

Flüssiger Raum? Zugänge zu den Geographien der Musik

Es ist klar, dass man einen ganz reinen und einfachen Ton braucht, eine Emission oder Welle ohne jede Harmonie, damit der Klang auf Reisen gehen oder damit man um den Klang herumreisen kann.¹

1. Musik und Geographie – eine Annäherung

Die Geographie ist traditionell eine nahezu exklusiv visuell ausgerichtete Wissenschaft.² Hierin läuft die Geographie konform zu vielen anderen Wissenschaften sowie zu allgemeinen Erfassungs- und Wahrnehmungsphänomenen der Moderne: die Priorität liegt auf dem Visuellen.³ Aufgrund dieses Missstandes wurde der Ruf nach der Einbeziehung anderer Sinne in geographische Analysen und Beschreibungen mit den Jahren immer lauter. Er wurde auch sehr wohl vernommen, aber nur zögerlich umgesetzt.

Am ehesten fand eine Auseinandersetzung mit dem Hörsinn, und hier vor allem mit (Popular-)Musik und Klang statt. Wenn sich vereinzelt Geographen erstaunlich früh (z. B. schon in den 1950ern) an solche Themen herangewagt haben, so geschah dies eher in einer traditionellen Weise mit nichtsdestotrotz einigen, auch heute noch durchaus sehens- (und hörens-)werten Ansätzen und Ergebnissen.⁴ Es wurden fünf Hauptbereiche untersucht: 1. Die räumliche Verteilung von musikalischen Formen, Aktivitäten und Akteuren, 2. musikalische Brennpunkte und Diffusion, 3. das Abstecken von Räumen, die gewisse musikalische Eigenschaften teilen, 4. das Aufspüren des Charakters oder der Identität eines Ortes anhand der von diesem Ort handelnden Musik, Texte, Melodien und Instrumentalisierung, dem allgemeinen Gefühl oder dem sensorischen Eindruck der Musik und 5. Texte in Bezug auf die darin thematisierte Umweltproblematik.⁵

¹ Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1993, 470.

² Lily Kong: „Popular music in geographical analyses“. In: *Progress in human geography* 19 (1995) 2, 184; Susan J. Smith: „Beyond geography’s visual worlds: a cultural politics of music“. In: *Progress in human geography* 21 (1997) 4, 503.

³ J. Ingham, M. Purvis und D. B. Clarke: „Hearing places, making spaces: sonorous geographies. Ephemeral rhythms, and the Blackburn warehouse parties“. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 17 (1999), 284.

⁴ Siehe auch Kong, „Popular music in geographical analyses“, 185 f.

⁵ Ebd., 185.

Seit Anfang bzw. Mitte der 1990er Jahre – sicherlich auch beeinflusst durch die popkulturellen Thematiken der Cultural studies – ist ein verstärktes Interesse an geographischen Fragestellungen bezüglich Musik und Klang zu vernehmen, denn langsam wurde sich die wissenschaftliche Gemeinde bewusst, dass

[...] senses other than sight might contain and construct geographies, which are rather different from those encountered in the visible world.⁶

Den vielen spannenden Fragen, die sich ergeben, wenn man sich Musik aus geographischer Perspektive nähert, kann hier im Einzelnen nicht nachgegangen werden. Im Folgenden soll lediglich ein kursorisch gehaltener Überblick über die verschiedenen Arten und Weisen des Zugangs zu Musik aus geographischer Sicht gegeben werden. Weiterhin wird vorgeschlagen, sich mit dem Konstrukt des „flüssigen Raumes“ den Geographien der Musik zu nähern. Musik zu „akademisieren“ und damit zu theoretisieren, läuft immer auch ein Stück weit Gefahr, die Freude an ihr zu zerstören. Da es sich im Weiteren um eine theoretisch-konzeptionelle Erörterung handelt, möchte ich mich bereits hier und auch ein wenig entschuldigend explizit den Worten anschließen:

[...] our intention is not to colonize music for geography through analysis – not least because the recognition of the pleasures of music must be central to any understanding of its power.⁷

2. Geographische Zugänge zur Musik

Aus geographischer Sicht gibt es unterschiedlichste Wege, über die man sich dem Themenkomplex nähern kann. Ingham, Purvis und Clarke richten in ihrer Studie über nordenglische House-Partys in brachliegenden Industriegebäuden ihr Augenmerk auf einige aus geographischer Perspektive besonders interessante Merkmale von Musik und Sound. Sie betonen nicht nur die

place-related qualities of sounds, but also [...] the role of sound in creating and defining particular spaces.⁸

Bestimmte, von ihnen der Musik und dem Sound zugeschriebene Eigenschaften, wie z. B. deren potenzielle Grenzenlosigkeit, deren dynamische und fluide Naturen⁹ sowie deren transformatives und transgressives Potenzial,¹⁰ sind es, die ihnen eine äußerst spannende Rolle bei der sozialen Konstruktion von Raum zugestehen:

Only through the study of sound in place [...] (an intertwined, scattering, splintering dynamic, which is indefinable yet distinctive) and the social and political tensions that

⁶ Smith, „Beyond geography’s visual worlds: a cultural politics of music“, 503 f.

⁷ Andrew Leyshon, David Matless und George Revill: „The place of music“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (1995), 423 f.

⁸ Ingham, Purvis und Clarke, „Hearing places, making spaces: sonorous geographies“, 286.

⁹ Ebd., 299 f.

¹⁰ Ebd., 289.

sounds (within and beyond space; displaced; misplaced) may create, can we truly begin to understand the full potential of sonorous geographies. Tensions over the uses of space, over the creation and dissolution of spaces, and over the overlapping of differently bounded spaces are elements of geographical study to be more enthusiastically explored, not wished away.¹¹

Hier stellen sich also Fragen um Aneignung, Verteidigung und Aushandeln von Räumen und Orten sowie deren Grenzen, bei denen die Bedeutungszuschreibung durch Musik eine entscheidende Rolle spielt.

Darüber hinaus ist Musik bei der sozialen Konstruktion von subjektiven und kollektiven Identitäten von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit. Die Konstruktion dieser Identitäten läuft über musikalische Inhalte, über die mit der Musik verbundenen Intertexte (bestimmte Verhaltens- oder Konsummuster oder sonstige außermusikalische Stilelemente) oder aber auch über die Orte musikalischer Aktivitäten:¹²

[Music] creates a flexible space in which identities can be lived, experienced, shaped and altered.¹³

Durch ihre speziellen Eigenschaften ist die Musik imstande, uns aus Orten herauszulösen, um uns entweder zeitweilig ortlos existieren zu lassen oder aber uns neu zu verorten:

We all hear music we like as something special, as something that defies the mundane, takes us „out of ourselves“, puts us somewhere else.¹⁴

Es scheint also so zu sein, dass Musik bei der Konstruktion unseres *sense of place* nicht zu unterschätzen ist. Anthony Giddens beschreibt die Prozesse der Relokalisation oder des Wiedereinbettens („reembedding“) als notwendig, um unser Herausgelöstsein aus Orten und die Trennung von Ort und Raum zu kompensieren.¹⁵

Die unerlässliche Funktion der Musik dabei betont Martin Stokes:

The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organises collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity.¹⁶

Hier tritt die Verbindung zwischen dem Lokalen und Globalen hinzu: Wie wird in einer globalisierten Welt und innerhalb globalisierter Produktions- und Konsumtionsmechanismen die Musik im Lokalen rekonstruiert? Gibt es überhaupt noch so etwas wie lokale Musikszenen? Wenn ja, welche Rolle spielen diese im globalen Geschehen? Kommt es noch zu der Konstruktion eines lokalen Musikstils inner-

¹¹ Ebd., 300.

¹² Kong, „Popular music in geographical analyses“, 192 f.

¹³ Smith, „Beyond geography’s visual worlds: a cultural politics of music“, 523.

¹⁴ Simon Frith: *Performing Rites: On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press 1996, 275.

¹⁵ Anthony Giddens: *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press 1990, 88.

¹⁶ Martin Stokes: „Introduction“. In: Martin Stokes (ed.): *Ethnicity, identity and music*, 1–27. Oxford and Providence: Berg 1994, 3.

halb der globalisierten Strukturen der Musikproduktion? Inwiefern veränderten sich die Produktionsstrukturen vor allem des musikalischen Undergrounds aufgrund von Globalisierungs-Trends? Ist eine schleichende Homogenisierung der Musiken zu beobachten, oder ist im Gegenteil die Herausbildung neuer, differenzierter und heterogener lokaler – von globalen Einflüssen zwar durchaus inspirierten, aber nicht homogenisierten – Stile zu beobachten? Welche neuen Räume entstehen durch die veränderten Produktionsbedingungen? Die Liste der Fragen ließe sich fortsetzen.

Deutlich wurde bisher, dass das Musikmachen, Produzieren und Konsumieren sowohl soziale und kulturelle als auch ökonomische Prozesse beinhaltet. Diese sind untrennbar mit der Konstruktion und Rekonstruktion von Raum und Orten verbunden. Es scheint also, dass Musikgeographien eine höchst komplexe Dynamik entwickeln. Inwieweit die Musik aber, wie oft behauptet, eine Schlüsselfunktion für die Exploration, Affirmation und Identifikation von sozialen Beziehungen und die Konstruktion von Raum besitzt, bleibt vorerst ungeklärt.¹⁷

Im Folgenden soll dennoch auf einige der oben aufgeworfenen Fragen und Themenkomplexe näher eingegangen. Dass dies nicht mehr als ein Anschneiden gewisser Zusammenhänge sein kann, versteht sich in diesem Rahmen von selbst. Es gilt, einen Beitrag dazu zu leisten,

to explore the often discontinuous and disjunctive qualities of place that are in many ways opened up by appealing to a more broadly defined sensory environment.¹⁸

2.1 Musik, Identität und Geschmackskulturen

Identität und Musik, so scheint es, hängen untrennbar miteinander zusammen. Man denke nur an die Abgrenzungs- und Zugehörigkeitsmechanismen, die spontan und unreflektiert in den Sinn kommen, wenn man z. B. Teenager-Fankulturen, massenkulturelles Bildungsbürgertum oder auch gegenkulturelle und andere soziale Bewegungen imaginiert. Oder man denke an die einzigartigen emotionalen Erlebnisse, die sicherlich jeder von uns mit speziellen Musiken verbindet und die so ein Grundstoff für unsere individuelle Identitätsbildung darstellen. Die herausragende Rolle von Musik bei der Herausbildung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden sowie der Konstruktion von kollektiven und individuellen Identitäten sticht also zumindest bei einer solchen spontanen Reflexion hervor.

Halten diese spontanen Eindrücke jedoch auch einer tiefer gehenden Analyse stand? Die Anzahl akademischer Studien, die sich mit (populärer) Musik und Identität bzw. sozialen Gruppen beschäftigen, ist groß. Jedoch gingen die Verfasser in den meisten Fällen davon aus, dass die Musik Menschen, Gruppen und Szenen

¹⁷ Siehe u. a. Smith, „Beyond geography’s visual worlds: a cultural politics of music“, 523.

¹⁸ Ingham, Purvis und Clarke, „Hearing places, making spaces: sonorous geographies“, 284.

schlicht reflektiert und repräsentiert¹⁹ oder dass sie ein feststehendes Merkmal dieser Gruppen ist. Die wechselseitige Beeinflussung und Transformation von Musik und den sozialen Gruppierungen, die De- und Rekonstruktion von Werten, Ansichten und Einstellungen vor und während der musikalischen Performanz und Produktion oder auch die unterschiedlichen Konsumtions- und Rezeptionskontexte und wiederum deren Einfluss auf die Musik, wurden weitestgehend außer Acht gelassen. Musik selbst wurde nicht als *sozialer Prozess* gesehen. Jedoch gewann man in den letzten Jahren auch in diesem Bereich neue Erkenntnisse. Vor allem Simon Frith nimmt mit seinen Arbeiten zu diesem Thema eine wichtige Vorreiterposition ein:

My point is not that a social group has beliefs which it then articulates in its music, but that music, an aesthetic practice, articulates *in itself* an understanding of both group relations and individuality, on the basis of which ethical codes and social ideologies are understood. [It...] is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities [...] but that they only get to know themselves *as groups* [...] *through* cultural activity, through aesthetic judgement. Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them [Hervorhebungen im Original].²⁰

Die Konsequenz liegt auf der Hand:

[W]e need to reverse the usual academic argument: the question is not how a piece of music, a text, ‚reflects‘ popular values, but how – in performance – it produces them.²¹

Was aber ist es, das die Bedeutung der Musik für Identitätsprozesse ausmacht? Ist es die direkte, einzigartige emotionale Intensität, mit der Lieder, Rhythmen²² und Klänge in unser Leben und unsere Körperlichkeit einbezogen werden? Oder ist es die Direktheit, mit der wir durch das Hören und Fühlen von Musik Werturteile abgeben können, ohne Umwege sagen oder fühlen können: Das ist gut und das ist schlecht? Oder vielleicht so, dass die Musik individuelle Erlebnisse in eine kollektive Identität einfügt, ohne sie darin aufzulösen? Oder lässt uns Musik durch Handlungen und Erfahrungen ganz *real* (und auch körperlich) die durch die Musik *fantasierten* Ideale der Identität erfahren?

