hausbar.

306 Vgl. bereits die Bemerkungen von Niklas 2014 zu Kopfhören und Social Media (ebd., S. 271).

307 Der Titel ist keine Originalkomposition von Peterson, sondern stammt von dem Autorentrio Forrest/Simpkins/Washington.

308 Niklas 2014 führt als paralleles Beispiel den *Train Song* von Leslie Feist und Ben Gibbard an, der im Original ebenfalls aus den sechziger Jahren stammt (vgl. ebd., S. 133).

Das mag wie ein pures Klischee anmuten, aber de facto war die auf Schallplatte aufgezeichnete Musik zu dieser Zeit nicht aus solchen räumlichen Arrangements zu lösen. Noch deutlicher wird das, wenn man an den Übergang zur Stereo-Wiedergabe denkt, der sich um und nach 1960 vollzog. Damit einher ging die Ablösung der ‚Musiktruhen‘ mit eingebauten Lautsprechern durch die sogenannten Stereoanlagen. Später stand dieser Begriff zeitweilig für alle für die Nutzung zuhause gedachten Musikanlagen, zu Anfang war damit jedoch die Innovation der zweikanaligen Wiedergabe angesprochen. Um dieses neue Merkmal tatsächlich auch erlebbar zu machen waren in den Stereoanlagen nun die beiden Lautsprecherboxen baulich getrennt in eigenen Gehäusen (meist aus Holz) untergebracht und per Kabel mit der Anlage verbunden, um sie nun in einem größeren Abstand voneinander aufstellen zu können, damit der Stereoeffekt überhaupt ‚herausgehört‘ werden konnte. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, die beiden Boxen auf entsprechende Weise in der Wohnzimmereinrichtung unterzubringen, da sonst die Investition in die moderne Stereoanlage sinnlos gewesen wäre. Mit diesem Platzierungsakt wurde implizit bereits ein ‚richtiger‘ Sitzplatz für den Zuhörer (oder die Zuhörerin³⁰⁹) festgelegt, dessen Lage relativ zu den Lautsprechern bis heute³¹⁰ meist mittels eines gleichschenkligen Dreiecks verdeutlicht wird: An zwei Spitzen des Dreiecks befinden sich die Lautsprecher, an der dritten der Zuhörer. Die LP *Night Train* des Oscar Peterson Trios, auf dem der gleichnamige Titel enthalten ist, wurde 1962 natürlich bereits in Stereo eingespielt³¹¹ und war damit ausgerichtet auf ein Publikum mit dem entsprechenden Equipment sowie dem Willen, Teil eines solchen räumlichen Arrangements zu werden.

Zur Hörerfahrung in dem beschriebenen Kontext gehörte sicherlich auch die Lektüre der Liner Notes, also des essayartigen Kommentartextes, der auf der Plattenhülle für die Zuhörerinnen und Zuhörer bereitgehalten wurde. Dieser Text sollte einladen zum Goutieren dieser Musik, zu deren *appreciation*, wozu vom Verfasser die für diese Textsorte damals typische Verbindung von demonstrativen Intellektualismus (im Fall von *Night Train* zu erkennen etwa an dem einleitenden Proust-Zitat) und einer Kategorien der Kennerschaft zur Übernahme bereitstellenden Beschreibung der Musik („dazzling melodic invention“) aufgeboten wird. Die Bildwelt der nächtlichen Reise, die durch den Titel des Albums und auch dessen Cover evo-

309 Die geschlechtermäßige Ungleichgewichtung sei hier als Hinweis darauf verstanden, dass diese Audiotechnik zumindest in den 1960er Jahren (und in der Szene der ‚Audiophilie‘ bis heute) überwiegend männlich codiert war und die Anlagen auch als ‚Spielzeug für den kultivierten Herrn‘ vermarktet wurden.

310 Während das Interesse an räumlich gestaffelter Musikwiedergabe etwas nachgelassen hat und jetzt für die Nutzung zuhause häufig wieder kompakte Anlagen oder sogenannte Smart Speaker bevorzugt werden, sind im Segment des sogenannten Heimkinos immer aufwändigere technische Setups im Angebot (vgl. z.B. das BOSE Lifestyle 650 5.1 Heimkino-System, das aus sieben Komponenten besteht), die ihrerseits wieder adäquat platziert werden müssen.

311 Auf den Plattenhüllen fand sich damals der obligatorische Hinweis, dass Stereoplatten jedoch mit jedem Plattenspieler (auch in Mono) abgespielt werden konnten.

ziert werden, das einen modernen Amtrak-Zug in Bewegungsunschärfe zeigt, sollte demgegenüber allerdings wohl nur eine vage Assoziation bleiben, die Liner Notes nehmen darauf mit keinem Wort Bezug. Auch das lässt den Bruch erkennen zwischen der Bildwelt, die Titel und Aufmachung des Albums aufrufen und repräsentieren, und den Kontexten, mit denen für die Rezeption der Musik gerechnet wurde. Der Jazz wurde hier bereits als Hochkultur inszeniert³¹², der ein aufmerksames Publikum erfordert und, ausgestattet mit einer gewissen ästhetischen Autonomie, von lebensweltlichen Kontexten abgesondert wurde. Korrespondenzerfahrungen zwischen Musik und Lebenswelt wurden somit minimiert.

Wie gesagt: Letztlich handelt es sich auch bei dem hier beschriebenen Ensemble mit Wohnzimmer, Stereoanlage und Plattenhülle wiederum um ein konstruiertes Protosetting, das nicht mit der komplizierteren historischen Realität verwechselt werden darf. Doch wenn *Night Train* heute unterwegs oder gar während einer nächtlichen Zugfahrt gehört wird, dann ist das ein Kontext für diese Musik, der zur Zeit ihrer Entstehung so noch nicht denkbar war – auch das ist eine Erkenntnis aus den vorangegangenen Überlegungen. Die Einfügung in solche neuen Kontexte eröffnet diesen speziellen Jazz-Aufnahmen aus der ersten Hälfte der 1960er Jahre zusätzliche Sinn-Regionen und Funktionen, das heißt: Die Frage, was diese Musik sein und leisten kann, ist unter den Bedingungen des *mobile listening* zweifellos anders zu beantworten als ein halbes Jahrhundert zuvor, als die Aufnahmen zuerst veröffentlicht wurden.³¹³ Während der Jazz-Titel *Night Train* in dem prototypischen Ensemble mit der Stereoanlage (unter anderem) als Repräsentation von etwas aktuell nicht Stattfindendem – einer nächtlichen Zugfahrt – aufgefasst werden konnte steht er im Rahmen des *mobile listening* als ein Element einer Korrespondenzerfahrung bereit: Er erscheint dann als der ‚passende Soundtrack‘ zu dem, was gerade vor sich geht, er wird gehört vor dem Hintergrund einer spezifischen Atmosphäre der Bahnreise, die in der Wahrnehmung durch die hinzukommende Musik aber wiederum beeinflusst und intensiviert wird. Wie angedeutet scheinen durch den Wandel der Kontexte auch hier mehrere Raumlogiken zu kollidieren. Am Anfang steht die Aufzeichnung einer Musikperformance, die daraufhin losgelöst von Zeit und Ort des Aufnahmestudios anderswo gehört werden kann. Dieses ‚Anderswo‘ lässt sich jedoch prototypisch recht zielgenau als ‚Wohnzimmer mit Stereoanlage‘ beschreiben, es handelt sich also nicht um ein ‚Nirgend-

312 Die Tendenz zur Darstellung von Jazz als Hochkultur in den USA dieser Zeit muss allerdings immer vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegung betrachtet werden. Der von schwarzen Musikern gespielte Jazz war dementsprechend als Ausdruck eines kulturellen Selbstbewusstseins zu verstehen. Das gilt sicher auch für *Night Train*, das zwei Jahre vor der Umsetzung des Civil Rights Act (1964) aufgenommen wurde und mit Oscar Petersons Komposition *Hymn to Freedom* eine explizite Bezugnahme auf diese Themen enthält. Peterson selbst war allerdings kanadischer Staatsbürger.

313 Vgl. hierzu erneut Mieke Bals Überlegungen zur ‚Preisgabe‘ (Bal 2006, S. 295-299) und meine Anmerkung zu Bal in Abschnitt B.

wo⁴. Das *mobile listening* mit seinen stärker kontingenten Ensembles relativiert dann die vorher notwendige Verbindung von Musikhören und einem relativ ortsfest platzierten Wiedergabemedium. Schließlich tritt noch die Veränderung hinzu, dass die mobil abgespielte Musik nur noch ein Teil eines überall verfügbaren Datenstroms ist. Alle diese Entwicklungen, die jeweils im Zusammenhang komplizierter Raumlogiken beziehungsweise sich verändernder räumlicher Arrangements stehen, existieren parallel zueinander fort und daraus entstehen ganz verschiedene, sich augenscheinlich widersprechende Möglichkeiten: die Rekombination von Musik und neuen Kontexten (Oper auf dem Surfbrett), die Reaktualisierung von bereits vorhandenen Bedeutungen und Handlungsoptionen (Gehen wie Richard Ashcroft, Zufahren mit Oscar Peterson) oder die ständige Verfügbarkeit umfassender musikbezogener Erfahrungswelten (mit Neil Young oder Alicia Keys in deren Leben und Werk eintauchen), eine Reetablierung eines Kontaktes zwischen Kreativen und Rezipierenden, wie er vormals als ein exklusives Merkmal einer nicht durch elektronische Reproduktions- und Verbreitungsmedien bestimmten Musikpraxis gesehen worden ist. Damit steht zumindest die These im Raum, dass alle diese Entwicklungen als Elemente einer Refiguration des Raumes im Sinne von Knoblauch/Löw beschrieben werden können, denn die refigurierte Moderne im Sinne des Autoren-duos wird in der raumsoziologischen Untersuchung an der Auffindbarkeit solcher widerstrebbender Entwicklungen erkenntlich. Eine der möglichen Formen, in welchen sich ein Konflikt parallel existierender Raumlogiken zeigt, ist laut Knoblauch/Löw die Polykontextualität, das bedeutet: „communications can simultaneously have a multitude of references“³¹⁴. Dabei geht es keineswegs nur – wie Knoblauch/Löw zufolge bei Niklas Luhmann, wenn er den Begriff Polykontextualität verwendet³¹⁵ – um unterschiedliche Sinnhorizonte, die gleichermaßen aufgerufen werden können, sondern unmittelbar um Raum:

While many social science concepts have long assumed that action takes place in direct situations embedded in indirect and then social contexts, mostly consisting only of meaning (like Russian Matryoshka figures), the concept of polycontextuality emphasizes the material connection of different spaces and spatial logics. [...] With the concept of polycontextualization, we would like to emphasize the simultaneous embedding of actors and relationships in different spatial textures of action operating on different spatial scales, which enable, determine, and simultaneously limit the material consequences of action [...].³¹⁶

Damit scheint mit Blick auf die zuvor beschriebenen Phänomene auch die Entwicklung des *mobile listening* im Zeitschnitt 2010 treffend beschrieben. In der Gegenwart (2023), wo die freizügige Mobilität des *mobile listening* bereits zum großen Teil auf anderswo in der Welt operie-

314 Löw/Knoblauch 2020², S. 279f.

315 Ebd., S. 280.

316 Ebd.

renden Serverfarmen basiert, tritt die Polykontextualität vielleicht sogar noch deutlicher hervor.

„...keeps us driving as we do“

*From the moment the engine is humming
and the car is ready to leave its parking space,
the driver is both secluded from
and thoroughly connected to the surrounding world.³¹⁷*
(Karin Bijsterveld et al.)

Angesichts der vorangegangenen Erörterungen ist zunächst einmal eine Aussage von Stefan Niklas zu unterstreichen, der schreibt: „Die nach wie vor virulente Vorstellung von der kopfhörenden Abschottung gegen die Welt [...] ist ein Mythos.“³¹⁸ Bezieht man die hier gewonnenen Erkenntnisse mit ein, dann lässt sich diese Aussage erweitern und präzisieren: Nicht nur beziehen sich die *mobile listeners* trotz ihrer Mobilität durchaus auf die Kontexte, durch die sich bewegen, das *mobile listening* ist als Praxis gar nicht kontextlos denkbar. Was Musik mobil gehört sein und leisten kann lässt sich erst unter Bezugnahme auf die Kontexte – beispielsweise in der Form idealtypischer Protosettings – ermessen.

Bis hierhin vollzog sich diese Fallstudie im Modus der Beschreibung, der für den kulturwissenschaftlichen Zugriff grundlegend und primär ist. Das heißt jedoch nicht, dass separat und darauf aufbauend nicht auch eine Bewertung oder zumindest das Aufzeigen von Ansatzpunkten der Wertschätzung oder der Kritik an den beschriebenen Phänomenen und Praxisformen möglich ist. Begnügt man sich auch hierfür abschließend mit einer idealtypischen Vereinfachung, dann lassen sich zwei unterschiedliche Pfade erkennen.

Die Kritische Theorie begegnet dem kulturellen Potential, der ‚Kraft‘ der Musik im Kontext des *mobile listening*, mit Skepsis. Im Anschluss an Adornos oft düster-hermetische Weltansicht müsste ein Subjekt, das dieser Potentiale bedarf, in irgendeiner Weise ein beschädigtes Leben³¹⁹ führen. Musik hat hier die Gestalt der Kulturindustrie angenommen beziehungsweise ist zu deren Produkt geworden. Tatsächlich fällt es nicht schwer, das *mobile listening* hierzu in Beziehung zu setzen. Gerade mit Blick auf die anhand von *big data* kuratierten Kanäle

317 Bijsterveld et al. 2014, S. 1.

318 Niklas 2014, S. 261. – Es muss noch einmal betont werden, dass diese Aussage im Zeitschnitt 2010 oder im Jahr 2014, als die Arbeit von Niklas publiziert wurde, noch plausibel erschien, inzwischen durch die Verbreitung der Noise-Cancelling-Kopfhörer jedoch relativiert werden muss. Die Firma *Bose* etwa bewirbt die *QuietComfort 35 wireless headphones II* mit der rhetorischen Frage: „Was wäre, wenn Sie die Welt um sich herum einfach ausblenden könnten?“ Für einen akademischen Diskurs, der sich über Jahrzehnte bemüht hat zu belegen, dass die Nutzerinnen und Nutzer konventioneller Kopfhörer das gerade nicht tun, ist das eine irritierende Entwicklung.

