

Tobias Hartmann

Schutz & Refugium

Medial vermittelte (Schutz)-Räume im Kontext von EDM

7. Mai 2022

Zusammenfassung

Im Kontext von *electronic dance music* (EDM) sind Schutzräume oder Refugien, sowie Schutz bietende oder suggerierende Raumaspekte von zentraler Bedeutung. Darauf beziehend, ist der vorliegende Text ein Ansatz zur Auseinandersetzung mit folgender Hypothese:

- ▶ Neben architektonischen Räumen an geographisch markierten Orten, können sich im Kontext von EDM auch digitale Räume als Schutzräume konstituieren. Deren mediale Vermittlung ermöglicht es, tatsächlich schützende oder Schutz suggerierende Raumaspekte zu erfahren, so dass diese eine Wirkung entfalten können.

Der erste Abschnitt skizziert die theoretische Rahmung zur Auseinandersetzung mit dieser Hypothese. In kompakter Form wird dargestellt, inwiefern das Konzept des Schutzraumes ein grundlegendes für Raumdiskurse ist. Des Weiteren werden sowohl der dynamische Raumbegriff als auch die Theorie zur Konstitution von Räumen (Spacing-Theorie) geklärt, die den Forschungsprozess im weiteren Verlauf begleiten. Der zweite Abschnitt thematisiert die eingangs formulierte Forschungshypothese, sowie daran anknüpfende Fragestellungen hinsichtlich der Analyse von Schutzraumaspekten. Dabei zeichnet sich ab, dass auch in der Domäne des Digitalen, das Konzept des Schutzraumes an sich, sowie Schutz bietende oder suggerierende Raumaspekte, besonders ambivalent zu sein scheinen. Die Skizzierung eines Ansatzes zur weiterführenden Analyse konkreter Fallbeispiele liefert abschließend einen Ausblick hinsichtlich der weiterführenden und vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Forschungsthema: SCHUTZ & REFUGIUM – MEDIAL VERMITTELTE SCHUTZRÄUME IM KONTEXT VON EDM.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1 Theoretische Rahmung: Schutzräume, Raumbegriffe und die Konstitution von Räumen	4
1.1 Schutzräume	4
1.2 Raumbegriffe	5
1.3 Konstitution von Räumen	6
2 Medial vermittelte digitale Schutzräume im Kontext von EDM	10
2.1 Schutz & Refugium: Innenräume in Elektronischer Popmusik	10
2.2 Schützende Aspekte medial vermittelter digitaler Räume: <i>Home-</i> und <i>bedroomstudios</i> im Live-Stream	14
Literaturverzeichnis	18
Filme	19

Einleitung

Im Kontext der *electronic dance music*¹ (EDM) sind Innenräume als Schutzraum oder Refugium von zentraler Bedeutung. Dies betrifft insbesondere Räume innerhalb architektonischer Strukturen oder abgegrenzte Bereiche an geographisch markierten Orten. Im Folgenden wird die These diskutiert, dass auch digital konstituierte und medial vermittelte Räume im Kontext von EDM Schutzräume sein können. Es stellen sich diesbezüglich vor allem die Fragen: Was sind die Schutz bietenden Aspekte solcher Räume? Wie lassen sich diese erfassen und beschreiben? Wie können Schutz bietende Aspekte dieser Räume ihre Wirkung entfalten? Wovon können medial vermittelte Räume letztlich überhaupt Schutz bieten? Und welche theoretische Rahmung eignet sich zur Analyse konkreter Fallbeispiele?

Einleitend wird zunächst in kompakter Form dargestellt, inwiefern das Konzept Schutzraum im Kontext der Betrachtung von Räumen im Allgemeinen, als ein Grundlegendes anzusehen ist. Danach wird der Raumbegriff sowie die Theorie zur Konstitution von Räumen erläutert, die zur Annäherung an die eingangs formulierten Fragestellungen zur Anwendung kommen wird. Auf die den Fragen vorangestellte These verweisend, wird abschließend exemplarisch der durch Live-Streams medial konstituierte digitale Raum thematisiert. Es wird angenommen, dass genauso wie sich primär architektonische Räume als Schutzräume konstituieren können, auch digital konstituierte und medial vermittelte Räume grundsätzlich das Potential dazu haben, zu mindest unter bestimmten Voraussetzungen eine gewisse Form von Schutz zu bieten, beziehungsweise dass bestimmte ihrer Eigenschaften schützende Wirkungen entfalten können. Mit der Skizzierung eines Ansatzes zur Auswahl konkreter Raum-Phänomene zur weiterführenden Analyse derselben, wird diese kompakte Darstellung einer Forschungshypothese sowie der ihr zu Grunde liegenden theoretischen Rahmung beschlossen.