Laut Frith ist Identität immer ein Ideal: Es ist immer das, was oder wie wir sein möchten, nicht wie oder was wir sind. Lässt uns Musik also idealisierte Selbstkonzepte und idealisierte soziale Welten erfahren?²³ Es sind sicherlich viele unterschiedliche Erfahrungen, die bei der Identitätsbildung durch und mit Musik eine Rolle spielen, denn

¹⁹ Simon Frith: „Music and identity“. In: Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.): *Questions of cultural identity*. London: Sage 1996, 108.

²⁰ Ebd., 110 f.

²¹ Frith, *Performing Rites: On the value of popular music*, 270.

²² Ebd., 273.

²³ Ebd., 274.

[m]usic constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.²⁴

Einiges deutet also darauf hin, dass Musik untrennbar mit individueller und kollektiver Identität verbunden ist. Und oftmals ist es der gemeinsame Geschmack, aus dem dieses kollektive Gefühl von Identität erwächst.²⁵ Anhand unterschiedlicher musikalischer Genres könnte es also möglich sein, Rückschlüsse auf kollektive Identitätsbildungsprozesse zu ziehen:

Once we start looking at different genres we can begin to document the different ways in which music works materially to give people different identities, to place them in different social groups.²⁶

Jedoch sind mit dem musikalischen Genrebegriff einige Schwierigkeiten verbunden, da Genres nichts weiter als Etiketten sind, die als das Produkt eines komplexen Zusammenspiels von musikalischen, ideologischen und im Marketing angesiedelten Kräften angesehen werden können.²⁷ Daher soll der Erkenntnispfad nicht über musikalische Genres gehen, sondern stattdessen über die Prozesse der Ausbildung des Musikgeschmacks, um zu entdecken, wie die daraus hervorgehenden Geschmackskulturen entstehen.

Laut Gebesmair findet der Umgang mit Musik anhand unterschiedlicher Strategien statt, die jedoch nicht bewusst auf ein Ziel zulaufen, sondern die sich als eine Konsequenz einer Vertrautheit mit der Lebenswelt ergaben und in der Anwendung in Alltagssituationen bewährten.²⁸ Dabei unterteilt er in „Hörstrategien“, die auf persönlichen Genuss abzielen, und „soziale Strategien“, in denen die Musik als Mittel zur Identifikation oder Ausgrenzung eingesetzt wird.²⁹ Die sozialen Strategien der kulturellen Distanzierung in Bezug auf *Identifikation* haben mit der Gruppenzugehörigkeit – und damit ist alles gemeint: vom konkret definierbaren Freundeskreis, über lediglich durch mediale Vermittlung existierende Szenen, bis hin zu wissenschaftlich abstrakten Lebensstilgruppen – zu tun, in Bezug auf *Ausgrenzung* dagegen mit Distinktion im Sinne Bourdieus.³⁰ Innerhalb der sozialen Strategie wird also Geschmack zur Ressource, zum kulturellen Kapital, anhand dessen man „als Teil einer Klasse auf der Basis eines Lebensstils klassifiziert“.³¹ An dieser Stelle verbindet sich Geschmack mit den *politics of identity*, denn:

²⁴ Ebd., 275.

²⁵ Andy Bennett: *Popular music and youth culture: Music, identity and place*. London: Macmillan 2000, 50.

²⁶ Frith, *Performing Rites: On the value of popular music*, 275.

²⁷ Ebd., 84.

²⁸ Andreas Gebesmair: *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, 57.

²⁹ Ebd., 62 f.

³⁰ Ebd., 74 f.

³¹ Ebd., 70.

When we select our personal and group musical preferences, we take an implicit stand on competing interests of taste, control, and power.³²

Dieser politische Aspekt von Geschmack streift die von George H. Lewis entwickelten Dimensionen, anhand derer er musikalische Geschmackskulturen klassifiziert. Er identifiziert insgesamt drei dieser Dimensionen: die politische, die ästhetische und die demografische Dimension.³³ Diesem „demographischen“ Aspekt räumt er die wichtigste Bedeutung der drei musikalischen Geschmacksdimensionen ein. Er beschreibt sie anhand von Nachbarschaften und deren Bedeutung für das Aufeinandertreffen und Vermischen, somit die Identitätsbildung der unterschiedlichen Geschmackskulturen. Als Beispiel führt er die Punk- und New-Wave-Bewegung im Londoner Stadtteil Soho Ende der 1970er Jahre an und behauptet, dass

those living elsewhere would have little or no opportunity to experience or become involved in [...] these cultures.³⁴

Ob dem in diesem speziellen Fall wirklich so ist oder nicht, hängt ganz davon ab, wie man diese Kulturen definiert: ob man nun die lokalen Punkzirkel vor Ort in Soho meint oder die über unterschiedlichste Kanäle weltweit verbreiteten Geschmackskulturen des Punk und New Wave. Teipel bzw. die dort Interviewten bringen unterschiedliche Darstellungen, wie die Punk- und New-Wave-Bewegung, die tatsächlich im Londoner Stadtteil Soho ihre erste wahrnehmbare Verortung anhand unterschiedlicher mit Punk assoziierter Geschäfte und Treffpunkte erfuhr, seine Entsprechung in deutschen Städten fand.³⁵ Es wird ersichtlich, dass Punk und New Wave in Deutschland jedoch viel mehr war als nur eine aufgekochte Version der Londoner Bewegung, die sich zum Teil ohne direkte und genaue Kenntnis dessen entwickelte und ganz eigene Stile hervorbrachte. An anderer Stelle wird jedoch von einigen deutschen Musikern betont, wie wichtig es für ihre künstlerische Weiterentwicklung war, nach London zu gehen und dort vor Ort zu leben, sich dort umzuhören und umzusehen. Die dieser Frage zugrunde liegende Problematik von globalen Musikräumen und lokalen Szenen sind in der vorliegenden Arbeit von Interesse.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Geografie eine herausragende Rolle bei der Entwicklung von Geschmackskulturen und Identität durch Musik zugesprochen wird. Sei es dadurch, dass innerhalb einer gemeinsamen Tradition oder Legendenbildung eine Szene „both produces and reproduces a collective history in which place images are central“,³⁶ oder dadurch, dass sich differenzierte Geschmackskulturen an identitätsstiftenden Orten herausbilden. Es deutet in

³² Michael R. Real: *Exploring media culture*. London: Sage 1996, 5.

³³ George H. Lewis: „Who do you love? The Dimensions of musical taste“. In: James Lull: *Popular music and communication*. London: Sage 1992, 144 f.

³⁴ Ebd., 144.

³⁵ Jürgen Teipel: *Verschwende Deine Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

³⁶ Joanne Hollows and Katie Milestone: „Welcome to dreamsville. A history and geography of Northern Soul“. In: Andrew Leyshon, David Matless and George Revill: *The place of music*. New York and London: The Guilford Press 1998, 95.

jedem Fall einiges darauf hin, dass die Musik innerhalb der Konstruktion von Identität untrennbar mit einer ihr eigenen Geografie verbunden ist:

What makes music special – what makes it special for identity – is that it defines a space without boundaries. Music is the cultural form best able to cross borders – sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races and nations – and to define places: in clubs, scenes, and raves, listening on headphones, radio, and in the concert hall, we are only where the music takes us.³⁷

2.2 Globale Musikräume und die Poiesis des Lokalen

Musik und Kreolisierung

Marshall McLuhans Vision vom *Global Village* hat mittlerweile durch eine Überstrapazierung des Begriffs den Charakter eines Klischees bekommen. Jedoch kann kaum abgestritten werden, dass wir in einer Welt leben, in der die Konstruktion von Räumen und Orten stark von den Prozessen der Globalisierung geprägt ist. Es ist sicherlich nicht so, dass wir, wie so oft befürchtet, in einer kulturell homogenisierten Welt leben, in der die Besonderheit des Lokalen keine Rolle mehr spielt. Im Gegenteil, das Potenzial und die Bedeutung der Lokalität und lokaler Kulturen ist mittlerweile zu einem höchst wichtigen Fokus in der Globalisierungsdebatte geworden. Denn wo die Befürchtung einer „McDonaldization“³⁸ der Gesellschaft durchaus in einigen Bereichen ihre Berechtigung hat, so gibt es im gleichen Zuge eine Rückbesinnung auf die einzigartigen Qualitäten des Lokalen. Diese muss nicht so reaktionär sein, wie sie vielleicht im ersten Moment klingen mag.

Es gibt durchaus Stimmen, die die zahlreichen transnationalen Verbindungen und den regen Austausch kultureller Güter und kultureller Informationen verbinden mit einer Zunahme von Vielfalt und Heterogenität von Kulturen. In diesem Zusammenhang sind die Prozesse, die Ulf Hannerz mit dem aus der Linguistik entlehnten Begriff „Kreolisierung“ bezeichnet hat, ein wertvolles Arbeitsmittel. Kern der kreolen Kulturen ist für Hannerz eine

combination of diversity, interconnectedness, and innovation, in the context of global center-periphery relationships.³⁹

Durch das Zusammenfließen unterschiedlichster kultureller Strömungen, von denen keine als homogen oder „essenziell“ bezeichnet werden kann, entstehen neue, sogenannte kreole Kulturen.

The diversity in question involves a mostly rather recent confluence of separate and quite different traditions; set in global context, this tends to mean that they have their historical roots in different continents. [...] this does not mean that these formerly

³⁷ Frith, „Music and identity“, 276.

³⁸ G. Ritzer: *The McDonaldization of society*. Newbury Park, CA: Pine Forge 1993.

³⁹ Ulf Hannerz: *Transnational connections*. London and New York: Routledge 1996, 67.

separate cultural currents in themselves have been „pure,“ or „homogenous,“ or „bounded“.⁴⁰

Hannerz geht von mehreren, sich zeitweilig überlagernden kulturellen Kontinua aus, auf denen die unterschiedlichsten kulturellen Mischvarianten zwischen den Polen der Kulturen eines Zentrums und jenen einer weitest entfernten Peripherie oszillieren. Es bleibt zu betonen, dass durch die Zentrum-Peripherie-Situation durchaus auch von Ungleichheitsverhältnissen ausgegangen werden kann, da die Kulturen der Peripherie dem Zentrum gegenüber zumeist in Bezug auf soziale Macht und auch materielle Ressourcen benachteiligt sind: „The creole continuum has a built-in political economy of culture“. Auf der anderen Seite sind die kulturellen Prozesse der Kreolisierung genauso wenig

merely a matter of a constant pressure from the center toward the periphery, but a more creative interplay.⁴¹

Bei allem dem Konzept der Kreolisierung innewohnendem Potenzial ist einzuräumen, dass die sehr starr erscheinenden Begriffe Zentrum, Peripherie und auch jener des endlichen Kontinuums sicherlich problematisch sind und einer genaueren Definition bedürfen, die in diesem Rahmen nicht zufriedenstellend gegeben werden kann. Auch der enge begriffliche Bezug zu jenen kreolen Kulturen, die aus der Sklaverei in der neuen Welt hervorgegangen sind, lässt eventuell konzeptionelle Missverständnisse im Hinblick auf „Kreolisierung“ aufkommen. Kreole Kulturen schlicht als das Ergebnis der Vermischung von Kulturen im Sinne von „Ethnien“ zu sehen, würde Hannerz' Verständnis von Kreolisierung bei weitem nicht gerecht werden.

Für die weiteren Ausführungen soll ganz explizit und nach eigenem Verständnis durchaus in Übereinstimmung mit Hannerz vorausgesetzt werden, dass es bei Kreolisierung selbstverständlich um mehr geht als die Entstehung neuer Kulturformen und Kulturen durch die Vermischung von „Ethnien“. Es liegt durchaus im Rahmen von Hannerz' Begriffverständnis, wenn z.B. urbane Musikkulturen, deren Musiken durch die Vermischung gewisser ästhetischer und stilistischer, keiner „Ethnie“ oder deren Musiktraditionen zuzuordnenden Merkmale entstanden sind, als kreole Kulturen bezeichnet werden. Hier sei an das vielschichtige Konstrukt von Kultur als „a way of life“⁴² erinnert. Ebenso bietet Hannerz' Konzept durchaus Raum für eine radikale Sichtweise von Kreolisierung in dem Sinne, dass letzten Endes alle Kulturen in irgendeiner Weise kreole Kulturen sind. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen scheint das Konzept der Kreolisierung sehr gut geeignet zu sein, um die Konstruktion von Orten und Raum in einer globalisierten Welt besser verstehen zu können.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., 68.

⁴² Raymond Williams: „Culture is Ordinary“. In: Ann Gray and Jim McGuigan: *Studying Culture: An Introductory Reader*. London: Edward Arnold 1993.

