

Raum-Konfigurationen der Medienmusik

Vortrag anlässlich des Symposiums „Musik im Raum“, Festival next_generation 2007, ZKM Karlsruhe
Florian Grote, Universität Lüneburg

Die Beziehungen von Musik und Räumlichkeit erfahren im Grenzbereich von Musik und Medienkunst einen anhaltenden Popularitätsschub, der einerseits durch Technik immer weiter beschleunigt wird und gleichzeitig weitere technologische Entwicklung anspornt, der andererseits aber auch den entsprechenden Wissenschaftszweigen ein willkommenes Erkenntnisfeld liefert. Die somit produzierten Beschreibungen fassen vielfach musikalische Erzeugnisse als materielle Werke auf, die es innerhalb möglichst idealer bzw. auf die Werke abgestimmter Räume hörbar zu machen gilt. Damit ist jedoch nur wenig über die vielfältigen gegenseitigen Einwirkungen von Räumlichkeit und Musik gesagt. Der Titel des Symposiums, „Musik im Raum“, bedarf in diesem Sinne kritischer Betrachtung. In ihm sind scheinbar zwei voneinander abgrenzbare Entitäten enthalten. In diesem Beitrag soll es um die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer solchen Abgrenzung gehen und die Idee einer Einheitlichkeit von Raum und Musik vorgestellt werden, nach der die einzelnen Begriffe lediglich als Schatten derselben kulturellen Entität in unterschiedlichem Schlaglicht verstanden werden.

I.

Die abendländische Kompositionslehre hat seit dem Ende des Primats der Funktionsharmonik im ausgehenden 19. Jahrhundert einige bemerkenswerte Paradigmenwechsel hinter sich gebracht. Funktionsharmonik kann von ihrer Anlage her vor allem als Gesetzmäßigkeit zur Strukturierung des sequentiellen Ablaufs von Anweisungen für musikalische Ereignisse angesehen werden, wobei gewährleistet wird, dass nacheinander folgende Anweisungen stets aufeinander und auf einen übergeordneten Rahmen bezogen bleiben. Auch post-funktionsharmonische und selbst explizit antiharmonische Kompositionsweisen wie Reihentechnik und Serialismus brechen zunächst nicht mit diesem Paradigma des zeitlichen Bezugs, sondern bestätigen und festigen es durch strenge Reaktualisierung. Musik, so könnte das Paradigma der Funktionsharmonik und ihrer Nachfolger lauten, ist gestaltete Zeit.

Die Dominanz des Faktors Zeit wird erst durch die Hinwendung zum Sound in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwas abgemildert. Sound bezeichnet hierbei nicht allein die Klangfarbe – diese hat in der abendländischen Musikgeschichte spätestens seit dem Konzept des Orchesters als technischem Klangkörper eine große Rolle gespielt. Vielmehr bezeichnet Sound die Gesamtheit des Konstrukts Musik mit all ihren zeitlichen, technologischen, sozialen, und eben auch: räumlichen Komponenten (vgl. Maresch 2003). Damit enthält der Sound-Begriff auch das auratische Moment der Musik, woraus sich direkt folgern lässt, dass Musik zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten keinen identischen Sound haben kann. Sound ist per definitionem nicht reproduzierbar.

Mit dieser sowohl definitorischen als auch musikpraktischen Erweiterung der Begrifflichkeit gelangte auch der Faktor Raum in das Blickfeld der Kompositionstechnik und den Diskurs der Musikwissenschaft. Es verwundert nicht, dass die frühen experimentellen Ansätze einer neuen Thematisierung des Raumes zum Großteil direkt von der bildenden Kunst beeinflusst waren, schließlich hat hier das Raumthema bereits eine längere Tradition auch in der sogenannten „modernen Kunst“. Mit dem Kubismus, der Auseinandersetzung mit Ausstellungsräumen und der daraus resultierenden „white cube“-Bewegung der 1960er Jahre sowie den Happenings des Fluxus und der daran anknüpfenden Installationskunst war in der bildenden Kunst bereits eine explizit räumliche Formensprache ausdifferenziert und erprobt worden (vgl. Rebentisch 2003). Diese wurde zum Teil von der Musik aufgegriffen, und es entwickelten sich die heute so erfolgreichen Formen der Klangskulptur, Klanginstallation und der explizit raumbezogenen Komposition. Die Musik kam über diese Annäherung an die bildende Kunst schließlich in Kontakt mit der Architektur und es bildete sich ein auch derzeit noch besonders intensiv bearbeitetes Experimentierfeld.