1 Nach Johannes Ismaiel-Wendt ist unter *electronic dance music* (EDM) jede Musik zu verstehen, die in erster Linie mithilfe elektronischer Technologien wie Synthesizer, Drumcomputer und Sampler produziert wird und in der traditionelle (akustische) Instrumente die Ausnahme bilden. Die Kompositionsweise ist in der Regel loop- oder patternbasiert und/oder basiert auf DJ- oder Mixing-Techniken wie dem Dub-Mixing. (Vgl. Ismaiel-Wendt 2011, S. 263).

1 Theoretische Rahmung: Schutzräume, Raumbegriffe und die Konstitution von Räumen

1.1 Schutzräume

Die Wahrnehmung von Räumen ist tief geprägt von einer grundlegenden Welterfahrung des Menschen: der leiblichen Erfahrung der Bodenständigkeit im wortwörtlichen Sinn. Der 1859 geborene Philosoph Edmund Husserl beschreibt, dass jeder Mensch, ganz egal wo er ist und wo er sich bewegt, immer die Erfahrungen eines Bodens als Basis für sein Handeln mitbringt. Einmal verinnerlicht, bietet die Erfahrung des Bodens Schutz vor Orientierungslosigkeit: sie ist fester Bezugspunkt, eine Konstante. Ausgehend von dieser ursprünglichen und individuellen Schutzerfahrungen, sei laut Edmund Husserl die Erde insgesamt als (Ur-)Arche – also als Schutzraum a priori – anzusehen.² Edmund Husserl versteht die den Menschen umgebende Welt in zweierlei Hinsicht als schützende Umgebung: Erstens ermöglicht die (Um-)Welt das Leben und bietet eine Infrastruktur dieses auch zu erhalten, und zweitens gibt sie durch die Erfahrung ihrer selbst dem wahrnehmendem Menschen Halt und Orientierung.

Gut ein Jahrhundert später spricht der Architekt, Designer und Philosoph Richard Buckminster Fuller diesbezüglich vom „Raumschiff Erde“, das „[. . .] so außergewöhnlich gut geplant und entworfen [worden ist], daß sich seit zwei Millionen Jahren unseres Wissens Menschen an Bord befinden, Menschen, die nicht einmal wußten, daß sie an Bord eines Schiffes sind“, das „[. . .] so phantastisch konstruiert [ist], daß das Leben an Bord durch Regeneration erhalten bleibt [. . .]“³. Er denkt damit die Metapher der Arche weiter, die der Menschheit einen schützenden (Über-)Lebensraum bietet. Die dem Menschen zugängliche Welt wird auch von Buckminster Fuller als ein alles schützender Raum aufgefasst. Allerdings ergänzt er im weiteren Verlauf seiner Überlegungen, dass die Menschheit in die Verantwortung gestellt ist, für den Erhalt dieses Schutzraums zu sorgen.

Unter anthropologischen Gesichtspunkten betrachtet, bedeuten Räume nahezu immer auch Schutzzonen. Die beiden angeführten Raumvorstellungen stehen exemplarisch hierfür: Über Bord der Arche zu gehen oder einen Schaden am Raumschiff zu verursachen, bedeuten existenzielle Risiken. Solche Räume werden in diesem Kontext lange Zeit als containerartige Strukturen aufgefasst

2 Vgl. Dünne/Günzel 2018/2006, S. 110-111.

3 Fuller 2018/1969, S. 254.

(absoluter Raumbegriff).⁴ Doch auch unter anderen Gesichtspunkten betrachtet, geben sich Räume als Schutzraum (zur Abschirmung vor äußeren Einwirkungen) oder Refugium (zur selbstgewählten Isolation und Abschottung) zu erkennen. Aktuellere Raumverständnisse, die Verhältnisse und (Lage-)Beziehungen in den Vordergrund stellen (relativistischer Raumbegriff), eignen sich, um bei der Betrachtung von Räumen im Allgemeinen, deren Schutz bietende Qualitäten zu beschreiben und Veränderungen schützender Eigenschaften zu thematisieren.