„Lokales“ Repertoire, lokale Kulturen und die transnationale Musikindustrie

Die Position lokaler bzw. regionaler Musiken in der von einer stark globalisierten Musikindustrie beschallten Welt wurde schon des Öfteren thematisiert. Befürchtungen, einheitliche angloamerikanisch geprägte Popmusik kolonisiere und überdecke langfristig „endogene“ lokale und regionale Musiken, standen dabei im Mittelpunkt. Die Diskussion darum ist zumeist eingebettet in Analysen der Produktionsstrukturen der Musikindustrie.⁴³ Der Musikmarkt wurde aus unterschiedlichen Gründen früher als andere Sparten der kulturproduzierenden Industrie globalisiert und unterliegt mehr noch als andere Märkte für kulturelle Güter (z. B. im Vergleich mit dem teilweise nationalstaatlich geregelten Film- und Fernsehsektor) den Mechanismen der freien Marktwirtschaft.⁴⁴ Die Globalisierung des Musikmarktes spiegelt sich in den transnationalen Strukturen der fünf, bis Anfang des 21. Jh. den Weltmarkt beherrschenden Musikkonzerne. Universal Music (Santa Monica, USA, Mutterkonzern: Vivendi Universal SA, Frankreich), Sony Music Entertainment (New York City; Mutterkonzern: Sony, Japan), Warner Music Group (New York City, Mutterkonzern: AOL Time Warner, USA), Bertelsmann Music Group (New York City, Mutterkonzern: Bertelsmann AG, Gütersloh) und die EMI Group (London, UK) verkauften bis 2001 gemeinsam mehr als drei Viertel aller weltweit verkauften Tonträger und besitzen Hunderte von aktiven Labels überall auf der Welt.

Die Diskussion um „lokales“, das heißt „heimisches“ Repertoire spielt bei den Konzernen eine wichtige Rolle. Obwohl angloamerikanische Produkte immer noch große Teile des weltweiten Markts dominieren,⁴⁵ hat sich der relative Marktanteil „heimischen“ Repertoires, also die Produktionen der in den jeweiligen Ländern und Regionen lebenden Künstler mit Verträgen bei den dort ansässigen Labels, in nahezu allen Regionen der Welt bis auf Afrika und Lateinamerika innerhalb der letzten 10 bis 15 Jahre beständig vergrößert. Im weltweiten Durchschnitt stieg sein relativer Anteil von 58 % in 1991 auf 68 % in 2000.⁴⁶ Dies ist Anlass genug für die IFPI, Verband und einflussreiche Vertreterin einer großen Anzahl wirtschaftlich bedeutender internationaler Tonträgerhersteller, diese Bedeutungssteigerung als „one of the recording industry’s major global trends of the decade“⁴⁷ zu feiern. Für die derzeit in einer weltweiten wirtschaftlichen Krise befindliche Musikindustrie scheint „lokales“ Repertoire mehr zu sein als nur ein Hoffnungsschimmer. Denn

⁴³ Siehe Alfred Smudits: „Musik und Globalisierung: Die Phonographischen Industrien. Strukturen und Strategien“. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 23 (1998) 2, 23–52; und John Lovering: „The global music industry. Contradictions in the commodification of the sublime“. In: Andrew Leyshon, David Matless and George Revill: *The place of music*. New York and London: The Guilford Press 1998, 31–56.

⁴⁴ Smudits, „Musik und Globalisierung“, 43.

⁴⁵ IFPI Deutschland: *Jahreswirtschaftsbericht 2001*. Hamburg: Deutsche Landesgruppe der IFPI e. V. 2001, 44.

⁴⁶ IFPI: *Recording industry in numbers 2001*. London: IFPI 2001, 16.

⁴⁷ Ebd.

mit dessen wirtschaftlichem Potenzial wird bereits auf nationaler⁴⁸ wie internationaler Ebene kalkuliert:

As local repertoire develops and begins to thrive, individual territories can then look to export music across international borders.⁴⁹

Aber auch über die wirtschaftlichen Strategien hinaus nutzt die Musikindustrie die Steigerungsrate und bettet sie in die Debatte um kulturelle Diversität im globalen Kontext ein. Im Zuge der eigenen Imageverbesserung und sich durchaus der Diskussionen um die Homogenisierung musikalischen Repertoires durch die Strategien ihrer Industrie bewusst, schreibt sie sich die Steigerung auf die eigenen Fahnen und lobt ihr Engagement für die Entwicklung lokaler Kulturen. Dazu der Vorsitzende des internationalen Dachverbands IFPI (International Federation of the Phonographic Industry):

The recording industry in the past decade has emerged as a major investor in local culture worldwide. The industry continues to develop creative talent in all regions and countries of the world, and it is contributing more than ever to the success of local artists and to the development of national music cultures.⁵⁰

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der bereits etwas abgegriffene Werbeslogan der BMG: „Act local, think global!“⁵¹ (sic!) und auch die Firmenphilosophie von Vivendi Universal, dem Mutterkonzern von Universal Music:

We recognize and value our multicultural background as a company. We draw on this wealth of diversity as a unique strength to preserve, promote and protect the rich cultural character of countries, communities and local regions. We value the variety of our dynamic content, which represents our heritage and the world's cultural diversity, and we strive to deliver competitively superior services to local markets.⁵²

Inwieweit es wirklich zu einer Diversifizierung der lokalen Märkte und/oder einer Homogenisierung durch das internationale Repertoire der Mega-Acts kommt, bleibt weiterhin genauer zu klären. Einige interessante Ergebnisse bietet die bereits erwähnte Studie von Gebesmair. Ein Trend ist auf jeden Fall die Wahrnehmung von Nischenmärkten und die Reaktion auf tendenziell gestiegene lokale Nachfragen seitens der Musikindustrie.⁵³ Damit einher geht eine flexible Spezialisierung der marktbeherrschenden Industrie, d. h. Diversifizierung des Repertoires mit der Folge organisatorischer Restrukturierung.

⁴⁸ Im Jahreswirtschaftsbericht 2001 der deutschen Landesgruppe der IFPI ist die Rede von „hohen Beträgen“, die von der Musikwirtschaft in heimisches Repertoire investiert werden (IFPI Deutschland 2001, 44).

⁴⁹ IFPI, *Recording industry in numbers 2001*, 9.

⁵⁰ <http://www.ifpi.org/site-content/press/20010906.html> (Zugriff 5. Juni 2002).

⁵¹ Hiermit wirbt Bertelsmann auf den Internetseiten ihrer deutschen Musikdivision der BMG (<http://live.bmg.de/company/de/>) (Zugriff 5. Juni 2002).

⁵² http://www.vivendiuniversal.com/vu2/en/who_we_are/who_we_are.cfm (Zugriff: 5. Juni 2002).

⁵³ Gebesmair, *Musik und Globalisierung*, 202.

Die Bildung kleiner, künstlerisch mehr oder weniger unabhängiger Untersektionen und Departments⁵⁴ der Musikkonzerne ist an der Tagesordnung. Inwieweit dies jedoch zu einer wirklichen Diversifizierung des Repertoires in den einzelnen Ländern und Regionen führt, steht auf einem anderen Blatt. Einerseits wird durch die organisatorische Trennung zwischen internationalem und lokalem Repertoire der Einstieg lokaler Acts in den internationalen Bereich immer schwieriger. Dadurch fristen einige Acts und zum Teil ganze Genres eine dauerhafte Nischenexistenz, da sie aufgrund mangelnder Marketing- und Promotiontätigkeit nur marginal außerhalb des ihr von der Industrie zugeordneten Marktsegments wahrgenommen werden können. Andererseits können einige wirtschaftlich benachteiligte Länder und Regionen nicht an der Diversifizierung durch das internationale Repertoire teilnehmen, da sich die massenhafte Bestückung dieser Märkte für die Industrie als nicht rentabel erweist. In jedem Fall darf die fortschreitende Diversifizierung über eines nicht hinwegtäuschen: Trotz gesteigerter angebotsmäßiger Vielfalt beschränkt sich der Massenkonsum immer stärker auf das gleiche schmale Segment der internationalen *Mega-Acts*.⁵⁵

Was die Musikindustrie mit den Begriffen „heimisches“ bzw. „nationales“ oder „lokales“ Repertoire meint, wurde bereits erwähnt. Jedoch soll dieser eindeutig marktorientierte Blick nicht über die einer solchen Konstruktion zugrunde liegenden kulturellen Prozesse hinwegsehen lassen, welche bei der Entwicklung lokaler Musiken und lokaler Musikräume in Zeiten fortschreitender Globalisierung und stark gesteigener interkultureller Kontakte ablaufen. Kulturelle Güter, also auch Sounds und Musik, die als heimisch, authentisch, indigen, endogen national oder lokal bezeichnet werden, stellen vor dem Hintergrund der Kreolisierung bereits immer ein „product of cross-fertilization“ dar.⁵⁶ Mehr noch, alle lokalen Kulturen haben schon immer alle möglichen Arten von interkulturellem Kontakt gepflegt. Ein permanenter Wandel ist ihnen immanent. Von daher ist es ausgesprochen problematisch, von einer „indigenen“, „heimischen“ oder „lokalen“ Kultur zu sprechen. Einen guten Überblick über die Diskussion des Begriffes „heimische“ Musik bietet Smudits.⁵⁷

Unabhängige Musikproduktion und lokale Kulturen

Eine besonders interessante Rolle in Bezug auf die Produktion und Distribution lokalen Repertoires spielen vor allem im Bereich unabhängiger Musik- und

⁵⁴ Ein Beispiel aus Köln ist die Gründung des mittlerweile wieder geschlossenen Labels Harvest seitens der EMI Deutschland, das auf den Hype und die gestiegene Nachfrage nach neuer elektronischer Musik aus Köln reagierte.

⁵⁵ Gebesmair, *Musik und Globalisierung*, 202–204.

⁵⁶ Paul Rutten: „Global sounds and local brews. Musical developments and music industry in Europe“. In: *soundscapes.info. online journal on media culture*, vol. 2 (1999).

<http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/> (Zugriff: 5. Juni 2002).

⁵⁷ Smudits, „Musik und Globalisierung“, 44–47.

Popularkultur die von den großen Musikkonzernen und dem Rest der marktbeherrschenden Industrie weitestgehend unabhängigen Produktionssegmente, um die es ja auch in dieser Arbeit zum großen Teil gehen soll. Damit sind kleine und mittelgroße Firmen gemeint, auch „Minors“ genannt, die unabhängig von den „Majors“ – der den Großteil des Marktes beherrschenden transnationalen Konzerne und die an ihre Herstellungs- und Distributions-Netzwerke angeschlossenen Firmen – eigene Produktions- und Distributionsstrukturen entwickelt haben.

Vor allem in den 1980er und 1990er Jahren waren die unabhängigen Strukturen nahezu untrennbar mit der aus dem Punk hervorgegangenen Independent-Szene (kurz: Indie) verbunden, bei der es sich um ein Geflecht aus kleinen Schallplattenfirmen, -vertrieben, assoziierten Medien, Agenturen und Fans handelte. Der Mythos Indie besagt, dass dabei keine wirtschaftlichen Ziele im Vordergrund standen, sondern die Vision von musikalischer und künstlerischer Freiheit und Autonomie.⁵⁸ Man kann die Indie-Szene auch als Bewegung bezeichnen, denn es ging sehr stark um Dissidenz und Abgrenzung zu Mainstream-Kulturen, was mit einem entsprechenden antikapitalistischen und konsumkritischen Ethos und (Lebens-)Stil verknüpft war. Zudem hat „Indie“ fast schon den Charakter einer musikalischen Genrebezeichnung angenommen, was jedoch schwierig ist, weil man „Indie“ nicht klar an stilistischen Merkmalen erkennen kann, sondern vielmehr an den Produktionsmerkmalen⁵⁹ und darüber hinaus an den Indie-spezifischen Herstellungs- und Vermarktungsmechanismen. Darüber sollte nicht vergessen werden, dass es Indie-Labels selbstverständlich auch darum ging, die Musik auf dem freien Markt zu verkaufen. Da die transnationalen Konzerne nur einen bestimmten, aber dafür massenhaften Musikmarkt abdeckten, mussten schlicht eigene Strukturen geschaffen werden, um die Nischenmärkte zu bedienen.

In den 1990er Jahren verlor die Indie-Szene jedoch aus unterschiedlichen Gründen zunehmend an Bedeutung. Einige Gründe hierfür sind die Anpassung der Strukturen der Majors an neue Marktbedingungen (aus Gründen der flexiblen Spezialisierung) sowie zunehmende Kommerzialisierung (nicht nur hervorgerufen durch eine „Kolonisierung“ des Indie-Sounds, dem Abwerben von Indie-Bands und dem Aufkaufen von Indie-Labels durch die Majors). Auch das Aufkommen anderer Szenen, die zum Teil durchaus an Indie-Strukturen erinnernde Produktions- und Distributionsmechanismen einsetzen (z.B. Hip-Hop-, House- oder Technoszenen), sowie die musikalische Weiterentwicklung einiger Indie-Produzenten und der Annäherung der Indie-Konsumenten an andere Musiken (wie z.B. an Techno oder generell die der neuen elektronischen Musik) spielen eine Rolle.