319 Vgl. Theodor W. Adorno: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main 2001.

der Streaming-Anbieter kann man leicht an die in den Sachzwängen kapitalistischer Ökonomien eingezwängten Menschen denken, die ‚Vielen‘, die laut Adorno durch die Kulturindustrie „mit eigens für sie präparierten Reizen abgespeist“³²⁰ werden, um ihrer eigenen Situation nicht gewahr zu werden. Die heute, einige Jahrzehnte nach Adorno, häufig als in sich selbst wertvolles Ziel moderner Gesellschaften aufgefasste Mobilität ist oft, wie beim Berufspendler, eine unfreiwillige, sie entsteht aus gesellschaftlichen Notwendigkeiten des Funktionieren-Müssens. Die Fernreise als ultimativer Urlaubs-Luxus ist nur ein Statussymbol, sie wird nicht aus genuinem Interesse, sondern aus Langeweile angetreten und ihre Dauer und Mühen müssen wiederum mit Musik verkürzt und gemildert werden. Noch der *Easy Rider* lebt seine vermeintliche Freiheit *on the road* als Abbild massenmedialer Bilder.³²¹

Die seit den 1970er Jahren aufgekommenen Cultural Studies, die an sie anschließende gegenwärtige Kulturwissenschaft wie auch die Kulturosoziologie begegnen gerade solchen normativen Urteilen im Stil Adornos wiederum mit Skepsis. Sie erkennen in der Popular- und Medienkultur, der man das *mobile listening* zuordnen kann, mehr als eine sedierende ‚Berieselung‘, weshalb diese Disziplinen oder intellektuellen Strömungen hier nicht geneigt sind, vor schnell soziale Pathologien zu diagnostizieren. Demgegenüber betonen sie die Resilienz, Autonomie und Subversivität der Subjekte und deuten eine Praxis wie das *mobile listening* als Handlungsfeld, in dem diese Tendenzen ausagiert werden können. Vor allem Michael Bull hat in seinen verschiedenen Publikationen beispielhaft vorgeführt, wie zum Beispiel Berufspendler ihr tragbares Abspielgerät nutzen, um mittels Musik beispielsweise ihre Stimmung zu beeinflussen (Techniken des Selbst) und um sich die Zeitdauer der unfreiwilligen Fahrt zum ‚Job‘ als selbstbestimmte Zeit wiederanzueignen (Kontingenzreduktion).

Vieles spricht heute dafür die zweite Position, die an die Cultural Studies anschließende, für die zeitgemäßere zu halten. Theoretiker:innen wollen sich nicht länger dem Vorwurf aussetzen, eine angebliche Unterdrückung zu beklagen, aus der aber niemand befreit werden will, also willkürlich und insgesamt ideologisch vorzugehen. Doch wie Maren Haffke anmerkt, ist selbst bei Bull noch der Vorbehalt erkennbar, dass es sich bei der Privatisierung durch das *mobile listening* um eine eskapistische Tendenz handeln könnte, um „toxic pleasures“³²², was sie bewertet als Überbleibsel einer ‚alten‘ kritischen Theorie.³²³ In der Tat klingt hier Adornos unversöhnliche Forderung nach, dass es gelte, „im ungemilderten Bewusstsein der Negativität

320 Adorno 1975², S. 35.

321 Am Ende dieses vielleicht etwas überzeichneten Absatzes wird spürbar, wie leicht diese Art kritischen Denkens selbstreferenziell werden kann, wie leicht man in einen kritischen Jargon und Habitus verfällt. Dennoch ist der Impuls der Kritischen Theorie, wie ich weiter unten ausführe, heute nicht hinfällig.

322 Vgl. Michael Bull: „iPod Culture: The Toxic Pleasures of Audiotopia“. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Hg. Edited by Trevor Pinch/Karin Bijsterveld. Oxford, New York 2012, S. 526-543.

323 Vgl. Haffke 2020, S. 192.

die Möglichkeit des Besseren³²⁴ festzuhalten – denn das *mobile listening* dient, wie oben beschrieben, oft gerade der Milderung und Moderation individueller Lebensverhältnisse.

Man muss aber nicht auf Adorno zurückgreifen, dessen generelle Vorbehalte gegen nahezu alle Formen der Popularkultur notorisch sind, um aus der Betrachtung des *mobile listening* kritische Impulse abzuleiten. Auch eine aktuelle Version der Kritischen Theorie, Hartmut Rosas dezidiert als deren Fortführung gedachtes Resonanz-Konzept, setzt hier wieder an. Rosa bezeichnet Musik, die in seinen Publikationen immer wieder eine Rolle spielt, ganz im Sinne der ‚alten‘ Kritischen Theorie als „so etwas wie das universelle Bindemittel für das spätmoderne Weltverhältnis“³²⁵, man erhoffe sich von ihr eine „Heilung‘ subjektiver Weltverhältnisse“³²⁶. In die ‚Kraft der Musik‘ werden Rosa zufolge große Hoffnungen gesetzt, wenn es darum geht, nicht-resonante, das heißt entfremdete Weltbeziehungen wieder resonant, also sinnstiftend und dynamisch zu machen. Der meines Erachtens entscheidende Ansatzpunkt für eine aktuelle Kritik läge aber noch jenseits des Blicks auf das mehr oder weniger Entfremdung erfahrende Individuum. Er besteht in der Verbindung von *mobile listening* und den *cultures of mobility*, in der Frage, ob diese Art des Umgangs mit Musik auch dazu geeignet ist, den ‚ökologischen Sündenfall‘ (Navid Kermani) oder – weniger metaphorisch gesprochen – die Herausforderungen des Anthropozän zu negieren, indem sie dazu beiträgt, nicht nachhaltige Konsummuster und Mobilitätsformen aufrechtzuerhalten. Auch Bijsterveld et al. haben diesen Gedanken bereits 2014 ausformuliert:

Finally, acoustic cocooning as afforded by sound design and audio has helped motorists [...] to accept road congestion and environmental pollution as if these were facts of life. Instead of creating doubts about the „car system“ that keeps the carbon-dependant and polluting automobile firmly in its dominant position within our mobility culture [...], the phenomenon of acoustic cocooning has furnished an imaginative space that keeps us driving as we do.³²⁷

Auch hier geht es offenbar wieder darum, ob Widersprüche erkennbar belassen und daher Anstöße für Zweifel und Kritik sein können – oder ob mobil gehörte Musik sie als ein ‚Bindemittel‘ (Hartmut Rosa) überdeckt. Unabhängig davon, ob man dies bejaht oder ob man Musik wie im künstlerischen Tun von Neil Young sogar als Teil einer Transformation zur Nachhaltigkeit betrachten möchte: Es zeigt sich hier schließlich, dass es möglich ist, die Praxis des *mobile listening* auch mit einem Maximal-Kontext, einem „planetaren Denkraum“³²⁸, in Beziehung zu setzen.

324 Adorno 2001, S. 28.

325 Rosa 2019¹, S. 112.

326 Ebda.

327 Bijsterveld et al. 2014, S. 190

328 Frederic Hanusch/Claus Leggewie/Erik Meyer: *Planetar denken. Ein Einstieg*. Bielefeld 2021, S. 13.

4) Zusammenfassung und Ausblick

*Nothing exists independently.*³²⁹
(Der 14. Dalai Lama)

Am Schluss einer Arbeit, die mit ihrer Gliederung – Problemlage, Methodik, Einzelperspektiven, Fallstudien – in sich abgeschlossen zumindest erscheint, liegt es nahe, auf weitere, möglicherweise redundante Kommentare zu verzichten. Dennoch möchte ich hier am Ende noch eine kurze Zusammenfassung bieten zu den Erträgen, die der von mir vorgestellte methodische Ansatz bringen kann, will diese Erträge aber noch einmal aus einem allgemeineren Blickwinkel betrachten – und mit einem weiteren essayistischen Einschub auch eine Brücke schlagen zum Anfang. Während dort das *close reading* eines kurzen Zitates über die ‚Kraft der Musik‘ den Ausgangspunkt bildet, ist es hier die genaue Betrachtung eines Videoclips, der ebenfalls mit starken Emotionen aufgeladen ist.³³⁰

Die Betrachterinnen und Betrachter des Videos wissen es bereits, sie haben den Mitschnitt einer Performance aus dem Jahr 2015 auf *YouTube* bewusst ausgewählt. Das Publikum im Saal wusste nicht, wer gleich auf die Bühne kommen würde, bis es ihm entgegenschallt: „...Aretha Franklin!“. Das Video versetzt uns nach Washington D.C., in die Zeremonie der Kennedy Center Honors, bei denen seit 1978, und so auch 2015, die „most-prestigious artists“ der USA geehrt werden für ihre „lifelong accomplishments and extraordinary talents“³³¹. Starker Applaus hebt an, der Saal ist voll besetzt, es ist ein ‚packed auditorium‘, wie es in den USA dann so bildhaft heißt. Ganz im symbolischen Zentrum, in der Mitte der ersten Reihe auf der Empore, sitzen, wie man gleich sehen wird, der Präsident und seine Frau, fast so wie das Fürstenpaar in einem Residenztheater des europäischen Barock. Ein Bühnenvorhang teilt sich, zunächst ist im Halbdunkel ein Flügel zu sehen. Von rechts kommt eine Gestalt auf die Bühne, die man noch nicht erkennen kann, doch dank der Anmoderation weiß man endgültig, im Saal oder vor dem Bildschirm, um wen es sich handelt. Aretha Franklin – sie ist zu diesem Zeitpunkt 73 Jahre alt und nicht mehr oft in der Öffentlichkeit zu sehen – tritt ins Licht, nähert

329 Zitat aus dem Dokumentarfilm *But Beautiful* (Regie: Erwin Wagenhofer, 2019). Der Dalai Lama bezeichnete dies bei dem dort dokumentierten Treffen als die zentrale Einsicht seines sechzigjährigen philosophischen Nachdenkens.

330 Das hier besprochene Video mit dem Titel „Watch Aretha Franklin Make President Obama Emotional“ ist online anzusehen (<https://web.archive.org/web/20210409213430/https://www.youtube.com/watch?v=diwF1-xJwZM>).

331 Beides zitiert nach <https://web.archive.org/web/20200226142053/https://www.kennedy-center.org/whats-on/honors/>.

sich dem Klavier und blickt zunächst zu Boden. Dann schaut sie auf, macht eine Kusshand-Geste und die Kameraführung des Videos lässt erkennen, wem dieser Gruß gilt: Auf der Empore, neben der Frau des Präsidenten, sitzt die Songwriterin Carole King. Sie trägt eine mehrfarbige Schärpe, die auch den unvorbereiteten Videozuschauern zeigt, dass sie eine der *honorees* ist, die an diesem Abend gefeiert werden. Während der Applaus abklingt, setzt sich Aretha Franklin an den Flügel, überraschend für diejenigen im Saal, die vielleicht erwartet haben, sie würde nur eine Laudatio auf Carole King halten. Doch *surprise* und *amazement* teilen sich wiederum auch den unvorbereiteten Videozuschauern mit, denn genau im richtigen Moment zeigt die Kamera wiederum Carole King, deren Gesichtsausdruck diese Emotionen mit großer Intensität vermittelt. Vier Akkorde spielt Aretha Franklin auf dem Klavier, die – schon vor dem Einsetzen des *backings* – den Song erkennen lassen, der jetzt zu hören sein wird: Es ist (*You Make Me Feel Like*) *A Natural Woman*, ein von Carole King mitverfasster Titel. Als Aretha Franklin im zweiten Takt scheinbar wie aus dem Nichts – man hat sie schließlich lange nicht gesehen und gehört – kraftvoll die erste Zeile singt („Looking out on the morning rain...“), ist für die Videozuschauer wieder Carole King zu sehen, die regelrecht zusammenzuckt und den neben ihr Sitzenden ungläubige Blicke zuwirft. Man kann sagen, dass sie überwältigt erscheint. Der Song schreitet durch zwei Strophen voran und als Aretha Franklin dann am Übergang zum Refrain („And if I make you happy I don't need to do more...“) zum ersten Mal die hohe Lage berührt, ist wiederum Carole King zu sehen, die den Kopf schüttelt und sich kurz die Hände vor das Gesicht hält. Auch eine Zuschauerin im weiten Auditorium wird von Nahem gezeigt, sie singt mit und schließt dabei genussvoll die Augen („make me feel like a natural woman...“). Als die Bridge des Songs erreicht ist („Oh, baby, what you've done to me?“), steht Aretha Franklin auf und steigt ein wenig mühsam und vorsichtig die eine Stufe des Podestes herab, auf dem der Flügel steht. Sie geht zur Bühnenmitte und bindet sich damit ansatzweise ein in die Gruppe der vier Backgroundsängerinnen und -sänger, die halblinken stehen, ohne aber in dieser Gruppe aufzugehen. Ein weiterer Höhepunkt ist erreicht, wenn Aretha Franklin am Ende der Bridge („...make me feel so alive“) einen hohen Ton lange aushält, was sie mit dem Heben des rechten Armes und dem Schließen ihrer Augen unterstreicht. Die Kamera nimmt hier den Präsidenten und seine Frau in den Fokus: Er lächelt, sie fängt mit erhobenen Armen an zu klatschen, was das Publikum unten im Saal gut sehen kann. Schließlich setzt die Sängerin zu einer etwas umständlichen Bewegung an, deren Sinn sich erst Sekundenbruchteile später erschließt: Sie legt den dicken Pelzmantel ab, den sie bisher getragen hat und der erst jetzt auffällt als eigentlich deplatziertes, normalerweise an der Garderobe des Kennedy Centers abzugebendes Objekt. Wie ein abgestreifter Panzer bleibt er auf dem Bühnenboden liegen.

Nun steht Aretha Franklin in einem ärmellosen Kleid auf der Bühne, sodass ein veränderter Eindruck von Körperlichkeit entsteht, der in der Hochglanz-Ästhetik eines amerikanischen TV-Events eigentlich als *unflattering*, das heißt unvoreilhaft gelten müsste. Insbesondere Aretha Franklins Oberarmen kann man ansehen, dass hier eine ältere Frau zu sehen ist, die die Zeichen der Alterung allerdings keineswegs schamhaft versteckt. Ob nun wegen des zuendegehenden Songs oder wegen dieses überraschenden *move* (einer Körperbewegung, die natürlich zugleich ein inszenatorischer Schachzug ist): Im Publikum des Parketts stehen nun die ersten Menschen auf. Man sieht wieder die einzelne Zuschauerin von unten, die auch bereits steht und sich einen Moment später umdreht, um hochzusehen zur Empore. Die Kamera folgt gewissermaßen ihrem Blick, indem sie die Zuschauerin im Vordergrund unscharf werden lässt und stattdessen die Empore fokussiert. Man sieht, dass längst auch der Präsident und seine Frau auf den Beinen sind und schon deswegen niemand im Saal mehr auf seinem Sitz bleibt. Der Song klingt aus mit einer Coda („...a woman, a woman“) und einem letzten ausgehaltenen hohen Ton der Sängerin. Verbeugung, Kuschhände, Standing Ovationen (man sieht noch einmal aus dem Bühnenhintergrund gefilmt das ganze große Auditorium), Abspann.