1.2 Raumbegriffe

Raumbegriffe gibt es im Grunde so viele, wie es Räume gibt, die betrachtet werden und verstanden werden wollen. Nahezu jede Wissenschaft thematisiert bestimmte Räume und jeweils relevante Phänomene des Räumlichen auf eine mehr oder weniger individuelle Art und Weise.⁵ Die meisten der aktuellen Diskurse zum Thema Raum eint jedoch, dass Räume darin nicht mehr als statische beziehungsweise (gott-)gegebene Gebilde gelten. Sie werden überwiegend als relationale Systeme angesehen, bei deren Konstituierung die Wahrnehmung durch den Menschen eine zentrale Rolle spielt.⁶ Das (aus zentraleuropäischer Perspektive gesprochen) bereits in der Antike begründete Verständnis von einem klar begrenzten und gegebenen Raum, der Dinge, Lebewesen und Sphären umschließt und sich durch Vermessen in seiner Ausdehnung eindeutig bestimmen lässt, hat sich im Laufe der Zeit gewandelt. Dennoch prägte dieser so genannten aristotelische Raumbegriff über viele Generationen die Sicht auf Räume. Selbst Isaac Newton, der den Raum an sich zwar schon als unendlich beschreibt, geht nach wie vor davon aus, dass dieser allumfassende Raum selbst unveränderlich, unbeweglich und ohne Beziehung zu irgendetwas außer zu sich selbst existiert: Der Raum ist absolut und hat eine von den sich darin befindenden Körpern unabhängige Realität.⁷ Der Physiker Albert Einstein prägte für solche Räume den Begriff *container*. Ins Deutsche wurde dieser Begriff mit dem Wort Behälterraum übertragen.⁸ Maßgeblich die von ihm, seiner Frau Mileva Einstein-Maric und einem Kreis von Kollegen entwickelte allgemeine Relativitätstheorie ist ein wichtiger Impuls, um Räume auch in anderen Bereichen als den Naturwis-

4 Vgl. Dünne/Günzel 2018/2006, S. 111.

5 Vgl. Günzel 2019/2009a.

6 Vgl. Günzel 2019b; Dünne/Günzel 2018/2006.

7 Vgl. Löw 2019/2001, S. 25.

8 Vgl. ebd., S. 24.

senschaften zunehmend relational aufzufassen. Albert Einstein schreibt dazu bereits im Jahr 1930:

Begriffe wissenschaftlicher Herkunft waren stets Objekte des philosophischen Streites. So ist es auch im besonderen beim Raumbegriffe. Wo haben wir diesen Begriff her? Inwiefern stammt er aus der Erfahrung bzw. auf was für Erfahrungen bezieht er sich? [. . .]

Beim Raume [. . .] geht die Bildung des Begriffes der objektiven Körperwelt voran. [. . .] [O]hne Körperbegriff kein Begriff räumlicher Relationen zwischen Körpern und ohne den Begriff der räumlichen Relationen kein Raumbegriff. [. . .]

Zusammenfassend können wir symbolisch sagen: Der Raum, ans Licht gebracht durch das körperliche Objekt, zur physikalischen Realität erhoben durch *Newton*, hat in den letzten Jahrzehnten den Äther und die Zeit verschlungen [. . .], so daß er als alleiniger Träger der Realität übrig bleibt.⁹

Die relativistische Raumvorstellung zeichnet aus, dass Raum und Zeit ein Kontinuum bilden, Körper und Raum in sich verwoben und beständig in Bewegung sind, und dass die Anordnung von Körpern und die darauf basierende Beschreibung von Raum in Bezug zu einer Beobachtungsperspektive gesetzt werden muss. In den Kultur- und Sozialwissenschaften findet dieses Verständnis seine Entsprechung in den dort vertretenen possibilistischen oder relativistischen Positionen. Diese stehen überwiegend in der Tradition der Phänomenologie und rücken menschliches kulturelles Handeln zur Gestaltung und Wahrnehmung von (Lebens-)Räumen in den Vordergrund. Nicht nur geographische Räume wie Länder beziehungsweise Territorien, sondern alle Arten von Räumen, werden dadurch gesellschaftlich und vor allem auch politisch relevant.¹⁰

1.3 Konstitution von Räumen

Auch die Theorien zur Konstitution von Räumen sind vielfältig. An dieser Stelle möchte ich die Theorie der Soziologin Martina Löw hervortreten lassen. Denn diese knüpft an die zuvor genannten zentralen Aspekte eines dynamischen Raumverständnisses an und eignet sich in besonderem Maße zur Beschreibung und Kontextualisierung aktueller Raum-Phänomene. Im folgenden stelle ich ihre Überlegungen nicht ihrem Ursprung nach als Raumtheorie innerhalb der

9 Einstein 2018/1930, S. 94 u. 101.

10 Vgl. Löw 2019/2001, S. 17-34; Günzel 2020, S. 38-50.

Sozialwissenschaften vor, sondern betrachte sie als allgemeine Theorie der Konstitution von Räumen, primär durch menschliches Handeln.