⁵⁸ Siegfried Gruber: „Das Independent-Publikum. Einige Ergebnisse einer Analyse der Hörer von ‚unpopulärer Popmusik‘“. In: Helmut Rösing (Hrsg.): *Mainstream, Underground, Avantgarde: Rockmusik und Publikumsverhalten. Beiträge zur Populärmusikforschung* 18. Karben: Coda 1996, 7.

⁵⁹ Oftmals raue, zum Teil bewusst dilettantische Produktion, die aus der Not nicht vorhandener Hightech-Produktionstechnik eine Tugend, sprich: einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik machte.

Negus bezeichnet dies nach dem Ende der „Romance of Independence“ nun als ein Neben- und manchmal auch Miteinander von Majors und Minors.⁶⁰

Unter den Minors existieren nun und innerhalb der unterschiedlichsten Musikszenen und Genres in großer Anzahl die aus der Indie-Bewegung bekannten Produktions- und Distributionsnetzwerke. Diese treten zum großen Teil in keiner IFPI-Statistik bezüglich der Repertoireentwicklung auf. In diesem Segment ist es noch viel problematischer, von „heimischem“ oder „lokalem“ Repertoire zu sprechen. Aufgrund zum Teil über Jahrzehnte aufgebauter und gepflegter transnationaler Produktions-, Distributions- und Vermarktungsstrukturen tragen die unabhängigen Segmente zu einem nicht zu unterschätzenden Anteil an der Diversifizierung des musikalischen Repertoires weltweit bei.

Aber auch an der Entwicklung und Verbreitung von allen möglichen anderen, das heißt nichtmusikalischen lokalen Kulturen verfügen diese Segmente über einen entscheidenden Anteil. Denn oftmals sind die unabhängigen Musikszene nicht nur in lokalen Szenen verwurzelt, sondern es bestehen Verbindungen zu vielen anderen lokalen Kulturen. Hannerz unterscheidet vier, miteinander im Zusammenspiel befindliche organisatorische Rahmen, in denen Bedeutungen und bedeutungsvolle Formen und damit Kulturen durch soziale Interaktion konstruiert und zirkuliert werden: „state“, „market“, „form of life“ und „movement frames“.⁶¹

Innerhalb der vielen kleinen Szenen und Zirkel der von der Industrie unabhängigen Musikkulturen spielt nicht der aktive Austausch auf dem Markt die Hauptrolle – im Gegensatz zur konzern gelenkten Musikindustrie –, sondern jener kulturkonstruierende Austausch, der vor allem im „form of life frame“ aktiv ist. Mit diesem Rahmen ist der Alltag, das „framework of great personal intimacy“⁶² gemeint, das alle persönlichen *face-to-face*-Beziehungen beinhaltet und die

characteristic kind of circulation of meaning in households, work places, neighborhoods and so forth⁶³

bestimmt. Damit ist ein Großteil des Potenzials dieser unabhängigen lokalen Musikkulturen in diesem „form of life frame“ angesiedelt, wird in diesem und aus diesem heraus konstruiert und wirkt wiederum auf diesen ein. Durch die eigenen und selbst geschaffenen Produktionsbedingungen und -strukturen, die vor Ort ihren Ursprung haben und in den örtlichen Bedingungen fest verankert sind, sind die lokalen Musikkulturen untrennbar mit anderen örtlichen Kulturen verbunden.

Bei aller Betonung des Lokalen soll noch einmal die Verbindung mit der Globalität und Transnationalität herausgestellt werden, die ein wesentliches Merkmal jener unabhängigen Musikkulturen ist, um die es hier geht. Hier kommt es zu einer Überkreuzung der globalen, transnationalen und lokalen Umstände. Will Straw formulierte dies für die Szenen der alternativen Rockmusik, die zu einem gewissen und

⁶⁰ Keith Negus: *Producing pop. Culture and conflict in the popular music industry*. London: Arnold 1992, 16.

⁶¹ Hannerz, *Transnational connections*, 69.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

nicht zu unterschätzenden Grad auch mit den Szenen der neuen elektronischen Musik verwandt oder organisatorisch strukturell verbunden sind, so:

In their reliance on small-scale infrastructures of production and dissemination, these spaces are rooted deeply within local circumstances [...but the] aesthetic circumstances which dominate local alternative terrains are for the most part those of a musical cosmopolitanism wherein the points of musical reference are likely to remain stable from one community to another.⁶⁴

Musik und der sense-of-place

Was bei aller Diskussion um lokale Musikkulturen und „heimische“ oder lokale Musiken von vornherein ausgeschlossen oder zumindest oftmals vergessen wird, ist die Re- und Dekonstruktion vor Ort. Zwar bringt Musik auf der einen Seite einen mehr oder weniger ortsunabhängigen Anteil stabiler Werte und Bedeutungsmuster mit – zur Verdeutlichung sei aber noch einmal Straws zu den Szenen der alternativen Rockmusik zitiert:

[T]he relationship of different local spaces of activity to each other takes the form of circuits, overlaid upon each other, through which particular styles of alternative music circulate in the form of recordings or live performances. The ability of groups and records to circulate from one local scene to another, in a manner that requires little in the way of adaption to local circumstances, is an index of the way in which a particularly stable set of musical languages and relationships between them has been reproduced within a variety of local circumstances.⁶⁵

Dennoch ist es nicht so, dass Musik an einem Ort mit lokaler Bedeutung aufgefüllt und an einem anderen eins zu eins konsumiert wird:

Popular Music's relationship with the local has rather less to do with being a local „product“ than with the way in which [...] musical products are appropriated and reconstructed within the context of a given locality.⁶⁶

Stokes merkt an, dass

Parameters of meanings [are] defined, stage managed and quietly contested by organizers and musicians in the micro politics of the bar sessions⁶⁷

und außerdem im Wohnzimmer, auf der Straße oder an allen beliebigen Orten, an denen die Musik gehört wird. Es lohnt sich also, einmal näher auf die Prozesse im Lokalen zu schauen.

Bei aller Beachtung der Globalisierung und der durch sie veränderten Vorzeichen für die Konstruktion von (kreolen) Kulturen ist nicht zu vergessen, dass sich

⁶⁴ Will Straw: „Communities and scenes in popular music“. In: Ken Gelder und Sarah Thornton: *The subcultures reader*. London und New York: Routledge 1997, 499.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Bennett, *Popular music and youth culture*, 60.

⁶⁷ Stokes, „Introduction“, 16.

Kulturen immer noch an Orten manifestieren. Die Kulturen mögen nicht territorial gebunden sein, aber dennoch werden diese Kulturen von Menschen an Orten gelebt. Gemeinsame Orte der Kulturen konstruieren sich über Gemeinsamkeiten, über die mit dem Teilen, dem Austausch und der Konstruktion kultureller Formen gesammelten Erfahrungen oder über die Abgrenzung zu anderen Formen, die man wiederum gerade *nicht* teilen oder austauschen möchte.⁶⁸ Zwischen den vielen so entstandenen Orten und ihren von Gemeinsamkeiten geprägten lokalen Kulturen bestehen Beziehungen, und durch diese Beziehungen werden neue Räume konstruiert.

Diese Räume und Orte, und damit auch die sie konstruierenden globalen und lokalen Kulturen, durchlaufen ständige Transformationen. So sind die Transformationen der Orte von den vielfältigen lokalen Eigenheiten geprägt, unter anderem von den lokalen kulturellen Kontexten, Eigenarten und Ritualen, die wiederum zum Teil stark von der gemeinsam konstruierten Geschichte dieser Orte beeinflusst sind und durch die ein kollektiver *sense-of-place* entsteht.⁶⁹ Darüber hinaus ist die Konstruktion dieser Orte stark vom globalen, transkulturellen und transnationalen Austausch geprägt, bei dem kulturelle „Inhalte“ an diesen Orten de- und rekonstruiert werden. Denn durch diese Prozesse ändern sich wiederum die Kontexte, Eigenarten und die Geschichte des Ortes. Die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Orten, den lokalen Kulturen und dem ortlosen kulturellen Fluss macht die Konstruktion des neuartigen Raums aus, auf den noch eingegangen wird.

In diesen Zusammenhängen spielt Musik eine eigene Rolle. Musik ist erstens sehr stark ortsgebunden, da der jeweilige Ort, an dem Musik geschieht, über die unwiederbringliche und damit einzigartige Qualität der musikalischen Aufführung entscheidet, die wiederum Voraussetzung ist für die gleichzeitig vor Ort stattfindende De- und Rekonstruktion der Musik. Dabei ist es gleichgültig, ob dies eine Aufführung in Form des Abspielens einer vorher aufgenommenen Musik ist, oder ob anhand welcher Instrumente auch immer direkt und in Echtzeit musiziert wird. Musik ist zweitens vollkommen ortsungebunden, da sie, grenzenlose, grenzüberschreitende und nicht eindeutig zu verortende Eigenschaften und de- und rekonstruierbare Bedeutungsmuster besitzt. Musik ist also drittens an den Orten, zwischen den Orten und im Raum zugleich. Sie kann an einem Ort erzeugt und an einem anderen gehört werden. Sie trägt die Eigenheit von gewissen Orten in sich und ist gleichzeitig offen für die Eigenheiten unendlich vieler anderer Orte, an denen sie – vielleicht sogar zeitgleich – geschieht, konsumiert, erfahren, de- und rekonstruiert wird.

All diese Qualitäten lassen es daher als höchst interessant erscheinen, globale Musikräume und ihre unterschiedlichen örtlichen Manifestationen zu betrachten. Musik wird im globalen Kontext im Lokalen gemacht, verändert dabei das Lokale oder verhilft dem Lokalen überhaupt erst zu seiner Existenz. Und in diesem Lokalen wird wiederum die in den globalen Fluss eingebrachte Musik erzeugt.

⁶⁸ Mike Featherstone: „Global and local cultures“. In: Jon Bird et al. (eds.): *Mapping the futures: local cultures, global change*. London and New York: Routledge 1993, 176.

⁶⁹ Ebd., 177 f.

2.3 Raum ohne Grenzen? Musikkulturen und Konflikt

Musik und musikalische Aufführung hat mit der Konstruktion und Öffnung von Räumen zu tun. Sie vermag neue Räume zu kreieren bzw. die Bedeutung oder Funktion bereits existierender Räume zu verändern.⁷⁰ Dies wird z. B. deutlich bei den Geographien des Karnevals. Im Karneval spielt Musik eine übergeordnete Rolle bei der Konstruktion und Aushandlung von Raum. Die karibische Karnevalkulturen im Londoner Stadtteil Notting Hill und bei der sogenannten Caribana in Toronto, Kanada, sind beispielsweise sehr stark – stärker noch als z. B. deutsche Karnevalkulturen – von (populärer) Musik geprägt. Gerade in Notting Hill spielen die Reggae-, Dub- und Dancehall-Sound-Systems eine wichtige Rolle bei der symbolischen Aneignung von Raum. Wichtig ist hierbei, dass der Karneval, also die musikalische Aufführung auf der Straße, im öffentlichen Raum stattfindet:

Carnival [...] *takes place*, literally, in a world apart, [...] on the streets of Notting Hill, not in the bourgeois space of conventional theatre [Hervorhebung im Original].⁷¹

Die musikalischen Darbietungen während des Karnevals können als Mittel interpretiert werden, durch den Karneval temporäre Kontrolle über den öffentlichen Raum zu gewinnen.⁷²

Eine dem karibischen Karneval nicht unähnliche Variante sind die zeitgenössischen Technoparaden, die mittlerweile in vielen Großstädten auf der Welt stattfinden. Die seit 1989 stattfindende *Love Parade* in Berlin kann in diesem Bereich als stilprägend angesehen werden. Die Aneignung, Produktion und permanente Transformation von Raum ist ein wichtiges Merkmal der zeitgenössischen Tanz- und Clubkulturen, aus denen die *Love Parade* erwachsen ist:

Music of different sorts is opening up spaces of sociality where groups of people can come together in particular ways with different social norms – about gender and sexual roles, about alcohol and other drugs, about night and day. The fleeting, fragmented geography of club cultures presents a newly emerging and constantly changing sonic landscape.⁷³

Dabei entstehen immer wieder Konflikte, denn die Musik findet an Orten statt und besetzt damit Räume mit einer bestimmten Bedeutung. Diese Bedeutung wird unter Umständen von anderen nicht geteilt. Eine berühmte Definition von Schmutz oder Dreck ist, dass er „matter out of place“ ist.⁷⁴ Im übertragenen Sinne wird genauso in vielen Fällen auch Musik von denjenigen definiert, die jene, dem

⁷⁰ Ingham, Purvis und Clarke, „Hearing places, making spaces“, 287.

⁷¹ Peter Jackson: „Street Life: the politics of Carnival“. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 6 (1988), 225.

⁷² Die symbolische Schlüsselübergabe z. B. im institutionalisierten Kölner Karneval ist ja auch ein sehr bildhaftes Beispiel für die Übergabe des öffentlichen Raums an „die Jecken“. – Vgl. auch Peter Jackson: „The politics of the streets. A geography of Caribana“. In: *Political Geography* 11 (1992), 133.