Es fällt nun nicht schwer, sich Artikel zu denken, in denen Journalist:innen angesichts einer solchen Performance und der begeisterten Reaktionen darauf die ‚Kraft der Musik‘ beschwören – in dieser Arbeit sind dazu bereits genügend einschlägige Belege angeführt worden. Ebenso denkbar ist es, dass daraufhin noch Neurowissenschaftler:innen befragt werden, die auf die durchaus vorhandenen empirischen Evidenzen zur Musikwahrnehmung hinweisen, welche dann als abschließende Erklärungen für diese ‚Kraft‘ gelten dürfen. Aber eher selten scheint die Frage gestellt zu werden, die Christopher Small aufgeworfen hat: Was geht hier eigentlich vor, wenn man das ganze Geschehen als *musicizing* betrachtet, das heißt als Zusammenhang, in dem erst festgelegt wird, was Musik hier sein und leisten kann?

Das Beispiel des Auftritts von Aretha Franklin, der schon auf Anhieb als eine besondere Inszenierung auffällt, ließe sich sicherlich auch anhand des Instrumentariums der Performance Studies sehr gut analysieren. Doch für eine kulturwissenschaftliche Musikforschung erscheint der raumsoziologische Blick besonders nützlich, weil mit ihm eine ‚Ordnung des Nebeneinanders‘ beschrieben und akzentuiert werden kann, während andernfalls immer noch die Performance der Sängerin als ‚das Eigentliche‘ im Mittelpunkt stehen könnte.

Um über eine ‚Ordnung des Nebeneinanders‘ zu sprechen, gilt es zunächst, die Elemente dieses Ensembles zu benennen, Dinge wie auch Menschen. Die Beschreibung muss bereits mit dem Auftritt der Sängerin aus dem Off beginnen, der keinesfalls etwas Selbstverständliches oder Triviales ist. Es bedarf dazu eines ausgefeilten räumlichen Arrangements, das erst den Überraschungseffekt dieser *one-and-only performance* ermöglicht. Für die dramaturgische Steigerung innerhalb der Performance sind die zwei verschiedenen Spielfelder wichtig, die der Sängerin eine differenzierte Selbstplatzierung ermöglichen, also zu Anfang zunächst am Klavier zu sitzen und sich dann mit dem Einsetzen der Bridge, genau am Übergang zum letzten Teil des Songs, zur Mitte hin bewegen zu können. Der Flügel, an dem sie spielt, ist pragmatisch musikwissenschaftlich betrachtet ein Musikinstrument, aber zugleich ist er auch ein Requisit der Inszenierung, insofern Aretha Franklin als *prestigious artist* sich hier auch als versierte Pianistin zeigen kann. In die gleiche Kategorie fällt auch der Pelzmantel, den sie trägt. Er verleiht ihr zunächst als eine Art Robe eine gewisse Würde (Franklin wurde auch als *queen of soul* bezeichnet), die jedoch ihrerseits wieder abgestreift werden kann zugunsten eines befreiten Auftretens (‚freedom‘ ist das Schlüsselwort im Text ihres 1968 veröffentlichten Songs *Think*). Das alles geschieht auf einer gleichmäßig ausgeleuchteten Bühne vor einem leicht abgedunkelten Auditorium, das festlich ausgestaltet ist und mit dem die für die Preisverleihung angemessene edle Abendgarderobe der Gäste sich deckt. In diesem Publikum, also kopräsent mit anderen Menschen, ist die Performance zu erleben, und noch die Zuschauerin oder der Zuschauer auf *YouTube* kann sich als Teil dieses Publikums fühlen. Wenn das Publikum schließlich nach und nach aufsteht, können sich die Menschen, aus denen es sich zusammensetzt, für einen Moment durch dieses Handeln in besonderer Weise als ein Kollektiv erfahren, indem sie in übereinstimmender Weise ihrer Begeisterung und Rührung Ausdruck geben. Im Publikum stechen drei Personen so deutlich heraus, dass sie als Beigeordnete bezeichnet werden können: Sie machen zwar keine Musik und singen nicht (zumindest nicht hörbar), sie betreiben aber auf jeden Fall *musicking*, indem sie durch ihr Handeln beziehungsweise allein durch ihre Anwesenheit auf die Bedeutungen der Musikperformance Einfluss nehmen. Michelle und Barack Obama dürfen unter den handverlesenen Gästen – man kann sich die ‚Türpolitik‘ der Kennedy Center Honors wohl als sehr streng vorstellen – zweifellos als die wichtigsten gelten. Der Präsident verbürgt als Beigeordneter die Bedeutung des Anlasses, denn einem zweitklassigen Event würde das Staatsoberhaupt nicht beiwohnen. Zwar ist er kein frühneuzeitlicher Herrscher, sondern ein demokratisch gewählter Regierungschef, dennoch wird das Publikum sehr interessiert daran sein, ob ihm die Performance zusagt. Carole King als weitere Beigeordnete gibt dem Geschehen eine historische Tiefe, denn sie ist Mitautorin des von Aretha Frank-

lin gesungenen Songs, der noch aus den sechziger Jahren stammt. Ihre Emotionalität, ihre fast ekstatische Reaktion auf die Performance können die anderen Rezipierenden als einen Hinweis nehmen, wie sie selbst das Geschehen aufnehmen können: Es scheint hier etwas Außergewöhnliches zu passieren. Als Beigeordnete in diesem Ensemble können die drei Personen jedoch nur agieren, weil sie sich an dafür günstigen, gut einsehbaren Plätzen auf der Empore des Konzertsaales befinden.

Alle diese räumlich aufeinander bezogenen Elemente, Güter wie Menschen, bilden eine Gesamtheit, die in diesem Beispiel und für die Zwecke dieser Untersuchung mit dem lebensweltlichen Kontext des Songs *A Natural Woman* gleichgesetzt werden können. Ich habe in dieser Arbeit vorgeschlagen, diese heterogenen, ganz unterschiedliche Elemente umfassenden Gesamtheiten als Ensembles zu bezeichnen. Die oben versuchte bereits relativ aufwendige Beschreibung einer Performance und ihres Kontextes zeigt aber auch sehr deutlich, dass eine absolute Gesamtheit im Sinne eines unreflektierten Holismus nie erreichbar ist: Es wird sich nie restlos alles, was auf das Erleben dieses Songs, dieser Performance in diesem Kontext Einfluss nimmt, beschreiben lassen. Faktisch braucht das Ensemble wie ein biologisches Ökosystem „deswegen eine Grenze, damit man es beschreiben kann“³³². Die Entscheidung darüber, wo diese Grenze verlaufen soll, ist aber zentral. Man kann sie nicht, wie Kofi Agawu meint, nach Belieben ‚irgendwo‘ ansetzen³³³, um einen Reduktionismus zu rechtfertigen. Die Grenze des methodisch Machbaren lässt sich sicherlich immer soweit verschieben, dass die Beschreibung aus kulturwissenschaftlicher Sicht nicht mehr als reduktionistisch gelten muss.

Das Beispiel der Performance von Aretha Franklin bei den Kennedy Center Honors lässt zudem nochmals die drei Ebenen erkennen, auf denen das Konzept des Ensembles einen Erkenntnisgewinn verspricht. Angesichts der oben unternommenen Beschreibung liegt es nahe, den Kontext der Musik hier als ein Dispositiv im Sinne von Foucault und speziell Brauns zu begreifen: Das hieße dann davon auszugehen, dass dieses Ensemble maßgeblich dazu beiträgt, die zu hörende Musik als zwingend, berührend und einzigartig erscheinen zu lassen, was sich in einer überwältigenden Erfahrung manifestieren kann, der man sich anscheinend nicht entziehen kann. Der Musik kommt dabei im Sinne Christopher Smalls die Rolle des Katalysators zu, in dem sich die in der Situation angelegten Potentiale schließlich realisieren. Doch auch dieses Ensemble – man kann das, wie Martina Löw gesagt hat, nicht oft genug betonen – zwingt zu nichts. Selbstverständlich könnte dieses Spektakel die Rezipierenden, oder zumindest einzelne Rezipierende, ‚auch völlig kalt lassen‘, wie Hartmut Rosa es ausge-

332 So Hansjörg Küster über biologische Ökosysteme, die er als „nicht strikt nach außen begrenzt“ begreift (Ders.: *Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft*. München 2012, S. 100).

333 Vgl. die Zitate des Autors in Abschnitt A.

drückt hat. Auch diese theoretisch unmöglich auszuschließende und empirisch oft zu beobachtende Wahrnehmungsweise gilt es einzubeziehen.

Unabhängig davon ließe sich auf einer zweiten Ebene nach den Intentionen derjenigen fragen, die auf dieses Ensemble, das heißt auf die Platzierungen und die daraus resultierenden Beziehungen, maßgeblichen Einfluss haben. Die wie angedeutet längst nicht vollständige Beschreibung wird immerhin einen Großteil dessen, was als Element einer bewusst gestalteten Inszenierung begriffen werden kann, benannt haben, zum Beispiel die Voraussetzungen für das ‚effektvolle‘ Auftreten Aretha Franklins und die Anwesenheit des Präsidenten als Ausweis höchster Bedeutsamkeit des Anlasses. Damit werden Rückschlüsse möglich auf die Vorstellungen der Regie dieses Events, der Organisatoren und der dahinter stehenden Institutionen, auf deren Annahmen darüber, was diese Musik ‚ist‘. Musik – soviel kann hier vorläufig abgeleitet werden – wird hier gedacht als etwas, das starke Emotionen transportieren kann, das Menschen bewegt und vereint. Darüber hinaus geht es in diesem Rahmen aber auch um so etwas wie ‚historische Größe‘, denn die Auftretenden (Franklin) und Geehrten (King) bekräftigen in diesem und durch diesen Kontext, dass sich eine solche ‚Kraft‘ der Musik in dem als anspruchsvoll und qualitativ geltenden Segment amerikanischer Popularkultur in besonderer Weise verkörpert.

Damit ist bereits ein Übergang hergestellt zu einer dritten Ebene des Ensembles, wenn man es nämlich als Indikator weiterer Kontexte und als Andockpunkt für Diskurse und individuelle Assoziationen ansieht. Wenn man Carole King einmal nicht als Beigeordnete begreift, die eine spezifische Rolle für das Event im Ganzen übernimmt, sondern als eine exemplarische Rezipientin, dann kann diese Ebene, auch in ihrer subjektiven Ausformung, deutlicher hervortreten. Für King wird der Auftritt von Aretha Franklin zweifellos nicht nur als eine beliebige Performance erschienen sein, sondern in diesem Rahmen, wo King selbst für ihre *lifetime achievements* geehrt wurde, in Beziehung treten zu ihrer eigenen Biografie. King hat den Song *A Natural Woman* als 25-Jährige mitverfasst, inzwischen war sie – wie die im gleichen Jahr geborene Aretha Franklin – 73 Jahre alt. Allem Anschein nach war Franklins Auftritt für sie eine Überraschung und der Eindruck, dass sich an diesem Abend für sie ein biografischer Kreis schloss, gab dem Song für King selbst nun zweifellos eine enorme Bedeutung und Ausdruckskraft. Vielleicht hätte auch das nochmalige Hören des Songs bei ihr einen nostalgischen *flashback* bewirkt. Doch die persönliche Signifikanz erhält er sicherlich erst dadurch, dass King *konfrontiert* ist mit ihrer Weggefährtin auf der Bühne, dass sie *neben* Michelle und Barack Obama sitzt und dass viele festlich gekleidete Menschen ebenfalls *anwesend* sind, um alle vier – die Sängerin, die Songwriterin und das Präsidentenpaar – zu feiern.

Das ‚Feiern‘ von etwas ist im Modell von Christopher Small eine der zentralen Bedeutungen, die das *musicking* im Handlungsvollzug erhält. Wenn man abschließend einen Blick wirft auf die Diskurse, die sich mit dem Auftritt von Aretha Franklin bei den Kennedy Center Honors verbinden lassen, dann wird allerdings deutlich, dass dieses Feiern nicht immer rein affirmativ sein muss, wie Small anzudeuten scheint.³³⁴ Zunächst lässt die Performance des Songs sich in diesem Kontext auch als Bekräftigung verstehen, dass die amerikanische Popularkultur maßgeblich auch *black culture* ist. Das Geschehen bietet, als Ganzes betrachtet, also Andockpunkte für den *race*-Diskurs, die man nicht deswegen übersehen oder infragestellen sollte, weil die Co-Autorin des performten Songs nicht schwarz ist. In diesem Rahmen wird *black culture* eben nicht als ein exklusives Identitätsmerkmal gefeiert, sondern als konstitutives Element einer US-amerikanischen Identität – ganz im Sinne des anwesenden schwarzen Präsidenten, der zum ersten Mal breite Beachtung gefunden hatte mit einer Rede, in der er emphatisch betonte, es gebe kein weißes oder schwarzes Amerika, sondern nur die Vereinigten Staaten von Amerika.³³⁵ Anschlussfähig erscheint hier nicht zuletzt auch der Diskurs des Feminismus. Das mag zunächst verwundern, denn der Gender betreffend doch sehr konventionelle Text von *A Natural Woman* eignet sich wenig für eine feministische Deutung: Das weibliche lyrische Ich spricht ein (wenn auch nicht explizit) männliches ‚Du‘ an, durch das sich dessen Frau-Sein offenbar erst erfüllt. Wie auch bei anderen Pop-Songs, speziell wenn sie älter sind und in das kanonische Repertoire übergegangen, treten aber neue, eigentlich verkürzte Deutungen in den Vordergrund. Der Andockpunkt dafür ist hier die persönliche Präsenz von Aretha Franklin, der als schon historische Figur der Ruf einer ‚Ikone der Bürgerrechtsbewegung‘ vorausgeht. Zudem ist sie auch als Interpretin von Songs wie *Think* und *Respect* bekannt, bei denen eine feministische Deutung sehr viel näher liegt. Hinzu kommt nun die Körperlichkeit der gealterten Aretha Franklin, die durch das Ablegen des Mantels – also: einer Änderung in der Organisation des Nebeneinanders von Körper und Kleidung – auch noch akzentuiert wird. Das Offenlegen der Anzeichen des Alters, das gängigen Schönheitsidealen widerspricht, passt dann wieder schlüssig zu dem Bild einer selbstbewussten oder – wie es im Song heißt – ‚natürlichen‘ Weiblichkeit.

Auf diese Weise soll das Konzept des Ensembles dazu dienen, die Kontexte von Musik systematisch zu adressieren und Einheiten dieser Kontexte anzugeben, wie es Kofi Agawu von einer kontextorientierten Musikforschung nicht zu Unrecht gefordert hat, damit diese sich

334 Sicherlich war auch für Small denkbar, dass mit dem *musicking* nicht nur dominante, sondern auch abweichende Wertvorstellungen ‚gefeiert‘ werden können. Sein Verständnis des Begriffs ‚affirmed‘ hat er jedoch nicht genauer dargelegt.