Die Verbindungen mit bildender Kunst und Architektur und deren starkem Anspruch, Orte und Räume zu gestalten, haben die Musik jedoch in eine Identitätskrise geführt. Wenn Musik hauptsächlich durch ihren sozialen Rahmen definiert wird, fehlt es dem Begriff vermeintlich an Materialität und Werkbezogenheit. In einem Versuch der defensiven Rekonstruktion eines entsprechenden Musikbegriffs wird Musik dem Raum gegenüber gestellt. Musik und Raum werden dann – dies suggeriert auch die Themensetzung von *next_generation 2007* – als zwei voneinander klar abgrenzbare, unabhängige Phänomene begriffen. Damit aber ist die Musik wieder auf ihre zeitlichen Eigenschaften zurückgeworfen, denn nur als rein zeitliche Gestaltung begriffen kann sie nicht-räumlich existieren. Im Sound-Begriff ist jedenfalls schon derart viel Räumlichkeit enthalten, dass eine Abgrenzung von ihr keinen Sinn mehr macht.

Eine Annäherung der Musik an den Raum zu konstatieren oder auch eine neue Raum-Musik zu begrüßen, setzt ein solches nicht-räumliches Verständnis von Musik voraus. Diese Auffassung konnte durch die Funktionsharmonik zu kultureller Relevanz gelangen, sie erscheint aber aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar. Außerhalb der Funktionsharmonik und den mit ihr zusammenhängenden Diskursen – Kompositionslehre, Satztechnik, Werkanalyse, Interpretationslehre, zum Teil auch Musiksoziologie – lässt sich ein derartig un-räumlicher Musikbegriff nicht nachweisen. Vor allem die Akustik, aber auch die Musikpsychologie und neuere Musiksoziologie lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass Musik sehr viel mit Gleichzeitigkeit und somit Raum zu tun hat. Die Akustik zeigt anhand von physikalischen Gesetzen auf, dass Hörbarkeit ohne schwingendes Medium nicht möglich ist, dieses Medium aber auch nur dann schwingen kann, wenn es eine Ausdehnung und somit einen Raum besitzt. Hörbarkeit ist also nur dann gegeben, wenn eine hinreichend große Anzahl von Molekülen eines Mediums – meistens der Luft – zueinander in eine Beziehung der Variabilität eintreten können. Aus der Form dieser Variabilität kann ein sensorisches Organ wie das menschliche Gehör dann Rückschlüsse auf das schallanregende Ereignis ziehen, ohne in direkten Kontakt mit ihm treten zu müssen. Der durch diesen Vorgang aufge-spannte Raum ist an jeder Art von Musik zwangsläufig beteiligt und in diese von Anbeginn ihrer Geschichte an eingeschrieben. Musik ist bereits auf dieser basalen Ebene immer schon Raum.

II.