⁷³ Mike Crang: *Cultural Geography*. London and New York: Routledge 1998, 93.

⁷⁴ Mary Douglas zitiert in Ingham, Purvis und Clarke, „Hearing places, making spaces“, 295.

Raum durch die Musik zugeteilte Bedeutung nicht teilen. Deutlich wird dies an Konflikten um Musik, die von Partys und Veranstaltungen ausgeht: „Music out of place is noise, and noise is a legally recognised form of nuisance.“⁷⁵

Ein gutes Beispiel hierfür ist das fluide Muster der oftmals illegalen Partykultur in der Frühphase der Acid-, House- und Technokultur in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren. Hier sei noch einmal auf die bereits erwähnte Studie von Ingham, Purvis und Clarke über Partys in brachliegenden Industriegebäuden und -geländen bei Blackburn in Nordengland hingewiesen. Treffend dabei die Einbettung der an immer wieder neuen Orten anzutreffenden Partykultur in das Konzept der temporären autonomen Zone (TAZ) von Hakim Bey:

The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen, *_before_* the State can crush it. Because the State is concerned primarily with Simulation rather than substance, the TAZ can „occupy“ these areas clandestinely and carry on its festal purposes for quite a while in relative peace. [...] As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it *_will_* vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because undefinable in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies [Internet-Dokument, Sonderzeichen im Original].⁷⁶

Bei der TAZ geht es um einen anderen Raum als um den im Karneval, weil hier Raum, der zunächst den Kontrollmechanismen des Staates entgeht, besetzt und mit eigener Bedeutung gefüllt wird. Er kann nur temporär aufrechterhalten und aufgelöst werden, bevor der Staat zugreift. Es ist also keine direkte Aneignung von öffentlichem Raum wie im Karneval, sondern eine sehr flüchtige, flexible Raumaneignung.

Temporäre autonome Zonen dieser Art sind in der Ende der 1980er Jahre entstandenen neuen Partykultur zu erkennen, bei der House-Musik im Mittelpunkt stand. Diese definierte sich – nicht nur im Norden Englands – vor allem auch über die Orte ihrer Partys:

The new configuration of the technologies of the 12“ dance single, DJ equipment, and [the drug] Ecstasy had a dramatic impact on the local landscape and soundscape. This new configuration permitted the transformation of industrial warehouses into the venues for acid house parties. Briefly – usually for one night only – void spaces became venues, thus creating new spaces that were oriented around the aural; temporary autonomous zones that existed in a fleeting space-time of their own.⁷⁷

Aus unterschiedlichsten Gründen formierte sich gegen die Partys eine Opposition aus Polizei, Anwohnern, den Besitzern der Industriegelände, den Medien und

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Hakim Bey: *The temporary autonomous zone: Ontological anarchy, poetic terrorism* (1991), 50.

http://textz.gnutenberg.net/textz/bey_hakim_the_temporary_autonomous_zone.txt (Internet-Dokument. Original: New York: Autonomedia, Zugriff: 5. Juni 2002).

⁷⁷ Ingham, Purvis und Clarke, „Hearing places, making spaces“, 291.

lokalen Politikern.⁷⁸ Die kulturellen Wertekonflikte manifestierten sich als Kämpfe um die Kontrolle von Musikräumen und die durch die Musik de- und rekonstruierten Bedeutungen der Orte. In den zum Teil drastischen Aktionen zwecks – im wahrsten Sinne des Wortes – Stilllegung der Musikräume spiegeln sich eine ganze Reihe von kulturellen Konflikten wider. Die Versuche, durch die Zerschlagung von Musikräumen auch gleichzeitig als andersartig, fremd und in irgendeiner Form bedrohlich empfundene Musik-, Tanz- und Drogenkulturen zum Schweigen zu bringen, zeigt das gewaltige Potenzial, das der Musik immanent ist:

Music is a form of public display which the state and other groups have an interest in controlling for obvious purpose of self promotion.⁷⁹

Dies zeigt sich auch in Lily Kongs Studie über die in Singapur staatlich oktroyierte Konstruktion nationaler Identität durch Popmusik und den Widerstand dagegen.⁸⁰ Beides, also ideologische Hegemonie und Widerstand, wird hier durch Musik ausgeübt. Aus all dem wird ersichtlich, dass

[i]ndeed, musical consumption has proved to be both a particularly distinctive and enduring medium for the collective reconstruction of public space.⁸¹

2.4 Stadt und Musik

Kultur und kulturelle Produktion spielt eine immer wichtigere Rolle für die Transformation der Wirtschaftsstruktur und Images von Städten.⁸² Aber auch für das alltägliche menschliche Leben in Städten gewinnen sie immer mehr an Bedeutung. Die Produktion von Images, Symbolen und Stil umfasst einen sich ständig vergrößernden Teil der urbanen wirtschaftlichen Aktivitäten. Dadurch kommt es zur Ausbildung neuartiger Formen von Urbanität, urbanen Lebensstilen und Konsummustern.⁸³ Auch der gestiegene Konsum kultureller Güter bleibt nicht ohne Folgen:

The growth of cultural consumption (of art, food, fashion, music, tourism) and the industries that cater to it fuel the city's symbolic economy, its visible ability to produce both symbols and space.⁸⁴

Darüber hinaus bietet Kultur und die Orte, an denen Kultur konsumiert wird, immer öfter den Rahmen und sozialen Kontext für geschäftliche Begegnungen. Damit sind diese Orte eine zeitgenössische demokratischere und zugänglichere

⁷⁸ Ebd., 295.

⁷⁹ Stokes, „Introduction“, 18.

⁸⁰ Lily Kong: „Music and cultural politics: ideology and resistance in Singapore“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (1995), 441–459.

⁸¹ Bennett, *Popular music and youth culture: Music, identity and place*, 64.

⁸² Peter Hall: *Urban geography*. London und New York: Routledge 2001, 162.

⁸³ Ilse Helbrecht: „The creative metropolis: services, symbols and spaces“. In: *Zeitschrift für Kanada-Studien* 2 (1998) 34, 79–93.

⁸⁴ Sharon Zukin: *The cultures of cities*. Oxford und Malden: Blackwell 1995, 2.

Nachfolgevariante der *Business-Men's Clubs* vergangener Zeiten.⁸⁵ Hieraus kann die Bedeutung für die Entwicklung der Wirtschaftsstruktur der Städte und der mit ihr verbundenen regionalen und globalen Ökonomien abgeleitet werden. Aber auch für das psychosoziale Wohlbefinden der in den Städten lebenden oder der sie aufgrund der kulturellen Angebote besuchenden Menschen spielt die Kultur eine herausragende Bedeutung.

Für die Produktion von Musik sind die Agglomerationsvorteile in Städten lebensnotwendig. Denn zeitgenössische (Pop-)Musik ist zum größten Teil ein urbanes Kulturphänomen. Zum einen ist die allgemeine Infrastruktur der Städte (also vielfältige und spezialisierte Dienstleistungen, leichter Zugang zu Produktions- und Informationsressourcen, gute Verkehrsanbindung) und ihre dichten Produktionsnetzwerke eine notwendige Arbeitsbedingung für die Musikproduktion. Zum anderen sind die spezialisierten sozialen und künstlerischen Kontakte, die in großen Städten durch die hohe Dichte unterschiedlichster Communities und Szenen und ihrer unterschiedlichen Treffpunkte leicht geknüpft werden können, oftmals ein entscheidender Faktor unter anderem für die Geschmacksbildung und damit für die Qualität von Musik, denn

[e]ach of these communities represents a node of location-specific interactions and emergent effects [...] in which the stimulus to cultural experimentation and renewal tends to be high.⁸⁶

Die urbane Umwelt mit ihren Clubs, Bars und anderen Veranstaltungsorten und Treffpunkten ist also essenziell für das Testen und Ausprobieren der Musik, die gemeinsame Geschmacksbildung⁸⁷ und die Entwicklung gemeinsamer Ideen, Zielvorstellungen und Projekte.

Ebenso wichtig für die Musikproduktion in Städten ist, dass die Musik über die Stadt, in der die Musik produziert wird, einen besonderen Ruf oder ein besonderes Image bekommen kann – z. B. weil die sie produzierenden Künstler in dieser Stadt leben oder auch weil das Label, auf dem die Musik veröffentlicht wird, in dieser Stadt seinen Sitz hat:

[...] the reputation and authenticity of cultural products (qualities that often provide decisive competitive advantages in trade) are sometimes irrevocably tied to particular places.⁸⁸

Der „look and feel“ oder besser der „sound and feel“ einer Stadt oder einer bestimmten Musikszene dieser Stadt, ist also entscheidend für den Ruf und das Image eines Musikproduktes. Dies sieht man unter anderem daran, dass

⁸⁵ Ebd., 13.

⁸⁶ Allen J. Scott: „The cultural economy of cities“. In: *International journal of urban and regional research* 21 (1997) 2, 325.

⁸⁷ Allen J. Scott: „The US recorded music industry: on the relations between organization, location, and creativity in the cultural economy“. In: *Environment and planning A* 31 (1999), 1974 f.

⁸⁸ Ebd.

[some] music papers [...] are more likely to focus upon ‚local scenes‘ because of their concern with notions of authenticity. The linking of particular artists with particular places identifies them with roots and presents them as real people embodying artistic integrity and honesty, rather than glitzy stars representing an unreal world of glamour, commerce and marketing strategies.⁸⁹

Ein letzter Punkt, der kurz angesprochen werden soll, ist die Bedeutung, die lokale Musikszene für die Stadtentwicklungspolitik einnehmen. Besonders anschaulich sind die Beispiele der von der Deindustrialisierung besonders betroffenen Städte im englischen Norden, in denen in einigen Fällen (Pop-)Musik der Motor des Wandels sein sollte.⁹⁰ Im Zuge des Strukturwandels in den 1980er Jahren wurde die städtische Aufwertung und Regenerierung von ehemaligen Industriestädten in England, wie auch beispielsweise im Ruhrgebiet, eng mit der Kulturindustrie verknüpft. Kunst und Kultur schienen ein Garant für ein besseres Image, höhere Lebensqualität und wirtschaftliches Wachstum zu sein. Ein Hauptanliegen in den 1980er Jahren war daher in England die Gründung von sogenannten *Cultural Quarters* (CQs), die jedoch nicht wie ihre US-amerikanischen Pendanten konsum-, sondern produktionsorientiert ausgerichtet waren.⁹¹

In beiden Städten wurden die CQs um lokale Musikszene herum gegründet. Die aus Sheffield stammenden Post-Punk-Bands ABC, Cabaret Voltaire, Human League und Heaven 17 waren international erfolgreich, jedoch wirkte sich dieser Erfolg nicht positiv auf die lokale Musikindustrie aus. Die besagten Bands hatten Verträge bei Londoner Major-Labels, und die Aufnahme-, Produktions- und Auftrittsmöglichkeiten waren schlecht.⁹² Die städtische Verwaltung engagierte sich mit kleinem Budget und gründete in *public-private-partnership* mit einigen Firmen (z. B. mit der Band Heaven 17) in einem leer stehenden Gebäudekomplex das *Cultural Industry Quarter* (CIQ). Dieses umfasste einige Aufnahme- und Filmstudios, ein Besucher- und Bildungszentrum für Popmusik, ein Café und eine sogenannte *Workstation*, die kulturproduzierenden Firmen in Gründung die Möglichkeit bot, billige Räume anzumieten. In einigen Belangen war das CIQ sehr erfolgreich, jedoch nicht darin, einen großen lokalen Musiksektor zu kreieren. Interessant ist aber zum Beispiel, dass eines der nunmehr weltweit renommiertesten und wirtschaftlich erfolgreichsten Labels neuer elektronischer Musik, *Warp Records*, seine ersten Räume in der dortigen *Workstation* angemietet hatte, dann jedoch bald in London Quartier bezog.⁹³

⁸⁹ Sara Cohen: „Identity, place and the ‚Liverpool Sound‘“. In: Martin Stokes (ed.): *Ethnicity, identity and music*. Oxford and Providence: Berg 1994, 118.

⁹⁰ Adam Brown, Justin O’Connor und Sara Cohen: „Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield“. In: *Geoforum* 31 (2000), 437–451; Ray Hudson: „Making music work? Alternative regeneration strategies in a deindustrialized locality: the case of Derwentside“. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (1995), 460–473.

⁹¹ Brown, O’Connor and Cohen, „Local music policies within a global music industry“, 439.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., 444.