335 Gemeint ist Barack Obamas Rede bei der Democratic National Convention in Boston 2004, vgl. ders.: *Worte müssen etwas bedeuten. Seine großen Reden*. Berlin 2017, S. 7-11.

mit der methodischen Strenge einer *music theory* messen könne. Im Gegensatz zur *music theory*, die ihre Einheiten und Verfahren zumeist in sich geschlossen gestaltet und sie mit einem relativ eindeutigen, normativen Bild von Musik verbunden hat, sollen diese Einheiten, Kategorien oder Perspektiven, wie ich es in Teil C dieser Arbeit genannt habe, allerdings nicht endgültig festschreiben, was ein Kontext sei. Die dort angeführte Liste ist als erweiterbar zu denken und die Perspektiven sind Hilfskonstruktionen, die viele Überschneidungen miteinander aufweisen.

Die Analyse des Auftritts von Aretha Franklin bei den Kennedy Center Honors beziehungsweise die Beschreibung des sich dort konstituierenden Ensembles zeigt einmal mehr auch, dass der entsprechende methodische Ansatz nicht nur auf eine von allen medialen Realitäten abstrahierende Musikkultur der Präsenz oder Liveness abstellt. Das im Video repräsentierte Event ist auf diese Weise gut für die Beschreibung als Ensemble zugänglich, wobei selbstverständlich nicht übersehen werden darf, dass die Regie des Clips dem Event durch die Auswahl bestimmter Bilder bereits eine Deutung mitgibt. In diesem konkreten Fall bündelt die Bildauswahl jedoch die Wahrnehmung einzelner Elemente des Ensembles so, dass sie für die Analyse im Sinne der Raumsoziologie deutlich hervortreten. Komplizierter wäre der Fall, wenn in dem Clip Eindrücke zusammengefasst worden wären, die für das Saalpublikum nicht zugänglich waren. Das Ensemble der Franklin-Performance und die Raumkonstruktion eines solchen Filmes würden dann so deutlich auseinanderklaffen, dass beides getrennt zu analysieren wäre.

Selbstverständlich ist die Beschäftigung mit Ensembles kein Ersatz für traditionelle musikanalytische Verfahrensweisen, wie sie die Musikwissenschaft entwickelt hat. Dort ginge es darum, den Aufbau des Songs *A Natural Woman* zu erfassen, die Abfolge von Strophe, Refrain und Bridge, die Melodieführung und vielleicht besonders die Akkordfolge in der Bridge, wo auf die Tonika nicht wie in der Strophe zunächst die Dominante mit Sept im Bass folgt, sondern direkt die (in der Strophe erst danach anschließende) Doppelsubdominante, sowie die dann folgende Transposition dieses Wechsels um eine Quinte nach unten, die sich funktionsharmonisch am besten als Ausweichung zur Subdominante beschreiben lässt. Weiterhin würde man die Instrumentierung betrachten, das Zusammenspiel des Klaviers, dessen Akkorde den Song ‚tragen‘, mit den begleitenden Klangflächen und ergänzenden Einwüfen der Streicher. Für diesen Ansatz bereits weniger naheliegend, aber für diesen Song wohl doch sehr wichtig, ist die Stimmfarbe der Sängerin, die Kraft und Expressivität ihrer Performance. Fans von Aretha Franklin würden hier einfach deren *soul* preisen und da das zugleich die Bezeichnung des Genres ist, dem dieser Song zugerechnet wird, kann die Sängerin damit als idealtypische Inter-

pretin gelten. Eine musikanalytische Vorgehensweise, deren Leitbild, offen oder unausgesprochen, eine Transkription in ein Notenbild ist, welches sich dann mit Konzepten wie der Funktionsharmonik untersuchen lässt, hat dagegen Schwierigkeiten mit der Beschreibung der Stimmcharakteristik und den improvisierten Varianten in der Phrasierung der Gesangsmelodie, die für diese Qualitäten bestimmend sind. Zudem stellt sich abschließend oft die Frage, was eigentlich das Ergebnis solcher auf musikimmanente Merkmale ausgerichteter Analysen ist, die einen Song wie diesen als ein Kunstwerk behandeln, dessen formale Logik es zu entschlüsseln gilt. Häufig ist das Ergebnis rein affirmativ, wenn nämlich betont wird, wie ‚gut gemacht‘ das Musikstück sei, und damit die Entscheidung zur Analyse gerade dieses Stückes nachträglich legitimiert wird. Es fehlt den Analysen jedoch dann ein externer Bezugspunkt, worauf auch Christopher Small hingewiesen hat, als er mit Blick auf Bachs *Matthäus-Passion* fragte: „Marvelous music it is indeed, but marvelous for what?“³³⁶ Damit mag es auch zusammenhängen, dass solche ‚technical demonstrations‘ (Kofi Agawu) für Nicht-Fachleute nur von geringem Interesse sind und die Musikwissenschaft damit selten eine nicht disziplinär gebundene Öffentlichkeit erreicht.

Das Konzept des Ensembles kann dagegen verstanden werden als ein Generator zusätzlicher Bezugspunkte für eine kulturwissenschaftlich vorgehende Musikforschung, die an musikimmanenten Merkmalen keineswegs uninteressiert sein sollte, aber doch primär auf die Interaktion von Musik und Kontext ausgerichtet ist. Für diese Interessenlage oder Forschungsrichtung gibt es längst – von Heinrich Bessler bis hin zu Georgina Born, Gesa zur Nieden und anderen – zahlreiche instruktive Beispiele. Dennoch hat sich ein integratives Musikverständnis noch immer nicht durchsetzen können – sowohl im Fach- als auch im populären Diskurs – gegen das wirkmächtige Leitbild ‚the music itself‘ und die daran gekoppelte Vorstellung einer genuinen ‚Macht der Musik‘. Der dauerhafte Wert von Christopher Smalls bereits mehr als zwanzig Jahre altem Buch *Musicking* besteht gerade darin, dass er es gewagt hat, ein umfassendes Konzept einzuführen, das bei allen Unzulänglichkeiten im Detail als ein konkurrierendes Leitbild gelten kann. So ist auch das Konzept des Ensembles mit seinen ebenfalls vorhandenen Schwächen, Leerstellen und Unbestimmtheiten zu verstehen.

Angewandt auf die Praktiken und Fragen, die in der experimentellen, zeitgenössischen oder Neuen Musik gegenwärtig kursieren, könnte das Konzept des Ensembles nicht zuletzt auch als Orientierung für innovative künstlerische Herangehensweisen dienen. Es zeichnet sich derzeit bereits ab, dass es dort in Zukunft womöglich nicht mehr so sehr – wie in der Hochphase der musikalischen Avantgarden – um formale oder stilistische Innovationen gehen

336 Small 1998, S. 7.

wird, sondern um etwas, das man als ein Experimentieren mit Ensembles bezeichnen könnte.³³⁷ Dafür ist es nötig, dass Komponistinnen, Musiker sowie Performerinnen und Performer „beyond their immediate field“³³⁸ denken und arbeiten, wie Heloisa Amaral schreibt und dies kennzeichnet als:

[...] searching for new impulses in other musical genres, related art forms, politics and science, thus questioning the relevance of their work within a larger social context. Finally, they [die genannten Akteur:innen; A.K.] challenge prevailing discourses and modes of musical presentation, in particular the classical concert format.³³⁹

Amaral beobachtet „a paradigm shift from an interpretive tradition of musical performance to an understanding of performance as relational, critical and, ultimately, performative practice“.³⁴⁰

[...] young musicians, no longer satisfied with merely executing scores, long for ways to connect with their audiences and to make their art and skills relevant to the world around them. Audiences and artists alike are thirsty for shared cultural experiences, but the raw exposure to musical works without attention to context or any kind of mediation, is too unfamiliar for some and, for others, not stimulating enough.

Amaral folgert daraus: „[...] concerts have expanded into ‚events‘, and performers have become – to quote art theorist Claire Bishop – ‚producers of situations‘“³⁴¹. In ihrem Artikel liefert sie eine Fülle an Beispielen für solche künstlerischen Vorgehensweisen. Ähnliches zeigt sich auch in der folgenden Beschreibung:

Ein klassisches Klavierkonzert. Das Publikum hat Platz genommen. Eine grazile Frau betritt die Bühne. Hanni Liang verbeugt sich, nimmt Platz, konzentriert sich und dann beginnen ihre Hände schwungvoll und brillant Töne zu erzeugen. Die Zuhörer lehnen sich zurück und denken offenbar, es sei alles wie immer. Zeit, in Passivität zu versinken. Doch nach einer Minute hört die Pianistin abrupt auf. Stille. Kleine Bewegungen unter den Gästen, einige räuspern sich. Äh? Eine Notfallübung? Ein Krisenexperiment? Liang erhebt sich, stellt sich neben ihren Flügel und fragt: ‚Was würden Sie gern verändern?‘ Wieder Stille. Einer jungen Frau scheint einzufallen, dass sie Musik einmal mit jeder Faser ihres Körpers hören wollte, jedenfalls legt sie sich unter den gewaltigen Flügel. Verunsicherung und Zweifel bei den anderen. Liang nickt der Frau zu und lächelt aufmunternd. Nun werden Stühle gerückt und um den Flügel gestellt. Die Distanz zwischen Musikerin und Auditorium hebt sich auf. Liang, jetzt mittendrin in der verunsicherten Gesellschaft, scheint zufrieden. Sie setzt das Spiel fort: *Variations sérieuses* von Felix Mendelssohn. Nur ekstatisch in die Tasten hauen, nur verzückt amüsieren oder entrückt beru-

337 Daneben nimmt die künstlerische ‚Untersuchung‘ von Produktionsverhältnissen eine wichtige Stellung ein, wie sie Johannes Kreidler mit dem Projekt *Fremdarbeit* (2009) beispielhaft vorgeführt hat.

338 Heloisa Amaral: „Producing Situations: How Performer-Curators Are Rethinking Roles and Formats“. *On Curating* [o.Jg.] (2020). Nr. 44 (<https://web.archive.org/web/20201126035423/https://on-curating.org/issue-44-reader/producing-situations-how-performer-curators-are-rethinking-roles-and-formats.html>).

339 Ebda.

340 Ebda.

341 Ebda.

higen, das will sie nicht. Sie will Gesellschaft verändern, Wirkung entfalten, mit dem, was sie tut, und innerhalb ihrer eigenen Handlungsspielräume.³⁴²

Viele dieser aktuellen Projekte oder ‚Events‘ eint, dass sie gut raumbezogen beschreibbar sind – oder genauer gesagt: dass die Differenzen, die sie einführen, sich oft räumlich artikulieren. Möglicherweise könnte das Konzept des Ensembles daher auch als Generator – oder schlichter: als Orientierung – für solche neuen künstlerischen Vorgehensweisen dienen. Der herkömmliche klassische Musikbetrieb wird in dem zuletzt zitierten Artikel demgegenüber beschrieben als „resonanzfreies Streben nach Perfektion, ohne etwas von der realen Welt oder den aktuellen Problemen mitzubekommen“³⁴³. Wahrscheinlich ist es zwar Zufall, aber es erscheint doch folgerichtig, dass hier neben Hartmut Rosa mit seinem Resonanz-Begriff auch Adorno anklingt, der gefordert hat, die Betrachtung solle nicht „auf die Rolle als solcher hingegenommenen Musik in einer als solcher hingegenommenen Gesellschaft sich einengen“³⁴⁴.

Zuletzt – und auch hier schließt sich der Kreis zum Anfang – kann diese Arbeit auch als eine Studie über Transformation gelesen werden. Als ich sie zu konzipieren begann, dachte ich dabei ausschließlich an eine Transformation der Musikforschung. Wie nun bereits hinlänglich beschrieben ging es mir darum, einen Ansatz zu entwickeln, der einen systematischen Weg zur kulturwissenschaftlich geforderten Berücksichtigung der lebensweltlichen Kontexte von Musik aufzeigt. Dies war einerseits gemeint als Gegenentwurf zu einer klassischen akademischen Musikwissenschaft, die sich nur für musikimmanent Fassbares interessiert hat, andererseits aber auch als Argument gegen eine manchmal dort anschließende metaphysische Aufladung von Musik als eine ‚genuine Kraft‘.

Inzwischen haben sich weitere Bezugspunkte ergeben zu dem seit einigen Jahren diskutierten Begriff des Transformationsdesigns.³⁴⁵ Diese Forschungsrichtung beschreibt nicht nur einen wünschbaren sozial-ökologischen Fortschritt, sondern fragt konkret nach Möglichkeitsbedingungen und prozessualen Abläufen eines Übergangs in die Phase einer ‚anderen Moderne‘. Damit wurde ersichtlich, dass neben dem Beschreiben von Zielsetzungen und dem Einfordern von Veränderung auch die Untersuchung von Transformation selbst ein wissenschaftliches Handlungsfeld ist. Die oben beschriebenen künstlerisch-kuratorischen Ansätze lassen sich unter diesen Voraussetzungen als eine künstlerische Forschung zu eben diesen Themen verstehen.

342 Dana Giesecke: „Das Piano der Veränderung“. *tax FUTURZWEI* 11/2020, S. 62.

343 Ebda.

344 Adorno 1975², S. 230.

345 Vgl. dazu grundlegend Bernd Sommer/Harald Welzer: *Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne*. München 2014.

In der vorliegenden Arbeit treten insbesondere einige Hemmnisse von Transformation deutlich hervor, die auf der Ebene der Diskurse Veränderungen einhegen und gewissermaßen ausbremsen. Ein wichtiges Muster ist in diesem Zusammenhang die Übernahme eines neuen Paradigmas lediglich dem Wortlaut nach. Erkennen lässt sich das, wenn zum Beispiel argumentiert wird, das Fach Musikwissenschaft habe sich immer schon mit Raum beschäftigt und könne deswegen auch nicht durch eine ‚Wende zum Raum‘ modernisiert werden (so von Nina Noeske, siehe Teil B). Im Feld der sozial-ökologischen Transformation ließe sich das vergleichen mit einem – natürlich fiktiven – Energiekonzern, der angesichts der Kritik an seinen Braunkohlekraftwerken auf das schon bestehende Umwelt-Engagement durch Dachbegrünung und Bio-Gemüse in den Firmenkantinen verweist. Der Ökologie-Diskurs hat dafür den Ausdruck ‚Greenwashing‘ eingeführt. Ein Begriff, der dieses Phänomen der ‚neutralisierenden Aneignung‘ abstrakter und in übertragbarer Weise fasst, scheint noch nicht gefunden zu sein. Eine ‚Wende zum Raum (als Methode)‘ kann sich dementsprechend nicht darin erschöpfen, dass nun häufiger der Begriff ‚Raum‘ verwendet wird oder dass für bisherige Forschungsinteressen jeweils passende Raummetaphern generiert werden. Es geht, ganz im Gegenteil, um die Implikationen eines anspruchsvollen, avancierten und klar umrissenen Raum-Begriffes, wie er insbesondere von Martina Löw ausgearbeitet worden ist.