Gleichzeitig mit der Definition von Musik muss auch die des Raumes überdacht werden. Das Konzept einer „Musik im Raum“ weist deutlich auf einen Raumbegriff als die Musik und die Hörer umfassendes, überindividuell stabiles Datum hin. Von genau dieser Vorstellung jedoch haben sich die Raumwissenschaften sowohl natur- wie auch gesellschaftswissenschaftlicher Provenienz inzwischen weitgehend gelöst. Anstatt einer solchen Vorstellung eines absoluten Raumes, wie sie bei Newton, Leibniz und Kant zu finden ist, geht die aktuelle Raumsoziologie von Raum als ausschließlichem Produkt einer sozialen Syntheseleistung aus (vgl. Löw 2001). Raum ist nicht einfach vorhanden, sondern er wird durch Platzierung wahrnehmbarer Entitäten (im Sinne abgrenzbarer Phänomene) und der Konstruktion von Beziehungen zwischen diesen produziert. Der Raum, über den wir sprechen können und den wir in unsere Ästhetik einbeziehen, ist demnach ein genuin soziales Produkt. In der Wahrnehmung wird Raum erst aus den genannten Beziehungen zwischen Entitäten synthetisiert, seien sie erkennbar soziefunktional platziert oder nicht. Nicht erkennbar soziefunktional platzierte Entitäten werden dann oft der Kategorie der Natürlichkeit zugeschlagen. Um also Räume für Gesellschaft und damit auch für kulturelle Traditionen zugänglich zu machen, müssen Wahrnehmungen zu Themen von Kommunikation übersetzt werden. Gesellschaft und Kulturen können nicht wahrnehmen, sie können nicht einzelne Sinnesleistungen zu Entitäten wie Balken, Türen oder Fenster zusammensetzen und daraus für sich einen Raum synthetisieren (vgl. Luhmann 1997). Die Gesellschaft und ihre Kulturen müssen auf Beschreibungen dieser Entitäten und Räume zurückgreifen, können dies aber nur in ihrem eigenen Sinnkontext. Sobald ein Raum beschrieben wird – und dies geschieht, darauf wird zurückzukommen sein, als Reflexion bereits im Prozess seiner Rezeption – treten soziale Zuordnungen und Erwartungen in Kraft. Da Räume meist auch Grenzen haben, drängt sich die Frage auf, wer zu einem Raum Zutritt hat und wer ausgeschlossen bleibt, und welche Grenzen letztlich den Handlungsradius der Eingeschlossenen ausmachen (vgl. Stichweh 2005). Des Weiteren werden im Raum eventuell vorhandene menschliche Artgenossen sozial

eingeorde­net und mit der Selbsteinord­nung verglichen. Da­durch wird der Raum zur Ge­sell­schaft in Bezug ge­setzt und seine Be­schreibung erfolgt dann unter dem starken Ein­druck dieses Bezugs.

Derart produ­zierte Räume können eine gewisse Stabi­lität erlangen, obwohl sie beständig der so­zia­len Dy­namik einer sich reaktualisierenden Ge­sell­schaft aus­ge­setzt sind. Beste Bei­spiele da­für sind Insti­tu­ti­onen, die auf­ge­baut wer­den, um struk­tu­relle Si­che­rheit und et­was Steuer­bar­keit in die Dy­namik kul­tu­rel­ler Prak­ti­ken zu brin­gen, wo­durch Insti­tu­ti­onen auch zu be­vor­zug­ten An­spruch­part­nern an­de­rer ge­sell­schaf­flicher Teil­be­rei­che wie bspw. der Po­li­tik oder der Wi­rts­chaft wer­den (vgl. Luhmann 1995, ders. 1997). An­de­rer­seits kann aber auch die aus der Pro­ben­ar­beit ab­ge­lei­te­te An­ord­nung der Mit­glie­der eines En­sem­bles oder einer Band als Raum ge­se­hen wer­den, der an mit­un­ter völ­lig ver­schie­de­nen Auf­füh­rungs­orten reaktualisiert wird. Da­bei gilt je­doch zu be­ach­ten, dass eben eini­ge Be­stand­teile die­ser An­ord­nung an den je­weiligen si­tu­ati­ven Kon­text an­ge­passt wer­den müs­sen, wäh­rend an­de­re Be­stand­teile des Raums na­he­zu un­ver­än­dert wie­der auf­tauchen. Da der Raum aber aus den be­obach­te­ten Re­la­ti­onen sei­ner Be­stand­teile pro­du­ziert wird, geht mit je­der Reaktualisierung eine Re­kon­textua­li­sierung und also eine ver­än­de­rte Auf­fas­sung des Raumes ein­her.

III.