Mit Manchesters *Northern Quarter* (NQ) wollte man ebenso an die erfolgreiche Tradition der Bands aus Manchester (u. a. Joy Division, New Order, The Smiths, Take That und Oasis) anknüpfen und neben dem künstlerischen auch den wirtschaftlichen Erfolg durch Musik nach Manchester holen. Hier gestaltet sich die Situation allerdings etwas anders als in Sheffield, da durch einige auch international bekannte und mit einigen der Bands assoziierten Labels (*Factory*) und *Venues* (Hacienda) und die in diesen Umfeldern operierenden Szenen bereits einige sehr aktive Netzwerke und Zirkel in der Stadt aktiv waren. Diese starken Grundstrukturen, kombiniert mit dem letzten großen international beachteten und gefeierten musikalischen Trend in Manchester, dem sogenannten „Madchester“, halfen in den 1990ern, Manchester neu zu promoten und die Stadt zu regenerieren. So gibt es allerdings kaum zu belegende Zahlen, die besagen, dass durch Madchester eine Steigerung der Anzahl der Studierenden in der Stadt von 25 % zu beobachten war. Das NQ spielte dabei jedoch nur eine untergeordnete Rolle.⁹⁴

Aus all dem Gesagten kann ersehen werden, dass Musik und Raum einen sehr verschachtelten Komplex aus hybrider Identitätsbildung, Raumkonstruktion, dem *Sense-of-Place*, Bedeutungszuschreibung, Macht und Konflikt sowie wirtschaftlichen Faktoren und Stadtentwicklung bilden. Deshalb sei dieser Abschnitt mit einem nicht zusammenfassenden, sondern eher weiterführenden Zitat von Kian Tajbakhsh geschlossen, das sehr gut zu dem fluiden Charakter der Musik, der durch sie möglichen vielschichtigen Identitätsbildung und musikalischen Raumkonstruktion in der Stadt passt:

The city, as I have treated it here, is not so much a territory or a place as it is a promise, a potential, built on ethics of respect for the hybrid spaces of identities. If city air can still make us free, this is no longer the liberation of a previously concealed individuality, but, paradoxically, it is the freedom to glimpse our own hybridity, our own contingency.⁹⁵

3. Neue Raumkonstrukte für die Geographien der Musik

Doch welcher Raumbegriff liegt eigentlich allen diesen Geographien der Musik zugrunde? Der bisherigen Darstellung war zu entnehmen, dass dies ein sehr offener, neuartiger Raumbegriff sein muss. Mit diesem wird bereits seit einiger Zeit in der neuen Kulturgeographie⁹⁶ gearbeitet. Raum wird nicht mehr als rein

⁹⁴ Ebd., 441–443.

⁹⁵ Kian Tajbakhsh: *The promise of the city. Space, Identity, and politics in contemporary social thought*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 2001, 183.

⁹⁶ Die „neue“ Kulturgeographie ist eher auf Sozialtheorie ausgerichtet denn auf Biologie oder Geschichte und setzt sich damit bewusst von der traditionellen Kulturgeographie ab. Trotz einiger Kontinuitäten wurde Carl Ortwin Sauer's „ökologisches“ Kulturkonzept abgelöst von der Idee, dass Kultur in den sozialen Beziehungen von Produktion und Reproduktion begründet liegt. Diese einflussreiche Wende spiegelt den allgemeinen Kollaps des Bezuges auf Metatheorie und Essentialismus in der Humangeographie (R. J. Johnston, Derek Gregory und David M. Smith: *The dictionary of human geography*. Oxford und Malden: Blackwell 1994, 111–113).

geometrische Fläche gesehen, die mit bedeutungsvollen Objekten und Subjekten zu füllen ist,⁹⁷ sondern als soziales Produkt. Alle Subjekte und Objekte und die Beziehungen zwischen ihnen, und auch die Menschen, die Geographien beschreiben bzw. entwerfen, nehmen teil an der Produktion und sozialen Konstruktion dieses Raumes. Raum ist also kein stabil fixiertes Raster, sondern lose und aushandelbar, sozial konstruiert und damit nicht fest an essenzielle soziale Identitäten oder an einen essenziellen Raumbegriff gebunden.⁹⁸ Wie ist dieser neue Raumbegriff entstanden?

3.1 Netzwerk, Scape, flüssiger Raum⁹⁹

Wenn die Sinne aktive Fähigkeiten sind, dann folgt daraus, dass wir die Farben machen, indem wir sehen; die Geschmäcke, indem wir schmecken; die Töne, indem wir hören; das Kalte und Heiße, indem wir tasten (Giambattista Vico).¹⁰⁰ Manuel Castells beschreibt eine neue räumliche Logik, die aufgrund der bekannten, die Gesellschaft und Wirtschaft weltweit transformierenden Ereignisse eingetreten ist. Er nennt dies den Raum der Ströme.¹⁰¹ Er geht davon aus, dass durch digitale Informationstechnologien globale Informations- und Entscheidungsnetzwerke entstehen, die traditionelle Organisationsmodelle ablösen. Gesellschaftliche Strukturen werden von dieser neuen Netzwerklogik zutiefst durchdrungen, sodass in unterschiedlichsten Bereichen, z. B. Produktion, Erleben, Macht und Kultur tiefgreifende Veränderungen stattfinden.¹⁰² Die daraus hervorgehende neue gesellschaftliche Ordnung bezeichnet er als *Network Society*. In der Netzwerkgesellschaft sind Ströme nicht einfach nur Elemente sozialer Organisation. Die Ströme von Informationen, Entscheidungen, Kapital, Technologie, organisatorischer Interaktion, Bildern, Klängen und Symbolen sind Ausdruck und materielle Form dessen, was unser wirtschaftliches, politisches und symbolisches Leben *dominiert*. So werden unter ande-

⁹⁷ John Paul Jones III. und Wolfgang Natter: „Space ‚and‘ representation“. In: Anne Buttner, Stanley D. Brunn und Ute Wardenga (Hrsg.): *Text and image. Social Construction of regional knowledges*. Leipzig: Institut für Länderkunde 1999, 241.

⁹⁸ Ebd., 243.

⁹⁹ Den weiteren Ausführungen liegen radikal konstruktivistische (insbesondere Ernst von Glasersfeld, Heinz von Förster, Humberto Maturana und Francisco Varela) und (post-)strukturalistische (u. a. Gilles Deleuze und Felix Guattari, Jaques Derrida, Ferdinand de Saussure) zugrunde. Vgl. Bernd Schyma: *Neue elektronische Musik in Köln: Szenen, Ströme und Kulturen*. Köln: Universität zu Köln 2002. Unveröffentlichte Magisterarbeit, 30–47.

¹⁰⁰ Frei zitiert nach Ernst von Glasersfeld: „Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffes der Objektivität“. In: H. Gumin und H. Meier (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus*. Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung 5. München und Zürich: Pieper 1998, 9–39. Originalzitat von 1710 aus Giambattista Vico: *De antiquissima Italorum sapientia*. Neapel 1858, Kapitel VII, §3.

¹⁰¹ Manuel Castells: *The informational city*. Oxford und Malden: Blackwell 1989, 126.

¹⁰² Manuel Castells: *The rise of the network society*. Oxford und Malden: Blackwell 2000, 500.

rem auch die Eigenschaften von Orten über den Austausch von Strömen im Netzwerk definiert.

Castells' Raum der Ströme besteht aus mindestens drei Schichten: Die erste Schicht ist der Kreislauf elektronischen Austauschs, darunter fallen Telekommunikation, Datentransfer und Übertragungssysteme. Die technologische Infrastruktur kann als essenziell für den Aufbau der Netzwerke und eine Neudefinition des Raums bezeichnet werden.¹⁰³

Die zweite Schicht besteht aus hierarchisch organisierten Knotenpunkten und Schnittstellen. Knotenpunkte sind Orte, an denen sich um Schlüsselfunktionen des Netzwerks eine Vielzahl von dem Netz zuarbeitenden und in ihm operierenden Aktivitäten ausbildet. Schnittstellen sorgen für eine problemlose und gleichmäßige Interaktion aller am Netzwerk beteiligten Elemente. Knotenpunkte und Schnittstellen manifestieren sich an Orten, die den Erfordernissen der im Netzwerk verarbeiteten oder entwickelten Dienste oder Produkte entsprechen. Welche Position ein jeder dieser Orte in der Hierarchie des Netzes einnimmt, hängt von seinen spezifischen sozialen, kulturellen, physikalischen und funktionalen Charakteristiken ab. In dieser Schicht drückt sich also klar die auf Zentren ausgerichtete hierarchische Ordnung der Netzwerke aus, die später noch zur Disposition steht.

Die dritte Schicht bezieht sich auf die räumliche Organisation der das Netzwerk dominierenden Eliten. Diese haben spezielle Erfordernisse und Ansprüche an den Raum, der sie umgibt, z. B. abgeschlossene und gesicherte Privaträume (u. a. *gated communities*) oder auch speziell auf sie zugeschnittene Arbeits-, Kultur-, Unterhaltungs- und Entspannungsumgebungen. Diese Räume sind laut Castells symbolisch abgetrennte Bereiche, wo durch einen speziellen, global uniformen Lebensstil die Zugehörigkeit zu inter-persönlichen Mikro-Netzwerken signalisiert wird. Hier werden viele wichtige, das gesamte Makro-Netzwerk beeinflussende Entscheidungen gefällt.¹⁰⁴

Bei der Übertragung von Castells' Ansatz auf den Themenkomplex, um den es hier gehen soll, stößt man zunächst auf einige Hindernisse. Castells' Grundlage ist die informationsintensive globale Wirtschaft, deren Kontrollzentren ein Netzwerk aus miteinander verwobenen Firmen koordinieren, managen und bei Bedarf anpassen und erneuern.¹⁰⁵ Darauf basiert der Raum der Ströme. Die relevanten Ströme gehen von der avancierten, kapitalintensiven, größtenteils unternehmensbezogenen Dienstleistungsökonomie aus.

Weiterhin spricht Castells davon, dass die Ströme Ausdruck dessen sind, was unser Leben *dominiert* und dass sie „[...] a strategic role in shaping social practices and social consciousness for society at large“¹⁰⁶ spielen. Bei vielen Strömen, die sich mit Musik, ihren Szenen und Kulturen beschäftigen, handelt es sich vordergründig nicht um solche, die die sozialen Praktiken eines Großteils der Gesellschaft be-

¹⁰³ Ebd., 442 f.

¹⁰⁴ Ebd., 443–448.

¹⁰⁵ Ebd., 409.

¹⁰⁶ Ebd., 442.

stimmen.¹⁰⁷ Jedoch deutet bei genauerer Betrachtung einiges darauf hin, dass einige der unterschiedlichen Ströme, die aus Musik, ihrer Produktion und Konsumtion hervorgehen, durchaus Einfluss auf soziale Praktiken eines Großteils der Gesellschaft, z.B. bei der langfristigen musikalischen Geschmacksbildung ausüben.

An diesem Beispiel wird bereits deutlich, dass einige quantitative und qualitative Transformationen notwendig sind, um Castells' Überlegungen in einen Anwendungskontext einsetzen zu können. Zur Verdeutlichung dieser Transformationsprozesse ein weiteres, etwas näher liegenderes Beispiel: Vor dem Hintergrund von Castells' dritter Schicht des Raums der Ströme kann man einige Aspekte der räumlichen Organisation von Management-Eliten der globalen Wirtschaft durchaus z.B. mit denen von global agierenden Akteuren unterschiedlicher Musikszene sowohl im E- als auch U-bereich vergleichen.¹⁰⁸ Die spezifischen Anforderungen, die die jeweiligen Akteursgruppen an Orte haben, sind zwar von unterschiedlicher Qualität, besitzen aber ein ähnliches Grundmuster. Es ist selbstverständlich, dass Orte, die über eine gewisse Symbolik Identifikation stiften und so eine verbindende, gute, anregende und entspannte Arbeits- und *Gathering*-Atmosphäre schaffen, in beiden Gruppen durchaus erwünscht sind. Darüber hinaus gibt es in beiden Gruppen einen sehr speziellen organisatorischen und technischen Standard, der auf Dauer notwendig ist, um auf hohem Niveau agieren zu können. Auch tritt an diesen Orten durchaus eine Symbolik zutage, innerhalb derer über gewisse Codes die Zugänge zu einzelnen Bereichen erschlossen werden können. Jedoch weisen die jeweiligen Ansprüche und die Arten der Symbolik und Zugangscodes als auch die Ansprüche an die Orte zum Teil extreme Unterschiede qualitativer Art auf, die noch zu beschreiben sind.

Auch Castells' Begriff der Ströme erfordert noch einige Präzisierungen, Erweiterungen und Anpassungen, um hier mit ihm arbeiten zu können. Arjun Appadurai sei erwähnt, der ebenfalls einen Raum der *global flows* beschreibt.¹⁰⁹ Die Ströme sind maßgeblicher Ausdruck des Prozesses der Enträumlichung, der „eine der zentralen Kräfte der Moderne“¹¹⁰ ist und „in dem Geld, Waren und Personen einander rast- und ruhelos um die Welt jagen“.¹¹¹ Dabei geht er auf einige Bereiche der Ströme sehr konkret und explizit ein. So bezieht er ausdrücklich Menschenströme mit ein, die für die vorliegende Untersuchung von zentraler Bedeutung sind. Dies sei

¹⁰⁷ Vgl. Schyma, *Neue elektronische Musik in Köln*.