Eine komplementäre Strategie lässt sich erkennen, wenn der an die materielle Welt zurückgebundene soziale Raum als eine ‚Sonderfrage‘ dargestellt wird und demgegenüber die kontingente Konstruktion eines ‚Tonraums‘ als wesentlich herausgestellt wird (so von Gunnar Hindrichs). Auch bei der Verwendung des Raum-Begriffes ist demzufolge der Kontext entscheidend und muss in der vorhandenen Literatur genau untersucht werden. Wenn nämlich ‚Raum‘ als ‚Tonraum‘ passend gemacht wird für das hergebrachte Paradigma von Musik als ‚Tonkunst‘, dann werden dadurch Transformationsimpulse hin zu einer integraleren kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise von Musik neutralisiert. Dieses Vorgehen gleicht einer Argumentationsweise, die sich für ‚Klimaschutz‘ einsetzt, damit aber das Mikroklima in der eigenen, möglicherweise privilegierten Wohnlage meint – und nicht das *global warming*. Das wäre zum Beispiel zu erkennen (ein weiteres fiktives Beispiel), wenn gegen die Fällung einiger schattenspendender Bäume zugunsten einer Straßenbahnlinie protestiert wird, weil das ‚schlecht fürs Klima‘ sei: Ein Anliegen mit begrenzter Reichweite wird zur eigentlichen Sache, der übergreifende Zusammenhang zu einer vernachlässigbaren Größe.

Zu beobachten ist schließlich die Abwehr von Alternativen, indem diese als übergriffig und Unterdrückung ausübend dargestellt werden. Als im Fach Musikwissenschaft Mitte der neunziger Jahre einige methodische Alternativen konsolidiert worden waren, größtenteils be-

ruhend auf postmoderner und poststrukturalistischer Theorie, beklagte Kofi Agawu bereits die angebliche Dominanz des ‚Regimes‘ dieser *new musicology*.³⁴⁶ Mit der Übernahme des Regime-Begriffs aus dem Gebiet der Ideologiekritik versuchte Agawu anscheinend, die *new musicology* mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, denn für Ideologie und Machtverhältnisse hatte sich die Musiktheorie bis dato wenig interessiert, da sie in ihrer Arbeit ja ausdrücklich das „musical object“³⁴⁷ beziehungsweise „the music itself“³⁴⁸ in den Mittelpunkt stellt. Dies änderte sich offenbar zu dem Zeitpunkt, als der Werkbegriff und die musikalische Analyse als Grundlage der Musikwissenschaft infrage gestellt wurden. Fast unmittelbar nach der Publikation von Joseph Kermans später als grundlegend für die *new musicology* bewertetem Buch *Contemplating Music* im Jahr 1985³⁴⁹ muss Agawu zufolge bereits deren Hegemonie begonnen haben. Das erscheint wenig glaubwürdig, zumal Kermans Untertitel *Challenges to Musicology* noch ausdrücklich die minoritäre Position im Fachdiskurs anzeigt, aus der heraus dieses Buch entstanden ist: Das Benennen von Herausforderungen war zu verstehen als eine Kritik an den Verfahrensweisen der etablierten Forschung. Die reale, lang andauernde Dominanz der musikimmanenten Vorgehensweisen in der Musikwissenschaft kaschiert Agawu durch den Hinweis, es handele sich hierbei um eine „relatively young discipline“³⁵⁰, obwohl er selbst zugesteht, dass sie seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als eingeführt gelten könne. Dies erinnert strukturell an aktuelle Diskussionen um eine Verkehrswende, in der von konservativer Seite eine ‚Gleichberechtigung‘ von Autofahrern mit anderen Verkehrsteilnehmern eingefordert wird und deren Diskriminierung durch einen angeblichen ‚autofeindlichen Mainstream‘ beklagt wird.³⁵¹ Auch hier handelt es sich um eine Schutzbehauptung beziehungsweise eine Verdrehung der realen Verhältnisse: Tatsächlich sind moderne Gesellschaften seit den 1950er Jahren von einer Dominanz des Autoverkehrs und einer tiefgreifenden Anpassung an dessen Erfordernisse geprägt, was sich in der Bundesrepublik Deutschland unter anderem an Instrumenten wie dem Bundesverkehrswegeplan, der Abwrackprämie, dem Dienstwagenprivileg und vielem mehr zeigt.³⁵²

346 Vgl. Kofi Agawu: „Analyzing Music under the New Musicological Regime“. *The Journal of Musicology* 15 (1997). Nr. 3, S. 297-307.

347 Ebd., S. 297

348 Ebd., S. 298.

349 Joseph Kerman: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge/MA 1985.

350 Agawu 1997, S. 298.

351 Auf die weite Verbreitung dieser rhetorischen Strategie in der politischen Öffentlichkeit hat Barack Obama in seinen Memoiren hingewiesen: „[...] a familiar trick [...], the kind of rhetorical sleight of hand that had become a staple of conservative pundits everywhere, whatever the issue: taking language once used by the disadvantaged to highlight a societal ill and turning it on its ear“ (ders.: *A promised land*. London, New York 2020, S. 274).

352 Mögen diese diskursiven Strategien im Feld der Musikforschung und dem sozial-ökologischen Feld auch strukturell vergleichbar sein, hinsichtlich ihrer Prämissen sind sie es nicht: Es wäre vermessen, die Musiktheorie zu zeichnen nach dem Modell des nicht-ökologischen Akteurs, wogegen die kulturwissenschaftliche, kontextsensible Musikforschung dem umweltbewussten Akteur gleichgesetzt wird. Fachwissenschaft-

Den ganz zu Anfang dieser Arbeit angeführten Beispielen für kontextsensible, integral orientierte wissenschaftliche Herangehensweisen ließe sich – um noch einmal eine Brücke zwischen den Gebieten herzustellen, die bereits auf den vorangegangenen Seiten von mir miteinander in Berührung gebracht worden sind – nicht zuletzt auch das Gebiet der Ökologie als solches hinzufügen. Kennzeichnend für dieses Fachgebiet sind das systemische Denken und die besondere Beachtung von Wechselbeziehungen und Rückkopplungen. Darüber hinaus wird mit dem Begriff der sozial-ökologischen Transformation eine unauflösbare Beziehung zwischen gesellschaftlichem Ausgleich und einer ökologisch nachhaltigen Entwicklung postuliert³⁵³, wie sie noch komplexer auch in den 17 *Sustainable Development Goals* der Vereinten Nationen festgeschrieben ist. Das ist auch der Grund, warum dieser notwendige Wandel auch als ‚Große Transformation‘³⁵⁴ bezeichnet wird: Er ist als eine Querschnittsaufgabe zu verstehen, die keinen gesellschaftlichen Teilbereich unberührt lässt und im konkreten politischen Handeln nicht einfach an ein spezialisiertes Umwelt- oder Transformationsministerium delegiert werden kann. Es ist deutlich geworden, dass „die erforderliche Transformation tiefgreifende Änderungen von Infrastrukturen, Produktionsprozessen, Regulierungssystemen und Lebensstilen sowie ein neues Zusammenspiel von Politik, Gesellschaft, Wissenschaft und Wirtschaft umfasst“³⁵⁵. Fasst man die Problemlage, dem Bild des Globalhistorikers Sebastian Conrad folgend, als ein Fußballspiel auf, dann muss im Rahmen einer ‚Großen Transformation‘ also nicht nur die Mannschaftsaufstellung geändert werden, sondern auch die Spielregeln und die Bedingungen, unter denen das Spiel überhaupt stattfindet. Für das hierzu notwendig gewordene ‚planetare Denken‘ gilt dieselbe Prämisse der wechselseitigen Beeinflussung, wie sie Martina Löw ihrer Raumsoziologie zugrundegelegt hat: „Planetare Kräfte affizieren menschliche Gesellschaften und diese wirken auf planetare Kräfte ein“³⁵⁶. Vor diesem Hintergrund, also angesichts des immer noch dringlicher werdenden Wandels zur Nachhaltigkeit, wäre es denkbar, dass in Zukunft auch in mit weniger Dringlichkeit verbundenen wissenschaftlichen Gebieten wie der Musikforschung reduktionistische Ansätze an Attraktivität

liche Diskussionen dieser Art um Erkenntnisgewinn und Anschlussfähigkeit sind aber relativ, immer vorläufig und sollten nicht in übertriebener Weise moralisch aufgeladen werden. Die Erkenntnisse zu den planetaren Grenzen und den natürlichen Lebensgrundlagen erweisen sich im 21. Jahrhundert jedoch als tatsächlich unhintergebar und haben daher ein nicht vergleichbares moralisches Gewicht.

353 Siehe auch das Drei-Säulen-Modell der Nachhaltigkeit beziehungsweise das Nachhaltigkeitsdreieck, vgl. dazu die Erläuterungen von Iris Pufé: „Was ist Nachhaltigkeit? Dimensionen und Chancen“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 31-32/2014. S. 15-21, S. 18.

354 Vgl. Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen: *Welt im Wandel. Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation*. Berlin 2011.

355 Ebd., S. 1.

356 Hanusch/Leggewie/Meyer 2021, S. 151.

verlieren und das Studium von Wechselbeziehungen und Zusammenhängen³⁵⁷ noch an Bedeutung gewinnt.

357 Viele der hier anschließend beschriebenen Tendenzen und Themen laufen zusammen im Werk des französischen Soziologen, Anthropologen und Philosophen Bruno Latour. Wegen seines Interesses an nicht offensichtlichen, über Diskursgrenzen hinausgehenden Zusammenhängen – mit Foucault könnte man auch sagen: an heterogenen Ensembles – erscheint er hier als eine paradigmatische Figur. Konkret äußert sich das in Latours Beitrag zur Akteur-Netzwerk-Theorie, in der ähnlich wie in Martina Löws Raumsoziologie Dinge und Menschen in einem Zusammenhang betrachtet werden, und in seiner Arbeit an Begriffen wie ‚Hybride‘ oder ‚Kollektive‘, die ihn schließlich zur politischen Ökologie führte. Vgl. dazu Bruno Latour: *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin 2017. Für eine ausführliche Einordnung von Latours Positionen und einer Einschätzung zu deren gegenwärtiger Bedeutung vgl. Lars Gertenbach/Henning Laux: *Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden 2019. Trotzdem habe ich, um das Geflecht an Referenzen in der vorliegenden Arbeit nicht zu unübersichtlich zu gestalten, auf eine Beschäftigung mit Latour hier verzichtet.

Literaturverzeichnis

Alle zitierten Quellen werden bei der ersten Nennung in den Fußnoten vollständig angegeben, danach in verkürzter Form mit der Verbindung aus Autor:innennamen und Jahreszahl. Bei mehreren Publikationen unter einen Namen aus einem Jahr sind im Literaturverzeichnis die in den Fußnoten verwendeten Abkürzungen eingetragen.

- Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“. *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5-20
- Adlington, Robert: „Tuning in and Dropping Out: The Disturbance of the Dutch Premiere of Stockhausen's ‚Stimmung‘“. *Music and Letters* 90 (2009), S. 94-112
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main 1975 [abgekürzt als Adorno 1975¹]
- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main 1975 [abgekürzt als Adorno 1975²]
- Agawu, Kofi: „Does Music Theory Need Musicology?“. *Current Musicology* 53 (1993), S. 89-98
- Agawu, Kofi: „Analyzing Music under the New Musicological Regime“. *The Journal of Musicology* 15 (1997). Nr. 3, S. 297-307
- Åker, Patrik: „Spotify as the soundtrack to your life. Encountering music in the customized archive“. *Streaming Music. Practices, Media, Cultures*. Hg. Sofia Johansson/Ann Werner/ ders./Greg Goldenzwaig. London 2017, S. 81-104
- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München 1989
- Aly, Götz: *Unser Kampf. 1968 – ein irritierter Blick zurück*. Frankfurt am Main 2008
- Amaral, Heloisa: „Producing Situations: How Performer-Curators Are Rethinking Roles and Formats“. *On Curating* Nr. 44 [2020] (<https://web.archive.org/web/20201126035423/https://on-curating.org/issue-44-reader/producing-situations-how-performer-curators-are-rethinking-roles-and-formats.html>)
- Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York 2016
- Antcliffe, Herbert: „Space and Spacing in Music“. *The Musical Quarterly* 11 (1925). Nr. 1, S. 116-123
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München 2010
- Auslander, Philip: „Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto“. *Contemporary Theatre Review* 14 (2004), S. 1-13
- Auslander, Philip: *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor/Mich. 2006
- Auslander, Phil: „Jazz Improvisation as a Social Arrangement“. *Taking It to the Bridge. Music as Performance*. Hg. Nicholas Cook/Richard Pettengill. Ann Arbor 2013, S. 52-69
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek 2006

- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main 2002
- Barthelmes, Barbara: „Musik und Raum – ein Konzept der Avantgarde“. *Musik und Raum*. Hg. Thüning Bräm. Basel 1986, S. 75-89
- Bauer, Thomas: *Die Vereindotigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart 2018
- Bauermeister, Mary: *Ich hänge im Triolengitter. Mein Leben mit Karlbeinz Stockhausen*. München 2011
- Becker, Heinz: „Zur Situation der Opernforschung“. *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 153-165
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde. Frankfurt am Main 1982 (= *Gesammelte Schriften*. Hg. Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann. Bd. V)
- Bennett, Andy: *Music, Style, and Aging. Growing Old Disgracefully?* Philadelphia 2013
- Berland, Jody: „Locating Listening. Technological Space, Popular Music, and Canadian Mediations“. *The Place of Music*. Hg. Andrew Leyshon/David Matless/George Revill. New York, London 1998, S. 129-150
- Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*. Hg. Richard Strauss. Leipzig 1904
- Bernard, Andreas: *Die Geschichte des Fabrstubls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt am Main 2006
- Bessler, Heinrich: „Musik und Raum“. *Festschrift Max Seiffert*. Kassel 1938, S. 151-160
- Betz, Gregor J.: *Vernünftiger Protest. Erkundungen hybridisierter Formen kollektiven Ungehorsams*. Wiesbaden 2016
- Betz, Gregor J./Hitzler, Ronald/Niederbacher, Arne/Schäfer, Lisa: „Hybride Events – zur Einleitung“. *Hybride Events. Zur Diskussion zeitgeistiger Veranstaltungen*. Hg. dies. Wiesbaden 2017, S. 7-23
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London 1994
- Bijsterveld, Karin/Cleophas, Eefje/Krebs, Stefan/Mom, Gijs: *Sound and safe. A history of listening behind the wheel*. Oxford, New York
- Bill, Oswald : „Graupner im Kräftefeld des höfischen Alltags“. *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. Ursula Kramer. Mainz 2011, S. 107-124
- Blanning, Tim: *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present*. London, New York [u.a.] 2009
- Blessner, Barry/Salter, Linda-Ruth: *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge [u.a.] 2007
- Bödeker, Hans Erich/Veit, Patrice/Werner, Michael [Hrsg.]: *Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Paris 2002.
- Bödeker, Hans Erich/Veit, Patrice/Werner, Michael [Hrsg.]: *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920: architecture, musique, société*. Berlin 2008
- Böhme, Gernot: *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*. Siebte, erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin 2013