Da nach die­sen Über­le­gun­gen da­von aus­ge­gan­gen wer­den kann, dass sich aus Be­zie­hun­gen wahr­neh­mbarer Enti­täten im­mer Räume syn­the­ti­sieren, hat dies auch Fol­gen für die Mu­sik. Denn Mu­sik be­steht, wie ein­gangs er­wähnt, meis­tens eben­falls aus zuein­an­der in Bezug ge­setzten Enti­täten: Klän­gen, Sät­zen, Ton­orten, In­ter­pre­ten, klan­gen­den Ge­gen­stän­den. Aber auch meist als mu­sik­ex­tern ge­deu­te­te Enti­täten müs­sen dann zur Mu­sik ge­zählt wer­den: Büh­nen, Ge­bäu­de, an­de­re Zu­hö­rer, be­glei­ten­de Nar­ra­ti­onen (Pro­gramm­hefte, Künst­ler­bio­gra­phien etc.). Das De­sign der An­kündi­gung eines Kon­zerts bspw. weckt ge­wis­se Er­war­nun­gen an die Mu­sik, das Ge­bäu­de der Auf­füh­rung sym­bo­li­siert einen be­stimm­ten Mo­dus der So­zia­li­tät, die Zu­sam­men­set­zung des Publi­kums wirkt auf das Ver­hal­ten der Ein­zel­nen zu­rück. Mu­sik ex­is­tiert nicht un­ab­hän­gig und kon­text­frei für sich, son­dern kann nur in so­zia­len Si­tu­a­ti­onen er­lebt wer­den, die durch ihre kom­plexe Gleich­zeitig­keit wahr­ge­nom­me­ner Enti­täten als Räume er­schei­nen.

In Bezug auf die Wahr­neh­mung von Mu­sik soll hier dem An­satz von Peter Fuchs gefolgt wer­den (vgl. Fuchs 1992). Fuchs schreibt der Mu­sik die Fä­hig­keit zu, syn­chron in die Wahr­neh­mung ein­zu­stei­gen, d.h. die als Um­ge­bungswahr­neh­mung emp­fun­de­nen Ein­drücke kurz­fris­tig zu über­de­cken. Die da­durch in­du­zierten Be­wusst­seins­pro­zesse un­ter­schieden sich nicht per se von je­nen, die Um­ge­bungswahr­neh­mung oder auch Teil­ha­be an In­ter­ak­ti­on ver­ar­bei­ten. Da­mit lie­ße sich er­klä­ren, dass die durch Mu­sik her­vor­ge­ru­fe­nen Asso­zia­ti­onen die ge­samte Band­brei­te so­zia­ler Ak­ti­vi­tät um­fas­sen. Dass Mu­sik den­noch als Mu­sik iden­ti­fi­ziert wird und durch Mu­sik in­du­zierte Be­wusst­seins­pro­zesse nicht di­rekt mit der Re­ali­tät gleich­ge­setzt wer­den, hängt von der Si­tu­a­ti­on ab, in der Mu­sik wahr­ge­nom­men wird. Mu­sik­re­zep­ti­on be­steht zu­nächst ein­mal aus einem stän­di­gen Um­schal­ten zwi­schen um­welt­syn­chro­ner Wahr­neh­mung mu­sika­li­scher For­men mit da­rauf fol­gen­der Ver­ar­bei­tung ein­er­seits und der Rück­ver­si­che­rung der be­son­de­ren Si­tu­a­ti­on, in wel­cher dies statt­findet an­de­rer­seits. Durch diese Rück­ver­si­che­rung wird die Ver­ar­bei­tung mu­sika­li­scher For­men mit der wahr­ge­nom­me­nen Re­ali­tät ab­ge­glichen und ihre Ein­ord­nung nach Sinn­ka­te­go­ri­en ein­ge­lei­tet.

An die­sem Punkt kann sich fast gleich­zeitig, zu­min­dest aber in sehr enger Ab­fol­ge, Äs­thetik in die Re­zep­ti­on ein­fü­gen. Äs­thetik kann als Mit­tei­lung der ei­ge­nen Ver­ar­bei­tung mu­sika­li­scher For­men ver­stan­den wer­den (vgl. Baecker 2005), sie grenzt also di­rekt an die be­nannte Funk­ti­on der Rück­ver­si­che­rung und den Re­ali­täts­ab­gleich sowie auch die sinn­hafte Ein­ord­nung. In Si­tu­a­ti­onen der Mu­sik­re­zep­ti­on spielt dies im­mer dann eine Rolle, wenn meh­re­re Per­so­nen ein­an­der bei der Re­zep­ti­on wahr­neh­men können, also mit­ei­nan­der in In­ter­ak­ti­on tre­ten. Hier­bei las­sen sich auch Un­ter­schiede in der Ge­wich­tung der zwei be­schrie­be­nen Modi mu­sika­li­scher Wahr­neh­mung er­ken­nen: Zwi­schen dem als Im­mer­si­on be­schrie­be­nen Ver­sun­ken­sein und der Un­ter­halt­ung mit mu­sika­li­scher Be­glei­tung oder den an­de­ren

Formen der Funktionsmusik spannt sich ein weites Feld der Rezeption auf, das aber immer sowohl die synchrone Ersetzung der Umgebungswahrnehmung als auch die Rückversicherung in der Realität enthält.