¹⁰⁸ Vgl. Bernd Adamek-Schyma: „Les géographies de la nouvelle musique électronique à Cologne: entre fluidité et fixité“. In: *Géographie et cultures* 59 (2006) (automne), 105 f.; Bernd Adamek-Schyma und Bas van Heur: „DJ-Kultur und elektronische Musik – unterwegs mit Laptop und 12-inch“. In: Günter Heinritz, Sebastian Lentz und Sabine Tzschaschel (Hrsg.): *Nationalatlas Bundesrepublik Deutschland*. München: Elsevier 2006, 108–111.

¹⁰⁹ Arjun Appadurai: *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press 1996.

¹¹⁰ Arjun Appadurai: „Globale ethnische Räume: Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie“. In: Ulrich Beck (Hrsg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 13.

¹¹¹ Ebd., 15.

besonders betont, da sonst der Eindruck entstehen könnte, es handele sich nur um abstrakte, von Maschinen oder Menschen induzierte Ströme.

Appadurai beschreibt fünf Hauptdimensionen globaler kultureller Ströme: „ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes and ideoscapes“. ¹¹² Diese *Scapes*, deren Suffixe durchaus beabsichtigte Assoziationen zum klassischen „Landscape“-Begriff wecken, ¹¹³ sind Bausteine für seine

imagined worlds, that is, the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe [Hervorhebung im Original]. ¹¹⁴

Diese wachsende Bedeutung der „Imagined Worlds“ führt laut Appadurai u. a. zu einer neuen Form der Auseinandersetzung um Raum und Macht:

[M]any people live in such imagined worlds (and not just in imagined communities) and thus are able to contest and sometimes even subvert the imagined worlds of the official mind and of the entrepreneurial mentality that surround them. ¹¹⁵

Von besonderem Interesse sind hier zum einen die „ethnoscapes“, also nicht an bestimmte Räume gebundene, mobile Gruppen und Individuen:

[...] sie verfügen über ein Bewußtsein ihrer eigenen Geschichte und sind keineswegs kulturell homogen. ¹¹⁶

Zum anderen sind die „mediascapes“ ¹¹⁷ von Relevanz

as they help to constitute narratives of the Other and protonarratives of possible lives, fantasies that could become prolegomena to the desire for acquisition and movement. ¹¹⁸

Die Heterogenität und vor allem die Unterschiede bei der Konstruktion ihrer Bedeutung an unterschiedlichen Orten ist bei diesen *Scapes*, die durchaus ihre Entsprechung in den von mir thematisierten Strömen finden, von großer Wichtigkeit:

The various flows we see – of objects, persons, images, and discourses – are not coeval, convergent, isomorphic, or spatially consistent. They are in [...] relations of disjuncture. By this I mean that the paths or vectors taken by these kinds of things have different speeds, axes, points of origin and termination, and varied relationships to institutional

¹¹² Appadurai, *Modernity at large*, 33.

¹¹³ „The suffix -scape allows us to point to the fluid, irregular shapes of these landscapes. [...] [They] also indicate that these are not objectively given relations that look the same from every angle of vision but, rather, they are deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors“ (ebd.).

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Appadurai: „Globale ethnische Räume“, 11.

¹¹⁷ „Mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information [...] and to the images of the world created by these media“ (Appadurai, *Modernity at large*, 35).

¹¹⁸ Ebd., 36.

structures in different regions, nations, or societies. Further, these disjunctures themselves precipitate various kinds of problems and frictions in different local situations.¹¹⁹

Hier kommen wir wieder zurück zu lokalen Situationen und Kontexten, denen laut Appadurai eine große Bedeutung bei der Konstruktion und Dekonstruktion der enträumlichten Ströme zukommt.

Zusammenfassend sei bezüglich der Netzwerke und Ströme rekapituliert: Der anhand von Castells hier angeführte Netzwerk-begriff und seine Implikationen lassen sich nur mit Hilfe von Transformationen, Erweiterungen und Verschiebungen an die hier relevante Thematik anpassen. Die graduelle Auflösung, Öffnung, Verschiebung und Deterritorialisierung von einigen eingrenzenden und totalisierenden Voraussetzungen des Netzwerk-begriffs führt geradewegs zu einem flüssigeren Raumbegriff, wie z. B. dem Scape-Begriff, der hier, wie es scheint, problemloser angewendet werden kann. Die sich aufdrängende „flüssigere“ Betrachtungsweise leitet sich aber nur aus einer Beschäftigung mit eben diesem Netzwerk-Begriff ab. Um also mit dem Begriff des „flüssigen Raums“ an Szenen, Ströme und Kulturen von Musik heranzutreten, muss der Netzwerk-begriff genau hinterfragt werden.

3.2 After Networks: Flüssige Räume

Betrachtet man innerhalb des Themenkomplexes Geographien der Musik und ihrer Szenen zunächst oberflächlich die Organisation wirtschaftlicher Transaktionen und die damit verbundenen sozialen Interaktionen, kann man schnell den vordergründigen Eindruck bekommen, man könne sie ohne große Mühe anhand jenes Netzwerkkonzepts erklären, das mit Hilfe neuerer sozialwissenschaftlicher Ansätze entwickelt wurde. Dieses auf Erkenntnisse der Institutionen-Ökonomie zurückgreifende und um eine soziologische Perspektive¹²⁰ erweiterte Konzept wird als soziales Netzwerk bezeichnet. Darunter

soll [...] eine eigenständige Form der Koordination von Interaktionen verstanden werden, deren Kern die *vertrauensvolle Kooperation* autonomer, aber interdependenter [...] Akteure ist, die für einen begrenzten Zeitraum miteinander zusammenarbeiten und dabei auf die Interessen des jeweiligen Partners Rücksicht nehmen, weil sie auf diese Weise ihre partikularen Ziele besser realisieren können [Hervorhebungen im Original].¹²¹

Man könnte nun hingehen und das Beziehungsgeflecht anhand einer formalen Netzwerkanalyse erfassen und/oder an Interorganisations-Netzwerken die zielgerichtete Koordination von Akteuren analysieren, um anhand bestimmter Merkmale

¹¹⁹ Arjun Appadurai: „Grassroots globalization and the research imagination“. In: *Public Culture* 12 (2000) 1, 5.

¹²⁰ Die soziologische Perspektive bezieht vor allem auch norm- und wertorientierte, kommunikative, strategische und solidarische Handlungstypen mit ein (Johannes Weyer: „Zum Stand der Netzwerkforschung in den Sozialwissenschaften“. In: Johannes Weyer [Hrsg.]: *Soziale Netzwerke*. München: Oldenbourg 2000, 11).

¹²¹ Ebd.

eine Einordnung in die Systematik aus symmetrischen, regionalen oder strategischen Netzwerken, Innovations- und Diffusionsnetzwerken oder Mischformen daraus vorzunehmen.¹²² Dass man auf diesem Weg jedoch der Thematik nicht gerecht wird, soll anhand einer Debatte um den Netzwerkbegriff innerhalb einer bestimmten Theorie der sozialen Netzwerke, nämlich der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), gezeigt werden.

Wie im Weiteren noch deutlicher wird, könnte die ANT eine besonders gut geeignete Netzwerk-Theorie sein, um sie auf den Themenkomplex anzuwenden. Jedoch stößt man dabei auf einige grundlegende Schwierigkeiten, die weniger mit dieser einen Netzwerk-Theorie als vielmehr mit dem allgemeinen Netzwerkbegriff zu tun hat. Vor der Darstellung der ANT und ihrer Debatte um den Netzwerkbegriff sei noch einmal explizit betont, dass der Dreh- und Angelpunkt in der Kritik am allgemeinen Netzwerkbegriff liegt. Deshalb kann man die Debatte und die Begriffskritik unmittelbar auf alle anderen Netzwerk-Theorien übertragen.

Die ANT wurde etwa Mitte der 1980er Jahre entwickelt, ursprünglich gedacht als Konzept zur Erklärung wissenschaftlicher und technologischer Innovationen.¹²³ Die ANT geht davon aus, dass diese ein Resultat der Verknüpfung heterogener Komponenten zu Netzwerken sind. Ein wichtiger Punkt dabei ist, dass die ANT alle lebenden *und nichtlebenden* sozialen, technischen und natürlichen Entitäten als Akteure in die Netzwerkbildung mit einbezieht. Die Eigenschaften und Verhaltensweisen aller an der Netzwerkbildung beteiligten Akteure, Artefakte und der Natur sind „Gegenstand und Resultat der wechselseitigen Relationierungen im Netzwerk.“¹²⁴ Diese explizite Einbeziehung der Dinge in die Entstehung und Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Zusammenhänge ist es, die die Erklärungsmöglichkeiten durch ANT für alle anderen Bereiche außerhalb von Wissenschaft und Technik ausmacht.¹²⁵ Deshalb wird sie verstärkt auf viele andere Bereiche ausgeweitet.¹²⁶

Jedoch führte der inflationäre, oftmals sehr leichtfertige und teilweise unpassend angewendete Gebrauch der ANT und des Begriffs „Netzwerk“ zu Abflachung, Abschleifung und Zentrierung der von seinen Begründern mit Absicht offen belassenen Eigenschaften.¹²⁷ Einer dieser federführenden Vordenker der ANT, Bruno Latour, kritisiert vor allem die mit der Beschreibung des Internets und der neuen Kommunikationstechnologien aufgekommene Selbstverständlichkeit, mit der der Netzwerkbegriff verwendet wird:

¹²² Näheres zu den einzelnen Netzertypen hierzu in ebd..

¹²³ Ingo Schulz-Schaeffer: „Akteur-Netzwerk-Theorie: Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik“. In: Johannes Weyer (Hrsg.): *Soziale Netzwerke*. München: Oldenbourg 2000, 187.

¹²⁴ Ebd., 188.

¹²⁵ Ebd., 208.

¹²⁶ Zum Beispiel bei Emilie Gomart und Antoine Hennion: „A sociology of attachment: music amateurs, drug users“. In: John Law und John Hassard (eds.): *Actor Network Theory and after*. Oxford and Malden: Blackwell 1999, 221–247.

¹²⁷ Bruno Latour: „On recalling ANT“. In: Law und Hassard, *Actor Network Theory and after*, 15.

At the time, the word network [...] clearly meant a series of *transformations* – translations, transductions – which could not be captured by any of the traditional terms of social theory. With the new popularization of the word network, it now means transport *without* deformation, an instantaneous, unmediated access to every piece of information. That is exactly the opposite of what we meant. What I would like to call „double click information“ has killed the last bit of the critical cutting edge of the notion of network. I don't think we should use it anymore at least not to mean the type of transformations and translations that we want now to explore [Hervorhebungen im Original].¹²⁸

Ist es also wirklich notwendig, den Netzwerkbegriff ganz zu verwerfen? Was kommt danach? Um diesen Fragen nachzugehen, ist es sinnvoll, den Netzwerk-begriff genauer zu hinterfragen und weiter in den Problembereich vorzudringen.

Der aus semiotischen Ideen hervorgegangene Grundgedanke der Netzwerkmeta-pher war aus einer Verschiebung des wissenschaftlichen Fokus entstanden. Statt von intentionalen Subjekthandlungen auszugehen, stellte man die von Hierarchien und Zentren befreiten strukturellen Beziehungen in den Mittelpunkt.¹²⁹ Der Begriff Netzwerk basiert darauf, dass alles auf zwischen Akteuren bestehende Relationen und eine um diese Relationen herum angeordnete Struktur beruht.

An diesem Punkt setzt die Kritik um den Begriff an. Konkret kritisiert wird, dass er ausschließt, es spiele sich irgend etwas außerhalb der durch die Netzwerkstrukturen geordneten Relationen ab. Kritik ruft ebenfalls hervor, dass er alles in die Ordnung der durch Differenz konstituierten Relationen einschließt. Denn hier befindet sich die Theorie in einer strukturalistischen Ausweglosigkeit: Es wird eine mehr oder weniger feste Anordnung der Elemente innerhalb einer geschlossenen Struktur beschrieben, die auf ein alles erklärendes und bestimmendes Bedeutungszentrum verweist. Das eigentlich als offen, grenzenlos und azentrisch charakterisierte Netz-werk hat Grenzen und ein neues Zentrum kreiert, eine neue Meistererzählung inklusionistischer Art:

a system of thought that can colonize all areas – to incorporate, order, and unify all things.¹³⁰

Durch die Einbindung in eine starre Ordnung der Relationen bleibt kein Raum außerhalb, kein Raum für das Andere, kein Außen irgendeiner Art. Dadurch wird ein ganz wichtiger Aspekt ausgeblendet, denn:

This empty space „in between“ the networks, those *terra incognita* are the most exciting aspects of ANT because they show the extent of our ignorance and immense reserve that is open for change [Hervorhebung im Original].¹³¹

¹²⁸ Ebd., 15 f.

¹²⁹ Kevin Hetherington und John Law: „After Networks. Guest Editorial“. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 18 (2000), 127.

¹³⁰ Nick Lee und Steve Brown: „Otherness and the Actor Network: The undiscovered conti-nent“. In: *American Behavioral Scientist* 37 (1994) 6, 780.

¹³¹ Bruno Latour: „On recalling ANT“. In: Law und Hassard, *Actor Network Theory and after*, 19.