- Böll, Heinrich: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Köln 1974
- Bolduc, Benoît: „Fêtes on Paper: Graphic Representations of Louis XIV’s Festivals at Versailles“. *The Princeton University Library Chronicle* 76 (2015). Nr. 1-2, S. 211-241
- Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld 2008
- Born, Georgina: „For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, beyond the Practice Turn“. *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010), S. 205-243
- Born, Georgina: „Introduction – music, sound, and space: transformations of public and private experience“. *Music, sound, and space: transformations of public and private experience*. Hg. dies. Cambridge, New York [u.a.] 2013, S. 1-70
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1987
- Bourdieu, Pierre: „Sozialer Raum, symbolischer Raum“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt a. M. 2006. S. 354-368
- Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon 1998
- Bowles, Edmund A.: „Music in court festivals of state: festival books as sources for performance practices“. *Early Music* 28 (2000). Nr. 3, S. 421-443
- Brachmann, Jan: „Die rissigen Ränder Europas“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (20.06.2018), S. 13
- Brauns, Jörg: *Schauplätze. Zur Architektur visueller Medien*. Berlin 2007
- Brech, Martha: *Der hörbare Raum. Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*. Bielefeld 2015, S. 214
- Brecht, Bertolt: „Radiotheorie. Dialektik von Produktivkraftentwicklung und Produktionsverhältnissen“. *Texte zur Medientheorie*. Hg. Günter Helmes/Werner Köster. Stuttgart 2002, S. 148-154
- Bronfen, Elisabeth: *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München 2008
- Brüstle, Christa: „Form – Raum – Situation. Zum Verhältnis von Musik und Architektur“. *Neue Musik und andere Künste*. Hg. Jörn Peter Hiekel. Mainz 2010 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*. Bd. 50), S. 145-158
- Bryson, Norman: *Word and image. French painting in the ancien régime*. Cambridge 1981
- Bühl, Walter Ludwig: *Musiksoziologie*. Bern [u.a.] 2004
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main 1974
- Bull, Michael: „Investigating the Culture of Mobile Listening: From Walkman to iPod“. *Consuming music together. Social and collaborative aspects of music consumption technologies*. Hg. Kenton O’Hara/Barry Brown. Dordrecht 2006, S. 131-149 [abgekürzt als Bull 2006¹]
- Bull, Michael: *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. Oxford 2006 [abgekürzt als Bull 2006²]
- Bull, Michael: „iPod Culture: The Toxic Pleasures of Audiotopia“. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Hg. Edited by Trevor Pinch/Karin Bijsterveld. Oxford, New York 2012

- Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel 1855
- Burckhardt, Lucius: „Kommunikation und gebaute Umwelt“. *Die Kinder fressen ihre Revolution. Wohnen – Planen – Bauen – Grünen*. Köln 1985, S. 369-374
- Burckhardt, Lucius: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Berlin 2006
- Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*. Berlin 1993
- Burke, Peter: *Was ist Kulturgeschichte?* Frankfurt am Main 2005
- Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin 2010
- Burney, Charles: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* [...]. Bd. 2. London 1773
- Byrne, David: *How music works*. San Francisco 2012
- Campe, Rüdiger: „Die Einstellung des Zuschauers. Admiratio in den Gärten von Versailles und in der Royal Society zwischen 1660 und 1690“. *Theatralität und Krisen der Repräsentation*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Stuttgart 2001, S. 337-354
- Cardew, Cornelius: *Stockhausen serves imperialism and other articles*. London 1974
- Carlson, Marvin: „Das Theater ici“. *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. Hg. Benjamin Wihstutz/ Erika Fischer-Lichte. München 2010, S. 15-30
- Castells, Manuel: *Der Aufstieg der Netzwerkesellschaft*. Opladen 2001
- Cloonan, Martin: „Making Glasgow a City of Music - Some Ruminations on an UNESCO Award“. *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*. Hg. Alenka Barber-Kersovan/Volker Kirchberg/Robin Kuchar. Bielefeld 2014, S. 121-138
- Coeyman, Barbara: „Social Dance in the 1668 Feste de Versailles: Architecture and Performance Context“. *Early Music* 26 (1998). Nr. 2, S. 264-285
- Connell, John/Gibson, Chris: *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London [u.a.] 2003
- Conrad, Sebastian: *Globalgeschichte. Eine Einführung*. München 2013
- Cook, Nicholas: *Analysing musical multimedia*. Oxford 1998
- Cook, Nicholas: „Musikalische Bedeutung und Theorie“. *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Hg. Alexander Becker/Matthias Vogel. Frankfurt am Main 2007, S. 80-128
- Cook, Nicholas: „We are All (Ethno)musicologists Now“. *The New (Ethno)musicologies*. Hg. Henry Stobart. Lanham 2008
- Cook, Nicholas: „Anatomy of the Encounter: Intercultural Analysis as Relational Musicology“. *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B. Scott*. Hg. Stan Hawkins. Aldershot 2012
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford 2013
- Cott, Jonathan: *Stockhausen. Conversations with the composer*. London 1974
- Cox, Arnie: *The Metaphoric Logic of Musical Motion and Space*. Univ.-Diss. Eugene/Oregon 1999

- Cusick, Suzanne G.: „Gender, Musicology, and Feminism“. *Rethinking Music*. Hg. Nicholas Cook/Mark Everist Oxford [u.a.] 1999, S. 471-498
- Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*. Köln 1967
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich [Hg.]: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 2. Bd. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Mainz 1995
- Dahlhaus, Carl: „Historismus“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Sachteil. Bd. 4. Hg. Ludwig Finscher. Kassel [u.a.] 1996, Sp. 335-342
- Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Laaber 2000
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*. Berlin 2017
- Deville, James: „The Well-mannered Auditor. Zones of Attention and the Imposition of Silence in the Salon of the Nineteenth Century“. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. Hg. Christian Thorau/Hansjakob Ziemer. Oxford, New York 2019, S. 55-75
- Deflers, Isabelle/Kühner, Christian: „Einleitung“. *Ludwig XIV. – Vorbild und Feindbild. Inszenierung und Rezeption der Herrschaft eines barocken Monarchen zwischen Heroisierung, Nachahmung und Dämonisierung*. Hg. dies. Berlin 2018, S. 7-44
- de Lucca, Valeria: „Dressed to impress. The costumes for Antonio Cesti’s ‘Orontea’ in Rome (1661)“. *Early Music* 41 (2013). Nr. 3, S. 461-475
- de Certeau, Michel: „Praktiken im Raum“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 343-353
- de la Motte-Haber, Helga: *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber 1990
- de la Motte-Haber, Helga: „Raum-Zeit als musikalische Dimension“. *Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst*. Hg. Tatjana Böhme/Klaus Mehner. Köln [u.a.] 2000. S. 31-37
- de la Motte, Helga: „Endlich auf dem richtigen Weg? Konzeptmusik – ein neues Genre?“. *Musiktexte* 141 (Mai 2014). S. 41-43, S. 43
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: The logic of sensation*. London, New York 2005
- DeNora, Tia: „Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna“. *The American Journal of Sociology* 97 (1991), S. 310-346
- DeNora, Tia: *Music in everyday life*. Cambridge 2000
- DeNora, Tia: *Music-in-Action. Selected Essays in Sonic Ecology*. Farnham 2011
- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main 1988
- Dickie, George: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca 1974
- Dietz, Bill: *L'école de la claqué*. Zürich 2017
- Ditsche, Alexander: *Klingende Wasser*. Berlin 2017
- Dixon, Graham: „Behold our affliction‘: celebration and supplication in the Gorganza household“. *Early Music* 24 (1996). Nr. 2. S. 250-262

- Duffy, Michelle: „Lines of Drift: Festival Participation and Performing a Sense of Place“. *Popular Music* 19 (2000). Nr. 1, S. 51-64
- Duindam, Jeroen: *Myths of power. Norbert Elias and the early modern European court*. Amsterdam 1994
- Eckardt, Anke: „Vertikalität und Macht. Drei Hörstudien: 1945 – 1965 – 2012“. *Zeitschrift für Semiotik* 34 (2012). Heft 1-2, S. 183-209
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main 1977
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München, Wien 1992
- Eco, Umberto: „Eine Karte des Reiches im Maßstab 1:1“. *Sämtliche Glossen und Parodien*. München, Wien 2002, S. 87-99
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991
- Eichner, Barbara: *History in Mighty Sounds. Musical Constructions of German National Identity, 1848-1914*. Woolbridge 2012
- Eisenberg, Andrew J.: „Space“. *Keywords in Sound*. Hg. David Novak/Matt Sakakeeny. Durham, London 2015, S. 193-207
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt am Main 2002
- Engström, Andreas/Stjerna, Åsa: „Sound art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art“. *Organised Sound* 14 (2009). Nr. 1, S. 11-18
- Erbe, Marcus: *Klänge schreiben. Die Transkriptionsproblematik elektroakustischer Musik*. Wien 2009 (= Signale aus Köln. Bd. 15)
- Félibien, André: *Les divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*. Paris 1674
- Finscher, Ludwig: „Der angepasste Komponist. Notizen zur sozialgeschichtlichen Stellung Telemanns“. *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Hg. Hermann Danuser. Mainz 2003, S. 28-38
- Finscher, Ludwig: „Beethovens Klaviersonate op. 31/3. Versuch einer Interpretation“. *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Hg. Hermann Danuser. Mainz 2003, S. 292-305
- Finscher, Ludwig: „Streichquartett, Definition, Terminologie und Theorie des Streichquartetts“. *MGG Online*. Hg. Laurenz Lütteken. Kassel 2016ff. (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/48007>)
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004
- Fischer-Zernin, Verena: „Zumutung oder Offenbarung? Zur Akustik in der Hamburger Elbphilharmonie“. *nmz online* (<https://web.archive.org/web/20210422105528/https://www.nmz.de/artikel/zumutung-oder-offenbarung>)
- Folkers, Manfred/Paech, Niko: *All you need is less. Eine Kultur des Genug aus ökonomischer und buddhistischer Sicht*. München 2020
- Forsyth, Michael: *Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge [u.a.] 1985

- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981
- Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006, S. 317-329
- Friedrich, Karin: „Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter“. *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Hg. dies. Bd. 1. Wiesbaden 2014, S. 11-20
- Friedrich, Malte: *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld 2010
- Frisch, Max: *Homo Faber. Ein Bericht*. Frankfurt am Main 1977
- Frisius, Rudolf: *Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche*. Mainz 1996
- Frisius, Rudolf: *Stockhausen. Die Werke 1950-1977*. Mainz 2008
- Fuhrmann, Wolfgang: „Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology“. *Acta musicologica* 83 (2011), S. 135-159
- Fuhrmann, Wolfgang: „Musicking“. *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Hg. Daniel Morat/Hansjakob Ziemer. Stuttgart 2018, S. 63-66
- Fuhrmann, Wolfgang: „The Intimate Art of Listening. Music in the Private Sphere During the Nineteenth Century“. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. Hg. Christian Thorau/Hansjakob Ziemer. Oxford, New York 2019, S. 277-312
- Funke, Hermann: „Zirkus Karajani in Berlin. Hans Scharouns Konzerthaus für die Philharmoniker ist allein von der Ästhetik her nicht zu begreifen“. *DIE ZEIT* (17.05.1963 [<https://web.archive.org/web/20161220183623/http://www.zeit.de/1963/20/zirkus-karajani-in-berlin/komplettansicht>])
- Gehl, Jan: *Leben zwischen Häusern*. Überarbeitete deutsche Neuausgabe. Berlin 2012
- Geisthövel, Alexa: „Das Tanzlokal“. *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. dies./Habbo Knoch. Berlin 2005, S. 141-149
- Gertenbach, Lars/Laux, Henning: *Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden 2019
- Giesecke, Dana: „Das Piano der Veränderung“. *taz FUTURZWEI* 11/2020, S. 62
- Gloy, Karen: „Typologie der Räume – eine Phänomeologie“. *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*. Hg. Annette Landau/Claudia Emmenegger. Zürich 2005, S. 11-32
- Goehr, Lydia: *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford [u.a.] 2007
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main 1977
- Gollwitzer, Heinz: *Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zum Beginn des Imperialismus*. Göttingen 1972 (= *Geschichte des weltpolitischen Denkens*. Bd. 1)
- Gordon, Alastair: *Spaced out. Radical environments of the psychedelic sixties*. New York 2008

- Gould, Glenn: „Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung“. *Vom Konzertsaal zum Tonstudio*. Hg. Tim Page. München 1987, S. 129-160
- Graham, Mark: „Geography/internet: ethereal alternate dimensions of cyberspace or grounded augmented realities?“ *The Geographical Journal* 179 (2013). Nr. 2, S. 177-182
- Großmann, Rolf: „Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell“. *Positionen* Nr. 74 (2008), S. 6-9
- Günzel, Stephan: „Einleitung [zum Kapitel ‚Phänomenologie der Räumlichkeit‘]“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/ders. Frankfurt am Main 2006, S. 105-128
- Günzel, Stephan: „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. Jörg Döring/Tristan Thielmann. Bielefeld 2008, S. 219-237
- Günzel, Stefan: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2017
- Gutknecht, Dieter/Lieb, Stefanie: „Karlheinz Stockhausens gebaute und gehörte Räume“. *Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*. Hg. Sigrid Brandt/Andrea Gott dang. Worms 2012, S. 141-147
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1990
- Habermas, Jürgen: *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Berlin 2019
- Haffke, Maren: „Cancel-Culture. Über Noise-Cancelling-Kopfhörer“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12 (2020). Nr. 1, S. 190-196
- Hall, Edward T.: *Die Sprache des Raumes*. Düsseldorf 1976
- Hanich, Julian: „Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino“. *Emotionen in Literatur und Film*. Hg. Sandra Poppe. Würzburg 2011, S. 171-191
- Hanusch, Frederic/Leggewie, Claus/Meyer, Erik: *Planetar denken. Ein Einstieg*. Bielefeld 2021
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1854
- Hard, Gerhard: „Der Spatial Turn, von der Geographie her beobachtet“. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hg. Jörg Döring/Tristan Thielmann. Bielefeld 2008, S. 263-315
- Harley, Maria Anna: „An American in Space: Henry Brant’s ‚Spatial Music‘“. *American Music* 15 (1997), S. 70-92
- Harnoncourt, Nikolaus: „Telemann – der vermischte Geschmack“. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel 1987, S. 213-220
- Harper, Adam: *Infinite Music. Imagining the Next Millennium of Human Music-Making*. Alresford 2011
- Hasler, Felix: *Neuromythologie. Eine Streitschrift gegen die Deutungsmacht der Hirnforschung*. Bielefeld 2012
- Heister, Hanns-Werner: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. 2 Bde. Wilhelmshaven [u.a.] 1983