Als Bewusstseinsprozesse bleiben diese Vorgänge jedoch prinzipiell für die Kommunikation unerreichbar. Es existiert keine Möglichkeit, durch Musikwahrnehmung hervorgerufene Eindrücke und Emotionen direkt in Sprache zu überführen oder sie umgekehrt vom Kommunikationssystem aus zu beobachten. Musik, darin liegt die Schwierigkeit des wissenschaftlichen Umgangs mit ihr, lässt sich nur auf der Basis subjektiver Beschreibungen ihrer Wahrnehmung kommunikativ behandeln. Während die Musikpsychologie versucht, daraus Rückschlüsse auf die eigentlichen Vorgänge im Bewusstsein zu ziehen, sucht die Musiksoziologie eher nach Anknüpfungsmöglichkeiten, durch die sich soziale Einstiegspunkte für Musikrezeption herleiten lassen. Sie stellt Fragen nach den gesellschaftlichen Vorgängen, die zur Konstruktion des Phänomens Musik und der verschiedenen Musikbegriffe führen. Dabei bieten vor allem Analysen kultureller Praktiken vielversprechende Ansätze für erkenntnisleitende Interpretationen.

Kultur kann in diesem Zusammenhang als ständiger Vergleich der jeweils aktualisierten Praxis mit den schon bekannten, in ähnliche Kategorien eingeordneten Praktiken früherer Rezeption beschrieben werden (vgl. Baecker 2003). Kategorien könnten z. B. „Modern Jazz“ oder „Klassik“, aber auch „Laptop Performance“ oder „Sopran Solo“ genannt werden. Aus dieser Aktualisierung durch kontinuierlichen Vergleich folgt zunächst, dass kulturelle Praxis sich immer wieder aufs Neue bewähren muss, da sie potentiell in ständiger Konkurrenz zu allen anderen erreichbaren Praktiken steht. Rezeption bedeutet in einem kulturellen Kontext dann, sich innerhalb einer bestimmten Kategorie auf den Vergleich der aktuellen kulturellen Praxis mit dem eigenen Kanon der Kategorie einzulassen. Das kann in Teilhabe an weiterer Interaktion münden, die zwischen Ablehnung und Affirmation variabel ist.

Während in früheren, stabiler sozial stratifizierten Gesellschaften den meisten Rezipienten von Musik nur eine oder sehr wenige Kategorien zugänglich waren und Anstrengungen unternommen wurden, das ganze Leben von anderen, unerwünschten kulturellen Praktiken fernzubleiben, hat die sogenannte Postmoderne zu einer rasanten Zunahme erstens der Fragmentierung kultureller Kategorien und zweitens ihrer Zugänglichkeit für Rezeption geführt. Heutzutage muss man davon ausgehen, dass soziale Rolle und kulturelle Praxis nicht mehr besonders eng aneinander gekoppelt sind, sondern sich in einem Eklektizismus fragmentierter Rollenbilder und Kulturvergleiche neu zusammensetzen. Zur Rezeption gehört dann auch ein ganz bewusstes Einlassen auf den jeweils aktuellen Vergleich und damit die Aktualisierung einer Kategorie. Neben dem Vergleich innerhalb der Kategorie läuft aber meist auch der Vergleich der Kategorien untereinander mit. Da musikalische Bildung in den allermeisten Fällen zu mehr Wissen um Vergleiche innerhalb von Kategorien führt, werden die Vergleiche zwischen den Kategorien dann zu fundierten Meta-Vergleichen, die als typische Rezeptionspraxis der Postmoderne bezeichnet werden könnten. Ein Sopran-Solo innerhalb eines Elektronika-Tracks muss sich dann, entsprechendes Wissen vorausgesetzt, auch mit Praktiken aus anderen Kategorien inklusive z. B. der Oper vergleichen lassen. Kategorienvergleiche finden allerdings auch oftmals ohne durch eigene Rezeption erworbenes Wissen statt und dienen dann der Bewertung von kultureller Praxis auf der Basis tradierter Vergleiche.