Geht man noch einen Schritt weiter, erkennt man, dass sich die der Erodierung und Befreiung eines festen Raumbegriffs verschriebene ANT durch die starre Netzwerk-Topologie selber ad absurdum führt:

The notion of the network is itself a form – or perhaps a family of forms – of spatiality: [...] it imposes strong restrictions on the conditions of topological possibilities.¹³²

Man gewinnt beinahe den Eindruck, als hätte die ANT so viel Erfolg mit der Beschreibung einer neuen Räumlichkeit gehabt, dass sie sich ihre eigenen Ausgangsintentionen einverleibte und damit selber in den Schwanz biss:

[It is] [s]uccessful to the point where *its own topological assumptions have been naturalized*. Which [...] has had the effect of limiting the conditions of spatial and relational possibility [Hervorhebungen im Original].¹³³

Auf diesen Einwänden fußen wiederum andere Bedenken. In der Anwendung der Theorie bemerkten Kritiker einen teilweise streng hierarchischen Top-Down-Effekt der beschriebenen Netzwerkbeziehungen. Darüber hinaus führt die allzu starre Protokollierung von Netzwerkkonfigurationen und die Standardisierung mancher Beziehungsmuster zu Benachteiligung bzw. sogar zur Exklusion des Anderen und dessen, was nicht klar innerhalb der zum Teil sehr grob gerasterten Netzwerkstrukturen fassbar ist:

focusing on the crossroads of the network's many highways ignores a significant amount of more pedestrian traffic. In fact these masses are neither silent nor do they necessarily feel reduced to silence.¹³⁴

Das bedeutet den billigend in Kauf genommenen Ausschluss von potenziellen Akteuren aufgrund von im Vorhinein gemachten und dann der Thematik übergestülpten Annahmen. In den meisten Fällen ist es jedoch so, dass damit aber nicht die Akteure ein Problem haben. Lediglich die Betrachtenden, also bei den Forschenden liegt das Problem, weil sie sich durch starre Vorannahmen verschließen für etwas, das in jedem Fall eine weiterführende Erkenntnis verspricht. Vielleicht hat dieses „konzentrierte Weghören“ vieler Forscherinnen und Forscher mit einem grundlegenden theoretischen Fehlverständnis der ANT zu tun. Dazu der Vordenker der ANT, Bruno Latour:

It was never a theory of what the social is made of, contrary to the reading of many sociologists who believed it was one more school trying to explain the behaviour of social actors. For us, ANT was simply another way of being faithful to the insights of ethnomethodology: actors know what they do and we have to learn from them not only what they do, but how and why they do it. It is *us*, the social scientists, who lack knowledge of what they do, and not *they* who are missing the explanation of why they are unwittingly manipulated by forces exterior to themselves and known to the social scientist's powerful gaze and method [Hervorhebungen im Original].¹³⁵

¹³² Law und Hassard, *Actor Network Theory and after*, 7.

¹³³ Ebd., 8.

¹³⁴ Lee und Brown, „Otherness and the Actor Network“, 787.

¹³⁵ Latour, „On recalling ANT“, 19.

Ein weiterer Kritikpunkt ist eine Einebnung und Ausblendung von Unterschieden bei Akteuren, trotz oder vielleicht gerade aufgrund des vielfachen Beschwörens von deren Heterogenität:

[...] yes, we are all heterogeneous engineers, but heterogeneity is quite different for those that are privileged and those that are not.¹³⁶

Durch die Konzentration auf Relationen kommt es also zur Einebnung von individuellen Unterschieden:

To produce an identity between actants is to allow one to speak for or represent the other. It is to engineer a situation in which to all intents and purposes, there is no pragmatic difference between them.¹³⁷

Insgesamt also sammelt sich die geäußerte Kritik um den Vorwurf der eingrenzenden und geschlossenen Zentrierung und Homogenisierung, der allzu groben Simplifizierung, Abschleifung und Ausgrenzung von Bedeutungskomplexen. Ist das alles die Schuld des Netzwerkbegriffs und des daraus resultierenden „managerial, Machiavellian, demiurgic character of ANT“?¹³⁸

Was nun? Was, wenn wir wirklich die Konsequenzen ziehen und uns vom Begriff des Netzwerks in bestimmten Zusammenhängen lösen? In jedem Fall ist ein lautes Echo auf diese kritische Debatte zu vernehmen. Es hallt der Ruf aus allen möglichen Richtungen nach flexibleren, topologisch komplexeren, dehnbaren, flüssigeren Beschreibungen und Begriffen; nach solchen, die über den Raum der reinen Beziehungsmuster hinausweisen und das Andere und das Ungewisse mit einbeziehen.¹³⁹

Insgesamt gehen diese Forderungen eines Denkens „after networks“ also in die Richtung des von Deleuze und Guattari geforderten fluiden, rhizomatischen Denkens. Dementsprechend steht der *fluide* Charakter des sozialen Raums wie auch der beschriebenen Objekte im Zentrum des Interesses:

Sometimes, we suggest, neither boundaries nor relations mark the difference between one place and another. Instead, sometimes boundaries come and go, allow leakage or disappear altogether, while relations transform themselves without fracture. Sometimes, then, social space behaves like a *fluid* [Hervorhebung im Original].¹⁴⁰

An dieser Stelle sei der fluiden Raumvorstellung Platz eingeräumt, weil sich in der Anwendung dieses Raumbegriffs die Möglichkeit erahnen lässt, Ähnlichkeiten und Unterschiede, sich ergänzende oder einander abstoßende, parallel existierende oder miteinander verbundene, einander infiltrierende oder umlaufende, also alle denkbaren und nichtdenkbaren Formen von Objekten und Elementen und deren Bezie-

¹³⁶ Law, „After ANT: complexity, naming and topology“, 5.

¹³⁷ Lee und Brown, „Otherness and the Actor Network“, 783.

¹³⁸ Latour, „On recalling ANT“, 16.

¹³⁹ Hetherington und Law, „After Networks. Guest Editorial“, 128.

¹⁴⁰ Annemarie Mol und John Law: „Regions, Networks and Fluids: Anaemia and Social Topology“. In: *Social Studies of Science* 24 (1994), 643.

hungen in diesem Raum gleichzeitig existent werden zu lassen. Fluider Raum besitzt diese Offenheit, denn:

Sometimes fluid spaces perform sharp boundaries. But sometimes they do not – though one object gives way to another. So there are mixtures and gradients. And inside these mixtures everything informs everything else – the world doesn't collapse if some things suddenly fail to appear. [...] In a fluid space it's not possible to determine identities nice and neatly, once and for all. Or to distinguish inside from outside, this place from somewhere else. Similarity and difference aren't like identity and non-identity. They come, as it were, in varying shades and colours. They go together. [...] A fluid world is a world of mixtures. Mixtures can sometimes be separated. But not always, not necessarily.¹⁴¹

So bietet das Konstrukt des fluiden Raums jene Flexibilität und Geschmeidigkeit, die man benötigt, um sich dem Themenkomplex in angemessener Form zu nähern.

For in a network things that go together depend on one another. If you take one away, the consequences are likely to be disastrous. But in a fluid it isn't like that because there is no ,obligatory point of passage; no place past which everything else has to file; no panopticon; no centre of translation; which means that every individual element may be superfluous.¹⁴²

Aber selbst die Anwendung des fluiden Raumkonzepts birgt Gefahren, obwohl es auf den ersten bzw. durch den hier präsentierten Blick so erscheinen mag, als sei es der Schlüssel zu allem. Denn natürlich ist der fluide Raum kein allgemeingültiges Konstrukt, kein alles anziehender Pol. Eigentlich ist er gar nicht zu fixieren, schon gar nicht mit Worten. Genauso wenig wie das von Deleuze und Guattari beschriebene Rhizom, das als so etwas wie ein „Pate“ oder „Ahne“ des fluiden Raums angesehen werden kann. Es würde sich selbst widersprechen und in sich zusammenfallen, würde man es als neue Meistererzählung betrachten. Das Rhizom, genau wie der fluide Raum, kann weder gebändigt oder gefesselt werden, auch nicht an sich selbst, noch kann er etwas bändigen. Dies anzunehmen birgt eine Gefahr:

No doubt we need to be wary of their [Deleuze's and Guattari's] romanticism, to avoid the idea that freedoms and productivities are located in boundlessness and boundlessness alone. In the breaking of names and fixed places. Yes, there are dangers in lionizing that which cannot be fixed.¹⁴³

Vor allem anzunehmen, dass sich „das Soziale“ ganz einfach in flüssige Form oder in „flüssigen Raum“ gießen lässt, wäre ein simplifizierender Fehlschluss. Nichtsdestotrotz bietet die Betrachtung des Raums als flüssiger Raum mit den oben aufgezeigten Eigenschaften ein weites Feld ohne Diskontinuitäten. Einhergehend mit der Übernahme des flüssigen Raumbegriffs hier und jetzt zu behaupten, dass der Netzwerkbegriff „falsch“ oder „schlechter“ ist als jener des flüssigen Raums, wäre ein Schritt zurück. Im Gegenteil: Der Begriff des flüssigen Raums kam ja nur

¹⁴¹ Ebd., 659 f.

¹⁴² Ebd., 661.

¹⁴³ Law, „After ANT: complexity, naming and topology“, 2.

über die Auseinandersetzung mit dem Netzwerkbegriff zustande. So sei im weiteren Vorgehen mit anderem Vokabular an die *ursprüngliche* Idee der Akteur-Netzwerk-Theorie angeknüpft:

It is simply a way for the social scientists to access sites, a method and not a theory, a way to travel from one spot to the next, from one field site to the next, not an interpretation of what actors do simply glossed in a different more palatable and more universalist language.¹⁴⁴

Die ungewisse Dynamik, die einer sozialen Konstruktion von flüssigem Raum unterliegt, verlangt nach einer im wahrsten Sinne des Wortes feinsinnigeren und vielsinnlicheren Herangehensweise an Raum und Ort. Die Beschäftigung mit dem Potenzial von Klang und Musik und deren Rolle bei der Konstruktion von Raum ist aus genau diesem Verlangen erwachsen. Aus all diesen Gründen kann der flüssige Raum für die Arbeit mit Musikgeographien ein gültiges und hilfreiches Raumkonstrukt darstellen.

4. Anstelle eines Fazits: Musik – zwischen flüssig und fest

Innerhalb eines flüssigen Musikraumes nehmen die Szenen, Ströme und Kulturen an spezifischen Orten Platz. Dort ist alles, also Musik, Szenen, Ströme, Kulturen, Orte und flüssiger Raum in einen permanenten und offenen Transformations-, De- und Rekonstruktionsprozess eingebunden, der sowohl vor Ort als auch über die transnationalen Ströme überall auf der Welt weitergeführt wird. Wie erwähnt, kommt der flüssige Raum jedoch nicht ohne seine festen, zuweilen scharfen Bestandteile und Grenzen aus. Besonders interessant und vielversprechend ist daher die Einbeziehung fester Bestandteile in die flüssige Räumlichkeit von Musik und ihren Geographien.¹⁴⁵

Eine solcherlei konzipierte Musikgeographie „zwischen flüssig und fest“ kann dazu beitragen, offene, dehnbare und nicht totalisierende Karten flüssiger Musikräume zu entwerfen, die an allen Stellen fortgeführt, ergänzt, unterbrochen, verändert oder zerrissen werden können, ohne dass sie ihre Relevanz verlieren:

Die Karte reproduziert kein in sich geschlossenes Unterbewußtes, sie konstruiert es. [...] Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen. Man kann sie zerreißen oder umkehren; sie kann sich Montagen aller Art anpassen; sie kann von einem Individuum, einer Gruppe, einer gesellschaftlichen Organisation angelegt werden. Man kann sie auf eine Wand zeichnen, als Kunstwerk konzipieren oder als politische Aktion oder Meditationsübung begreifen. [...] Eine Karte hat viele Zugangsmöglichkeiten im Gegensatz zur Kopie, die immer nur „auf das Gleiche“ hinausläuft. Bei

¹⁴⁴ Latour, „On recalling ANT“, 20 f.

¹⁴⁵ Zur Flüssigkeit und Festigkeit in den Geographien der Musik siehe auch John Connell und Chris Gibson: *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London und New York: Routledge 2003, 10; sowie Adamek-Schyma, „Les géographies de la nouvelle musique électronique à Cologne: entre fluidité et fixité“.

einer Karte geht es um Performanz, während die Kopie immer auf eine angebliche „Kompetenz“ verweist.¹⁴⁶

Diese neue Art des Kartografierens stellt eine sehr reizvolle Art und Weise dar, sich den vielfältigen Geografien der Musik respektvoll zu nähern.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, 24.

¹⁴⁷ Der vorliegende Beitrag „Flüssiger Raum? Zugänge zu den Geographien der Musik“ ist ein größtenteils nicht aktualisierter Auszug aus der bislang unveröffentlichten Magisterarbeit des Autors vom Juli 2002. Der Autor bedankt sich herzlich bei Prof. Dr. Dietrich Soye, der diese Arbeit am Geographischen Institut der Universität zu Köln betreute.