- Helms, Dietrich: „Von Interesse ist die Wirkung'. Musikalische Pragmatik und notierte Musik am Beispiel von Sibelius' ‚Finlandia.'“ „Ich sehe was, was du nicht hörst“. *Etüden und Paraphrasen zur musikalischen Analyse. Festschrift für Harthmuth Kinzler zum 65. Geburtstag*. Hg. Stefan Hanheide/Dietrich Helms. Osnabrück 2014, S. 153-184
- Hentschel, Frank: „Ein musikhistoriographischer Sonderweg? Probleme mit Dahlhaus' Geschichtstheorie“. *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*. Hg. Friedrich Geiger/Tobias Janz. Paderborn 2016, S. 253-270
- Hersche, Peter: *Muße und Verschwendung: Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*. Bd. 1. Freiburg im Breisgau 2006
- Hilberg, Frank: „Musik ergreift den Raum“. *Positionen: Texte zur aktuellen Musik* 4 (1991). Nr. 8, S. 10-14
- Hindrichs, Gunnar: „Der musikalische Raum“. *Musik-Konzepte XI/2007: Sonderband Musikphilosophie*, S. 50-59
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin 2014
- Hipp, Dietmar/Kistner, Anna: „Nacht der offenen Tür“. *DER SPIEGEL* 37/2013, S. 46
- Hirschkind, Charles: *The Ethical Soundscape. Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York, Chichester 2006
- Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela: „Arbeitsalltag einer Kultfigur: Der Techno-DJ“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 52/2008, S. 33-38
- Höllerer, Elisabeth.: *Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts Le nozze di Figaro und Don Giovanni*. Frankfurt am Main 2001
- Hofmann, Boris: *Mitten im Klang. Die Raumkompositionen von Iannis Xenakis aus den 1960er Jahren*. Hofheim 2008
- Horowitz, Alexandra: *On Looking. Eleven Walks with Expert Eyes*. New York 2013
- Hüppe, Eberhard: *Urbanisierte Musik. Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Raumeignung*. Münster 2012
- Huntington, Samuel P.: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. 3. Aufl. München 2002
- Imdahl, Max: „Sprache und Bild – Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti“. *Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt am Main 1996, S. 94-103
- Janson, Alban/Tigges, Florian: *Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen*. Basel 2013
- Jasper, Sandra: „Acoustic Ecologies: Architecture, Nature, and Modernist Experimentation in West Berlin“. *Annals of the American Association of Geographers* 110 (2020). Nr. 4, S. 1114-1133
- Jeffery, Peter: *Re-envisioning past musical cultures: Ethnomusicology in the study of Gregorian chant*. Chicago, London 1992
- Jourdain, Robert: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg, Berlin 2001

- Jureit, Ulrike: *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg 2012
- Kane, Brian: „Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn“. *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal* 1 (2015), S. 2-21
- Kautny, Oliver: „Technoide Zeitparasiten. Die Überlistung der beschleunigten Welt“. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 40 (2009). Nr. 1, S. 129-154
- Kealiinohomoku, Joann: „An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance“. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Hg. Ann Dils/Ann Cooper Albright. Middletown 2001, S. 33-43
- Kemp, Wolfgang: „Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität“. *Texte zur Kunst* 2/1991, S. 89-101
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992
- Kemp, Wolfgang: *Architektur analysieren*. München 2009.
- Kerman, Joseph: *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge/MA 1985
- Kermani, Navid: „Statt eines Nachwortes: Orientalistik als Kulturwissenschaft“. *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Hg. Claus Leggewie et al. Bielefeld 2012, S. 321-327
- Kermani, Navid: *Das Buch der von Neil Young Getöteten*. Berlin 2013
- Kermani, Navid: *Zwischen Kafka und Koran. West-östliche Erkundungen*. München 2014
- Kevorkian, Tanya: „Space and Movement in Musical Performance during the Baroque Era“. *Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination, und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Hg. Karin Friedrich. Wiesbaden 2014, S. 135-153
- Keym, Stefan/Stöck, Katrin [Hrsg.]: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*. Leipzig 2011
- Kiesel, Markus: *Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth*. Köln 2007
- Kittler, Friedrich: „Kittler AUFSCHREIBESYSTEME 1800/1900 Vorwort“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Nr. 6 (April 2012), S. 117-126
- Kleinschrodt, Alexander: „Lob des Durcheinanders. Die Kunstgeschichte und die Vielfalt der Stadt“. *Spuren. Auf der Suche nach dem kunsthistorischen Lustgewinn*. Hg. Martin Bredenbeck/Constanze Moneke/Martin Neubacher. Bonn 2012, S. 125-130
- Knauer, Wolfram: „Jazz, Phänomenbeschreibung und Terminologie“. *MGG Online*. Hg. Laurenz Lütteken (<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13203>)
- Knoblauch, Hubert/Löw, Martina: „Dichotomie. Refiguration von Räumen in Zeiten der Pandemie“, veröffentlicht am 30.03.20 im Blog des SFB 1265 *Re-Figuration von Räumen* (web.archive.org/web/20200608143324/https://sfb1265.de/blog/dichotomie-refiguration-von-raeumen-in-zeiten-der-pandemie/) [abgekürzt als Knoblauch/Löw 2020¹]

- Knoblauch, Hubert/Löw, Martina: „The Re-Figuration of Spaces and Refigured Modernity – Concept and Diagnosis“. *Historical Social Research* 45 (2020). Heft 2, S. 263-292 (DOI: 10.12759/hsr.45.2020.2.263-292) [abgekürzt als Knoblauch/Löw 2020²]
- Knöfel, Ulrike: „Strahlende Röhre“. *DER SPIEGEL* 38/2016, S. 126
- Koelsch, Stefan: *Brain and Music*. 1. Aufl. Chichester 2012
- Korn, Peter Jona: *Musikalische Umweltverschmutzung. Polemische Variationen über ein unerquickliches Thema*. Wiesbaden 1975
- Kramer, Ursula: „Vorwort“. *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. dies. Mainz 2011, S. 7-10
- Kramer, Ursula: „Ein Soutterain, daraus die Musik sehr schön klingen soll’: Die Musik am Hof von Hessen-Darmstadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – eine topographische Spurensuche“. *Musikalische Handlungsräume im Wandel: Christoph Graupner in Darmstadt zwischen Oper und Sinfonie*. Hg. dies. Mainz 2011, S. 83-106
- Kramer, Lawrence: *Music as cultural practice. 1800-1900*. Berkeley 1990
- Kreidler, Johannes: „Medien der Komposition“. *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*. Hofheim 2012, S. 34-52
- Kreidler, Johannes: „Mit Leitbild?!“. *Sätze über musikalische Konzeptkunst*. Hofheim 2018, S. 28-37
- Kreyszig, Kurt: „Heinrich Ignaz Franz Bibers Teilhabe am kulturellen Transfer von Venedig nach Salzburg: Die Missa Salisburgensis im Kontext der von San Marco ausgehenden Cori Spezzati-Tradition im Zuge einer erweiterten antiphonalen Praxis“. *Von Venedig nach Salzburg: Spurenlese eines vielschichtigen Transfers*. Hg. Gerhard Ammerer/Ingonda Hanneschläger/Thomas Hochradner. Wien 2015, S. 240-281
- Krims, Adam: „Music, Space, and Place. The Geography of Music“. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. 2. Aufl. Hg. Martin Clayton/Trevor Herbert/Richard Middleton. New York, London 2012, S. 140-148
- Küster, Hansjörg: *Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft*. München 2012
- Kunze, Stefan: „Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffes“. *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974). Nr. 1, S. 1-12
- Läpple, Dieter: „Essay über den Raum: Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept“. *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Hg. Hartmut Häußermann. Pfaffenweiler 1991, S. 157-207
- Latour, Bruno: *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin 2017
- Lehmann, Harry: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*. Mainz 2012
- Lehmann, Harry: „Eulen, Wahrscheinlichkeitsrechnung und Nazivergleiche“. *Bad Blog of Musick* (<https://web.archive.org/web/20200421202916/https://blogs.nmz.de/badblog/2015/01/30/eulen-wahrscheinlichkeitsrechnung-und-nazivergleiche-teil-2-gastartikel-von-harry-lehmann/>)
- Lefebvre, Henri: *The production of space*. Blackwell 1994
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: „Briefwechsel mit Samuel Clark“. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Jörg Dünne/Stephan Günzel. Frankfurt a.M. 2006, S. 58-73

- Leopold, Silke: „Rome: Sacred and Secular“. *The early baroque era. From the late 16th century to the 1660s*. Hg. Curtis A. Price. Basingstoke [u.a.] 1993, S. 50-74
- Lévinas, Emmanuel: „Der Aberglaube des Orts“. *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. Stephan Günzel. Stuttgart 2013, S. 57-62
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001
- Löw, Martina: „Raum – Die topologischen Dimensionen der Kultur“. *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Hg. Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch. Stuttgart 2011. S. 46-59
- Löw, Martina: „Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn“. *sozialraum.de* 1/2015 (<https://web.archive.org/web/20190801092533/www.sozialraum.de/space-oddiy-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php>)
- Löw, Martina: *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*. Bielefeld 2018
- Löw, Martina/Berking, Helmuth/Gehring, Petra: „Wenn die Raumbilder die Träume der Gesellschaft sind – wie funktionieren dann die gesellschaftlichen Räume?“ *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*. Hg. Suzana Alpsancar. München 2011. S. 181-191
- Löw, Martina/Knoblauch, Hubert: „Raumfiguren, Raumkulturen und die Refiguration von Räumen“. *Am Ende der Globalisierung. Über die Refiguration von Räumen*. Hg. Martina Löw/Volkan Sayman/Jona Schwerer/Hannah Wolf. Bielefeld 2021, S. 25-57
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.
- Mace, Thomas: *Musick's Monument; or: A Remembrancer of The Best Practical Musick* [...]. London 1676
- Maconie, Robin: *Other planets. The music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Toronto, Oxford 2005
- Marx, Peter W.: „Scena Mundi. Prolegomena zu einer Anthropologie der Imagination“. *Raum-Maschine Theater. Szene und Architektur*. Hg. Petra Hesse/Peter W. Marx. Köln 2013, S. 8-23
- Mattheson, Johann: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hg. Friederike Ramm. Kassel, Basel [u.a.] 1999
- McClary, Susan: „Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture“. *Audio Culture. Readings in modern music*. Hg. Christoph Cox/Daniel Warner. New York, London 2004, S. 289-298
- Metzmacher, Ingo: *Keine Angst vor neuen Tönen. Eine Reise in die Welt der Musik*. Berlin 2005
- Meyer, Jürgen: „Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydns“. *Acustica* 41 (1978), S. 145-162
- Miggelbrink, Monique: *Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*. Bielefeld 2018
- Mörchen, Raoul: „Die Rede von der Akustik“. *Beethovenhalle Bonn. Konzerthaus. Festsaal. Denkmal*. Hg. Martin Bredenbeck/Constanze Moneke/Martin Neubacher. Bonn 2010
- Moser, Hans Joachim: *Die Musik der deutschen Stämme*. Wien [u.a.] 1957
- Moser, Hans Joachim: *Musik in Zeit und Raum*. Berlin 1960

- Müller, Christian: *Doing Jazz. Zur Konstitution einer kulturellen Praxis*. Weilerswist 2017
- Müller, Sven Oliver/Osterhammel, Jürgen: „Geschichtswissenschaft und Musik“. *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 5-20
- Müller, Sven Oliver/Rampe, Martin: „Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts“. *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*. Hg. Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rampe. Göttingen 2015, S. 9-26
- Mulryne, J.R./Watanabe-O’Kelly, Helen/Shewing, Margaret: „General preface“. *Europa triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*. Hg. dies. Bd. 1. Aldershot 2004, S. xix-xxiii
- Naredi-Rainer, Paul: „Musiktheorie und Architektur“. *Geschichte der Musiktheorie*. Hg. Frieder Zaminer. Bd. 1: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1985, S. 149-175
- Nauck, Gisela: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. Stuttgart 1997 (= *Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Bd. 38)
- Niklas, Stefan: *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*. München 2014
- Noeske, Nina: „Raum“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Hg. Ludwig Finscher. Supplementband. Kassel [u.a.] 2008, Sp. 721-726
- Nonnenmann, Rainer: „Pardon wird nicht gegeben. Ein-, Aus- und Übergriffe bei den Donaueschinger Musiktagen“. *MusikTexte* Nr. 155 (November 2017), S. 93f.
- Nußbaumer, Martina: *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*. Freiburg im Breisgau 2007
- Obama, Barack: *Worte müssen etwas bedeuten. Seine großen Reden*. Berlin 2017
- Obama, Barack: *A promised land*. London, New York 2020
- O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*. Hg. Wolfgang Kemp. Nachw. v. Markus Brüderlin. Berlin 1996
- Ouzounian, Gascia: „Sound installation art: form spatial poetics to politics, aesthetics to ethics“. *Music, sound, and space. Transformations of public and private experience*. Hg. Georgina Born. Cambridge, New York [u.a.] 2015, S. 73-89
- Pasdzierny, Matthias: „‘Make Every Second Count’ – Musikalisierte Mikroformate als Zentrum der Kurzvideo-App und Social Media-Plattform TikTok“. *Mikroformate. Interdisziplinäre Perspektiven auf aktuelle Phänomene in digitalen Medienkulturen*. Hg. Peter Moormann/Manuel Zahn/Patrick Bettinger et al. München 2021, S. 43-68
- Parsons, Talcott/Bales, Robert F.: „The Dimensions of Action-Space“. *Working papers in the theory of action*. Hg. Talcott Parsons/Robert F. Bales/Edward A. Shils. New York 1953, S. 63-109
- Patka, Kiron: *Radio-Topologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*. Bielefeld 2018
- Pietschmann, Klaus: „Vom Spekulativen zum Konkreten. Musikalische Räume in der Renaissance und ihr Publikum“. *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*. Hg. Annette Landau/Claudia Emmenegger. Zürich 2005, S. 153-165
- Potter, Pamela M.: *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart 2000