IV.

Von diesem bewusstseinszentrierten Ansatz aus lässt sich die soziale Dimension der Musik entsprechend der oben genannten Raumbezüge entwickeln. Die Einordnung in das soziale Gefüge der Realität kann nur erfolgreich stattfinden, wenn sich die Verarbeitung der wahrgenommenen musikalischen Formen sinnvoll in die Realität einflechten lässt. Für Situationen kultureller Praxis ergibt sich also die Notwendigkeit, Musikrezeption sozial sinnvoll vorzubereiten und zu begleiten. Die konkreten Bestandteile möglicher Situationen wurden bereits erwähnt, aber die soziale Tragweite ihrer Zusammenstellung wird oft unterschätzt. Für bestimmte Aufführungspraktiken haben sich Situationen etabliert, die zum Beispiel von vornherein nur Publikum zulassen, das anhand seiner Kleidung auf einen gewissen Status sozialen

Erfolgs verweisen kann. Musikpraxis und Exklusionssemantik gehen in diesem Fall scheinbar eine derart enge Beziehung ein, dass bspw. das Bahnhofsmanagement des Hamburger Hauptbahnhofs davon ausgehen kann, das Abspielen entsprechender Musikaufzeichnungen aus dem Kanon klassischer und romantischer Musik in den Korridoren der U-Bahn-Station führe zur Konstruktion einer Situation gepflegter Bürgerlichkeit und zum Ausschluss unerwünschter sozialer Elemente (vgl. Klußmann 2005). Dass dies nicht funktioniert, dürfte seinen Grund in der unterschätzten, überaus starken Semantik von Urbanität im städtischen sozialen Raum haben, die sich nur durch die Wiedergabe von Musikaufzeichnungen nicht verdrängen lässt. Es zeigt sich eindrucksvoll, dass Situationen kultureller Praxis nicht reproduziert werden können, weder mittels technischer noch mittels anderer gesellschaftlicher Medien.

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Produktion von sozialen Räumen immer auch eine Frage gesellschaftlicher Macht ist (vgl. Lefebvre 1974, Foucault 1984). Die Auswahl und die Anordnung sozialer Entitäten hat starken Einfluss, wenn auch keine determinierende Wirkung, auf die kulturelle Praxis und die Semantiken von Inklusion und Exklusion. Der soziale Raum schafft Erwartungen an Situationen, kann jedoch auch selbst informiert, also neu definiert werden, wenn die kulturelle Praxis nicht mehr den Erwartungen entsprechen will. Die Umdefinition von Kirchen zu Schwulen-Clubs in den Anfangszeiten der Disco-Ära in den USA der 1970er Jahre ist dafür ein anschauliches Beispiel. Um Erwartungen und kulturelle Praxis zu stabilisieren – auch dies ist ein Prozess von Machtausübung – werden Institutionen gegründet. Elektronische Studios an Hochschulen und Universitäten, aber auch unabhängige Institutionen wie das ZKM sind solche strukturellen Sedimente kultureller Praxis. Sie erleichtern einerseits den Einstieg in die Praxis, da sie gewisse Erwartungen des Publikums bereits durch ihre eigene Definitionsmacht erfüllen können. Andererseits aber schränken sie eben dadurch auch die mögliche Vielfalt zum Beispiel musikalischer Formen stark ein. Gerade deswegen können diese Institutionen auch als stabile, sichere Horte für Formen kultureller Praxis fungieren, die sich außerhalb von durch gesellschaftliche Macht abgesicherter Stabilität eventuell nicht behaupten könnten.