- Potter, Pamela M.: „Wissenschaftler im Zwiespalt“. *Das verdächtige Saxophon. „Entartete Musik“ im NS-Staat. Dokumentation und Kommentar*. Hg. Albrecht Dümling. Berlin 2007, S. 155-161
- Powell, John: *Was Sie schon immer über Musik wissen wollten. Alles über Harmonien, Rhythmus und das Geheimnis einer guten Melodie*. Berlin 2010
- Prieberg, Fred K.: „Jöde, Fritz“. *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*. Kiel 2004, S. 3428-3442
- Manfred Prisching: „Was kann ‚Hybridität‘ bedeuten? – Definitionsvorschlag“. *Hybride Events. Zur Diskussion zeitgeistiger Veranstaltungen*. Hg. Gregor J. Betz/Ronald Hitzler/Arne Niederbacher/Lisa Schäfer. Wiesbaden 2017, S. 3f.
- Pufé, Iris: „Was ist Nachhaltigkeit? Dimensionen und Chancen“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 31-32/2014, S. 15-21
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...]. Breslau 1780
- Radkau, Joachim: *Geschichte der Zukunft. Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute*. München 2017
- Rapp, Tobias: *Lost and Sound. Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt am Main 2009
- Rasch, Rudolf: „Preface“. *Music and power in the baroque era*. Hg. ders. Turnhout 2018, S. ix-xii
- Rastall, Richard: „Spatial effects in English instrumental consort music, c. 1560-1605“. *Early Music* 25 (1997). Nr. 2, S. 269-288
- Rauscher, Frances H./Shaw, Gordon L./Ky, Katherine N.: „Music and spatial task performance“. *Nature* 365 (1993), S. 611
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013
- Rebhahn, Michael: „latente räume. Der Komponist Mark Andre“. *Neue Zeitschrift für Musik* 169 (2008). Nr. 2, S. 17f.
- Redeker, Stephan: „Superstudio: Diskothek, Mach 2“. *ARCH+* Nr. 221 (Winter 2015), S. 140
- Rockström, J./Steffen, W./Noone, K. et al.: „A safe operating space for humanity“. *Nature* Nr. 461 (2009), S. 472-475
- Rösing, Helmut: „‚Populärmusikforschung‘ in Deutschland – von den Anfängen bis zu den 1990er Jahren“. *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Hg. Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer. Frankfurt a.M. [u.a.] 2002 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*. B. 19), S. 13-36
- Rode-Breyman, Susanne: „Eine raumsoziologische Studie zum Musiktheater am Habsburger Kaiserhof“. *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Hg. Karin Friedrich. Bd. 1. Wiesbaden 2014, S. 67-85
- Rosa, Hartmut: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*. Berlin 2012
- Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2019 [abgekürzt als Rosa 2019¹]

- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*. Wien 2019 [abgekürzt als Rosa 2019²]
- Salmen, Walter: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel 1960
- Salmen, Walter: „Heinrich Besseler (1900-1969)“. *Acta Musicologica* 42 (1970). Nr. 3/4, S. 219f.
- Salmen, Walter: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München 1988
- Salmen, Walter: *Beruf: Musiker. Verachtet, vergöttert, vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*. Kassel, Stuttgart 1997
- Salmen, Walter: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Hildesheim 2006
- Salmen, Walter: „Nu pin ich worden alde...“. *Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers*. Hildesheim 2011
- Sarewitz, Daniel: „Against holism“. *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*. Hg. Robert Frodeman/Julie Thompson Klein/Carl Mitcham. Oxford, New York [u.a.] 2010, S. 65-75
- Saupe, Holger Peter: *Kurt Günther 1893-1955. Zum 100. Geburtstag*. Gera 1993
- Schaeffer, Pierre: „Acousmatics“. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Hg. Christoph Cox/Daniel Warner. New York 2004, S. 76-81
- Schäfers, Bernhard: „Zur Sozialgeschichte und Individualbedeutung des Autos“. *Car Culture. Medien der Mobilität*. Karlsruhe 2011, S. 225-234
- Schafer, R. Murray: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Mainz 2010
- Scharfe, Siegfried: *Deutsche Dorfkirchen*. Königstein i. Taunus, Leipzig 1941
- Schipperges, Thomas: *Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*. München, Berlin 2005
- Schivelbusch, Wolfgang: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2004
- Schleuning, Peter: *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*. Hamburg 1984
- Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main 2006
- Schlüter, Bettina: „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“. *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern“*. Hg. Stephan Conermann. Bielefeld 2012, S. 233-254
- Schröder, Julia H.: *Zur Position der Musikhörenden. Konzeptionen ästhetischer Erfahrung im Konzert*. Hofheim 2014
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt am Main 2006
- Seibt, Oliver: *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*. Bielefeld 2010
- Seidel, Johann Julius: *Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudierende [...]*. Breslau 1843

- Seidel, Wilhelm: „Res Severa Verum Gaudium“: Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig“. *Die Musikforschung* 50 (1997). Nr. 1, S. 1-9
- Shreffler, Anne C.: „Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History“. *The Journal of Musicology* 20 (2003). Nr. 4, S. 498-525
- Sloterdijk, Peter: *Du musst Dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main 2009
- Small, Christopher: *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown 1998
- Sommer, Bernd/Welzer, Harald: *Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne*. München 2014
- Spotts, Frederic: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner-Festspiele*. München 1994
- Steinhauser, Ulrike: „Musik und Architektur“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Hg. Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 6. Kassel [u.a.] 1997, Sp. 729-745
- Stemmrich, Gregor: „Dispositiv“. *Texte zur Kunst* 17 (2007). Heft Nr. 66, S. 47-49
- Sterne, Jonathan: „Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space“. *Ethnomusicology* 41 (1997). Nr. 1, S. 22-50
- Stockfelt, Ola: „Adequate modes of listening“. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Hg. Christoph Cox/Daniel Warner. New York, London 2004, S. 88-93
- Stockhausen, Karlheinz: „Musik im Raum“. *Texte zur Musik*. Bd. 1. Köln 1963. S. 152-175
- Stockhausen, Karlheinz: „Kreuzspiel (1951)“. *Texte zur Musik*. Bd. 2. Köln 1964. S. 11f.
- Stockhausen, Karlheinz: „Bela Bartók“. *Texte zur Musik*. Bd. 2. Köln 1964. S. 136-139
- Stockhausen, Karlheinz: „Allgemeiner Einführungstext“. Abgedruckt in der Partitur *FRESCO* [1969]
- Stockhausen, Karlheinz: „Brief an einen Musikabteilungsleiter“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971, S. 336 [abgekürzt als Stockhausen 1971¹]
- Stockhausen, Karlheinz: „Klavierstücke“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S. 14-19 [abgekürzt als Stockhausen 1971²]
- Stockhausen, Karlheinz: „Das Leben geht weiter... ‚Wir hätten gerne Ihre Biographie in ausführlichen Stichworten‘“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971, S.9f. [abgekürzt als Stockhausen 1971³]
- Stockhausen, Karlheinz: „STIMMUNG für 6 Vokalisten“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S. 108-111 [abgekürzt als Stockhausen 1971⁴]
- Stockhausen, Karlheinz: „AUS DEN SIEBEN TAGEN“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S. 123-125 [abgekürzt als Stockhausen 1971⁵]
- Stockhausen, Karlheinz: „MUSIK FÜR DIE BEETHOVENHALLE“. *Texte zur Musik*. Bd. 3. Köln 1971. S. 142-152 [abgekürzt als Stockhausen 1971⁶]
- Stockhausen, Karlheinz: „Gespräch mit einem holländischen Kunstkreis“. *Texte zur Musik*. Bd. 4. Köln 1978. S. 478-549, S. 498.
- Stockhausen, Karlheinz: „STIMMUNG (1968) für 6 Vokalisten“. *Texte zur Musik*. Bd. 5. Köln 1989, S. 42-59

- Straebel, Volker: „Vom Verschwinden der Klangkunst. Der Begriff der Klangkunst als wissenschaftsgeschichtliches Konstrukt“. *Klangräume der Kunst*. Hg. Peter Kiefer. Heidelberg 2010, S. 53-60
- Tammen, Björn R.: „The ‚City of Music‘ in Twentieth-Century Viennese Public Art“. *Acta musicologica* 83 (2011). Nr. 1, S. 93-112
- Teruggi, Daniel: „Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition“. *Organised Sound* 12 (2007). Nr. 3, S. 213-231
- Thacker, Christopher: „La Manière de montrer les jardins de Versailles‘ by Louis XIV and Others“. *Garden History* 1 (1972). Nr. 1, S. 49-69
- Théberge, Paul: „Glenn Gould. Die akustischen Orchestrierungen“. Booklet zur 2012 bei Sony Classical veröffentlichten CD *Glenn Gould. The Acoustic Orchestrations. Works by Scriabin and Sibelius*
- Thöming, Anja-Rosa: „Zwei Ohren im Sechswachteltakt. Postumer Trost auf einer Bonner Tagung: Die innere Musikbibliothek des tauben Beethoven schloss Vogelstimmen ein“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (28.10.2020), S. N 3
- Thompson, Emily: *The soundscape of modernity. Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cambridge/Mass. 2002
- Thorau, Christian: „Eine Sitzung des ‚Museums‘ um das Jahr 1830 – Inszeniertes Hören als Angewandte Musikwissenschaft (Projektbericht)“. *Musik Bürger Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft*. Hg. ders./Peter Ackermann/Andreas Odenkirchen. Regensburg 2011, S. 325-337
- Trochimczyk, Maja: „Form Circles to Nets. On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music“. *Computer Music Journal* 25 (2001). Nr. 4, S. 39-56
- Tröndle, Martin [Hrsg.]: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld 2009
- Tröndle, Martin [Hrsg.]: *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*. Bielefeld 2018
- Ulrich, Thomas: *Stockhausen - a theological interpretation*. Kürten 2012
- Valiquet, Patrick: „The Spatialisation of Stereophony. Taking Positions in Post-War Electroacoustic Music“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 43 (2012). Nr. 2, S. 403-421
- van der Hoven, Lena: *Musikalische Repräsentationspolitik in Preußen (1688-1797). Hofmusik als Inszenierungsinstrument von Herrschaft*. Kassel [u.a.] 2015
- van Gennep, Arnold: „Räumliche Übergänge“. *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. Stephan Günzel. Stuttgart 2013, S. 37-41
- Vinken, Gerhard: „Freistellen – Rahmen – Zonieren. Räume und Raumtheorie in der Denkmalpflege“. *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*. Hg. Suzana Alpsancar. München 2011, S. 161-180
- Volmar, Axel/Schröter, Jens: „Einleitung: Auditive Medienkulturen“. *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Hg. dies. Bielefeld 2013, S. 9-34
- von Erffa, Hans Martin: „Ehrenpforte“. *RDK Labor* (<https://web.archive.org/web/20190402081607/https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93125>)
- von Rohr, Julius Bernhard: *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren*. Berlin 1729

- Wagner, Christoph: *Der Klang der Revolte. Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground*. Mainz 2013
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*. Bd. VIII. Leipzig 1912
- Wald-Fuhrmann, Melanie: „Positive Aspekte des gemeinschaftlichen Singens: Ein Forschungsüberblick“. *Wirkungsästhetik der Liturgie: Transdisziplinäre Perspektiven*. Hg. dies./K.-P. Dannecker/S. Boenneke. Regensburg 2020, S. 191-214
- Watanabe-O’Kelly, Helen: „„True and Historical Descriptions? European Festivals and the Printed Record“. *The Dynastic centre and the provinces: agents and interactions*. Hg. Sabine Dabringhaus/Jeroen Duindam. Amsterdam 2014, S. 150-159
- Weber, Heike: „Vom Kofferradio zum Walkman. Zu den Klangwelten unserer elektronischen Alltagsbegleiter“. *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Hg. Gerhard Paul/Ralph Schock. Bonn 2013, S. 418-423
- Weber, William: „The 1784 Handel Commemoration as Political Ritual“. *Journal of British Studies* 28 (1989), S. 43-69
- Weber, William: „Did people listen in the 18th century?“ *Early Music* 25 (1997). Nr. 4, S. 678-691
- Weinzierl, Stefan: *Beethovens Konzerträume. Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*. Frankfurt a.M. 2002
- Wellek, Albert: *Der Raum in der Musik*. Leipzig 1934
- Welzer, Harald: *Klimakriege. Wofür im 21. Jahrhundert getötet wird*. Frankfurt am Main 2008
- Wenzlhuemer, Roland: „Globalgeschichte. Einführung“. *Sehepunkte* 19 (2019). Nr. 7/8 (<https://web.archive.org/web/20210124180206/http://www.sehepunkte.de/2019/07/forum/globalgeschichte-243/>)
- Werner, Michael: „Musik als Handlung. Zu einigen Schwierigkeiten beim Arbeiten über Musik“. *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik*. Hg. Talia Bachir-Loopuyt/Sara Iglesias/Anna Langenbruch/Gesa zur Nieden. Frankfurt am Main 2012, S. 261-269
- Werr, Sebastian: „Zeremonielle Funktionen von Musik am Hofe Max Emanuels“. *Das Musikleben am Hof von Kurfürst Max Emanuel*. Hg. Stephan Hörner/Sebastian Werr. Tutzing 2012, S. 9-25
- Wilke, Tobias: *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*. München 2010
- Wisniewski, Edgar: *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*. Berlin 1993
- Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU): *Welt im Wandel. Gesellschaftsvertrag für eine Große Transformation*. Berlin 2011
- Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU): *Unsere gemeinsame digitale Zukunft*. Berlin 2019
- Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München 1888

- Wyss, Beat: „Ragnarök of Illusion: ‚Richard Wagner’s ‚Mystical Abyss‘ at Bayreuth‘“. *October* 54 (1990), S. 57-78
- Zalfen, Sarah: „Wann sie singen, Seit’ an Seit’. Musik als emotionale und gemeinschaftsbildende Praxis auf Parteitagungen der SPD“. *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*. Hg. Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempke. Göttingen 2015, S. 119-138
- Zimmermann, Bernd Alois: „Zukunft der Oper: Einige Gedanken über die Notwendigkeit der Bildung eines neuen Begriffes von Oper als Theater der Zukunft“. *Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk*. Hg. Christof Bitter. Mainz 1974, S. 38-46
- Zingsheim, Martin: *Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik*. Wien 2015
- zur Nieden, Gesa: *Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862-1914)*. Wien/Köln/Weimar 2010
- zur Nieden, Gesa: „Konzertreihen als kulturelle Institution. Architektur-soziologische Annäherungen an die Pariser Concerts Colonne (1873-1914)“. *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 3: Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*. Hg. Stefan Keym/Katrin Stöck. Leipzig 2011, S. 532-545
- zur Nieden, Gesa: „Politische Funktionen von Musik am Hof Ludwigs XIV.“. *Ludwig XIV. – Vorbild und Feindbild. Inszenierung und Rezeption der Herrschaft eines barocken Monarchen zwischen Heroisierung, Nachahmung und Dämonisierung*. Hg. Isabelle Deflers/Christian Kühner. Berlin 2018, S. 239-258