Doch zurück zu den Situationen der Musikrezeption und der Ausgangsfrage nach der unabhängigen Existenz von Musik und Raum. Bislang wurde dargelegt, dass Situationen von Musikrezeption als solche sozial konstruiert werden müssen, damit Musik wahrgenommen werden kann. Dass auch das plötzliche Erklingen von klassischer Musik zum Beispiel in einem städtischen Transitraum potentiell direkt eine derartige Situation evozieren kann, liegt an der Erfahrung, die wir durch unsere Sozialisation mit dieser Form auditiver Wahrnehmung und den mit ihr zusammenhängenden Situationen ihrer Rezeption gemacht haben. Kinder, die noch nicht entsprechend sozialisiert sind, müssen normalerweise angewiesen werden, sich konform zu verhalten: eine beispielhafte Situation kultureller Tradierung. Aber die Praxis kann auch umgekehrt werden, die Konstruktion von Situationen lässt sich künstlerisch bearbeiten, um ihre eigene soziale Rolle zu thematisieren. Beispiele hierfür sind Situationismus, Fluxus, Happenings und Installationen. Diese Formen machen deutlich, dass es keine "Kunst im Raum" und also auch keine "Musik im Raum" gibt, sofern man diese Bezeichnung für ein besonderes Zusammentreffen ansonsten getrennter Entitäten verwendet. Vielmehr weist die situative Kunst darauf hin, dass wahrgenommenes Werk und Wahrnehmungssituation nur als Einheit funktionieren können (vgl. Lefebvre 1974). Dies gilt auch für Musik: Stücke sind für Konzerthallen, Kirchen oder auch den Kubus des ZKM geschrieben; werden sie in anderer Situation aufgeführt, ergeben sich andere Situationen. Auch die Wiederaufführung eines Stücks am Ort seiner Uraufführung ergibt aufgrund der Dynamik sozialer Zeit und des dadurch veränderten Publikums eine neue Situation. Werk und Situation gehen am Ort des Geschehens kultureller Praxis jeweils eine untrennbare und nicht reproduzierbare Verbindung ein. Orte des Geschehens sind dabei nicht nur die erwähnten institutionalisierten Aufführungsorte, sondern auch Komponistenklausen und Studios.

V.

Ob musikkulturelle Praxis nun vom Werk oder der Situation, oftmals zum Raum verkürzt, her begriffen wird, ist letztlich nicht ausschlaggebend. Beide Ansätze betrachten dieselbe soziale Entität in verschie-

denen kulturellen Schlaglichtern. Musik wäre demnach eine Konstruktion aus in der Kommunikation beobachtbaren sozialen Operationen und nicht in der Kommunikation beobachtbaren Bewusstseinsprozessen. Die Elemente dieser Konstruktion im Einzelnen: 1. umweltsynchrone Wahrnehmung (nicht beobachtbar), 2. Rückbindung an die Realität durch Umweltwahrnehmung (nicht beobachtbar) und ggf. Interaktion mit dem Publikum (beobachtbar), 3. Einordnung in den sozialen Sinnrahmen der Realität (nicht beobachtbar) sowie 4. Beeinflussung der vorgenannten Elemente durch die ständige Reaktualisierung der Situation (beobachtbar). Musik steht also dem Raum nicht gegenüber, und Raum ist kein von kultureller Praxis unabhängiges Artefakt. Musik, so lässt sich mit Blick auf unzählige künstlerische wie soziale Experimente konstatieren, ist immer schon selbst Raum.

Literatur

- Baecker, Dirk: Kommunikation, Leipzig 2005.
- Baecker, Dirk: Wozu Kultur?, 3. Auflage, Berlin 2003.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006 (OA 1984), S. 317-329.
- Fuchs, Peter: Die soziale Funktion der Musik, in: Lipp, Wolfgang (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, Berlin 1992, S. 67-86.
- Fuchs, Peter: Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung, in: Baecker, Dirk/Markowitz, Jürgen/Stichweh, Rudolf (Hg.): Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1987, S. 214-237.
- Klußmann, Jörg: Musik im öffentlichen Raum. Eine Untersuchung zur Musikbeschallung des Hamburger Hauptbahnhofs, Osnabrück 2005.
- Lefebvre, Henri: The Production of Space, Oxford 1991 (OA 1974).
- Löw, Martina: Raumsoziologie, Frankfurt a.M. 2001.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995.
- Maresch, Rudolf: Waves, Flows, Streams. Die Illusion vom reinen Sound, in: Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt a.M. 2003, S. 194-217.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M. 2003.
- Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt a.M. 2006.
- Stichweh, Rudolf: Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie, Bielefeld 2005.