Nach Martina Löw sind Räume relationale (An-)Ordnungen von sozialen Gütern und Menschen (beziehungsweise Lebewesen) an Orten.¹¹ Als soziale Güter sind in erster Linie materielle Dinge zu verstehen, die sich platzieren und in Abhängigkeit ihrer materiellen Eigenschaften miteinander verknüpfen lassen. Auf der Basis ihrer jeweiligen Eigenschaften entfalten sie symbolische Wirkungen. Materielle Eigenschaften und symbolische Wirkungen können zwar jeweils dominant, jedoch nicht isoliert voneinander in Erscheinung treten. Menschen und Lebewesen können sowohl Bestandteil einer Verknüpfung sein, als auch selbst aktiv auf Verknüpfungen einwirken. Durch Handlungen lassen sich relationale (An-)Ordnungen beeinflussen. Orte sind nach Martina Löw konkret benennbar und in der Regel geographisch markierte Phänomene. Orte werden durch Platzierungen (beziehungsweise (An-)Ordnungen) kenntlich gemacht, verschwinden jedoch nicht mit den Gütern und Menschen, sondern stehen kontinuierlich für andere Besetzungen zur Verfügung: „Die Konstitution von Raum bringt systematisch Orte hervor, so wie Orte die Entstehung von Raum erst möglich machen“.¹² Beziehungen zwischen Räumen und Orten basieren demnach auf Co-Konstitution.

Bei der Betrachtung und Beschreibung der Konstitution von Räumen sind nach Martina Löw zwei Prozesse zu unterscheiden: das Spacing und die Syntheseleistung. Mit Spacing bezeichnet sie alle Platzierungsprozesse. Darunter fallen unter anderem das Platzieren von etwas und sich selbst, aber auch das Bauen und Errichten, sowie das Positionieren symbolischer Markierungen oder von Informationen. Als Syntheseleistung bezeichnet Martina Löw die Fähigkeit des Menschen, Anordnungen durch Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse zusammenzufassen und somit überhaupt erst als einen Raum begreifen zu können. Auf diese Weise durch Prozesse der Wahrnehmung synthetisierte Ensembles, können selbst wiederum zum Bestandteil einer anderen (An-)Ordnung werden. Im praktischen Handlungsvollzug bedingen sich Syntheseleistungen und Platzierungsprozesse gegenseitig. Spacing-Prozesse sind darüber hinaus als gesellschaftliche Phänomene zu betrachten und daher grundsätzlich Aushandlungsprozesse, die durch unterschiedliche Rahmenbedingungen (beispielsweise bereits bestehende individuelle Raumvorstellungen

11 Vgl. Löw 1999; Löw 2019/2001, S. 152-230.

12 Ebd., S. 224.

oder eine bestimmte kulturelle Prägung) vorstrukturiert sind. Sowohl Synthese- als auch Spacing-Prozesse sind von den Bedingungen einer jeweiligen Handlungssituation abhängig.

Nach Martina Löw entfalten Räume auf der Eben der Wahrnehmung atmosphärische Qualitäten. Diese haben ihren Ursprung in der Wechselwirkung zwischen dem konstruierend-wahrnehmenden Menschen und den symbolisch-materiellen Wirkungen des Wahrgenommenen.¹³ Martina Löw formuliert diese Betrachtungsweise unter anderem in der Tradition von Michel Foucault, Hubert Tellenbach oder Niklas Luhmann. Michel Foucault stellte diesbezüglich bereit 1967¹⁴ fest:

[...] [D]ie Beschreibungen der Phänomenologen haben gezeigt, dass wir [...] in einem Raum [leben], der mit zahlreichen Qualitäten behaftet ist und möglicherweise auch voller Phantome steckt.¹⁵

Nahezu zeitgleich beschreibt der Psychiater Hubertus Tellenbach am Beispiel der Familie, dass die so genannte Aura einer Menschengruppe sowohl von den individuellen Atmosphären der Einzelnen, als auch von dem Atmosphärischen der Gemeinschaft geprägt wird. Durch das Aufnehmen des Atmosphärischen noch vor jedem Denken und Sprechen, lassen sich laut Hubertus Tellenbach Zugehörigkeiten zu gemeinsamen Welten wahrnehmen, oder es manifestieren sich Grenzen.¹⁶ Der Soziologe und Gesellschaftstheoretiker Niklas Luhmann fasst gut drei Jahrzehnte nach den Äußerungen der beiden zuvor genannten Philosophen zusammen:

Ein besetzter Raum lässt Atmosphäre entstehen. Bezogen auf die Einzel-dinge, die die Raumstellen besetzten, ist die Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind [...] Atmosphäre ist gewissermaßen ein Überschußeffekt der Stellendifferenz. [...] Atmosphäre ist somit das Sichtbarwerden der Einheit der Differenz, die den Raum konstituiert [...].¹⁷

Räume müssen nicht zwangsläufig dinglich oder materiell sein. Sie können auch virtuell, phantasiert und erinnert sein oder sich durch imaginiertes Entwerfen konstituieren. So thematisiert Martina Löw beispielsweise den *Cyberspace*

13 Vgl. Löw 2019/2001, S. 229.

14 Michel Foucault spricht darüber am 14. März 1967 in seinem Vortrag *Des espaces autres*, der im Folgejahr zwar auszugsweise erscheint, vollständig aber erst 1984 (seinem Todesjahr) als letzter von ihm freigegebener Text veröffentlicht wird.

15 Foucault 2018/1984, S. 319.

16 Vgl. Tellenbach 2019/1968, S. 64-65.

17 Luhmann 2019/1995, S. 431.

als einen unter vielen virtuellen Räumen.¹⁸ Dass von Computern berechnete Räume und die mathematischen Prinzipien zur Konstruktion solcher Räume unbedingt Teil eines allgemeinen Raumverständnisses werden müssten, fordert bereits 1967 der Ingenieur und Entwickler des ersten funktionsfähigen Computers Konrad Zuse. Er beschreibt den „rechnenden Raum“ bildlich als „Relaiskosmos“¹⁹, um möglichst anschaulich die zu seiner Zeit noch physikalisch dominierte Betrachtung von Räumen, um Aspekte der Informations- und Automatentheorien zu bereichern. Der Philosoph Michel Foucault differenziert diesbezüglich zwischen äußeren und inneren Räumen. Die letztgenannten sind Räume der „unmittelbaren Wahrnehmung, unserer Träumereien und unserer Leidenschaften“²⁰. Äußere Räume bezeichnet er entweder als Utopien oder als Heterotopien. Utopien beschreibt Michel Foucault (einigermaßen vage) als „Orte ohne realen Ort [. . .], die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen“²¹. Als Heterotopien bezeichnet er dahingegen Räume, denen Illusions- oder Kompensationsfunktionen zugeschrieben werden können, die die Fähigkeit besitzen, mehrere reale Räume an einem Ort nebeneinanderzustellen (wie das Kino oder das Theater), die zeitliche Brüche erkennen lassen oder herstellen (wie etwa Museen) und die ein System der Öffnung (beispielsweise durch Eingangsrituale) und der Ab- oder Ausschließung (wie bei der Haft unter Zwang im Justizvollzug) zur Voraussetzung haben.²² Martina Löw definiert heterotope Räume als institutionalisierte (An-)Ordnungen, die als gegenkulturelle Räume im Kontrastverhältnis zu einer Dominanzkultur stehen. Institutionalisiert meint, dass „(An)Ordnungen über individuelles Handeln hinaus wirksam bleiben und genormte Syntheseleistungen und Spacings nach sich ziehen“²³. Das Schaffen gegenkultureller Räume ermöglicht individuelle Handlungsoptionen und kann als eine Form des Widerstandes betrachtet werden.

Um sich Räume zu erklären, hat der Sozialpsychologe Kurt Lewin aus der Phänomenologie heraus einen methodischen Ansatz entwickelt, der von einer rigiden Beschreibung ausgeht, die ebenfalls den Fokus weniger auf „Seinsbestimmungen“ sondern vielmehr auf „Relationsbestimmungen“²⁴ richtet. Seine

18 Vgl. Löw 2019/2001, S. 93-103.

19 Zuse 2019/1967, S. 155-156.

20 Foucault 2018/1984, S. 319.

21 Ebd., S. 320.

22 Vgl. 320-327 ebd.; 111-122 Günzel 2020.

23 Löw 2019/2001, S. 226.

24 Dünne/Günzel 2018/2006, S. 125.

Phänomenologie begründet sich – in seinen Worten gesprochen – in der Wechselwirkung zwischen Handlungsraum und Raumhandeln. Die Konzentration auf dieses Spannungsverhältnis, in Kombination mit dem Ansatz der rigiden Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes, macht seine Phänomenologie der Räumlichkeit zu einem überaus anschlussfähigen Denken über Räume und qualifiziert sie darüber hinaus zur diskursiven Vermittlung von Räumen.²⁵

Um sich dem Thema Schutzraum und Refugium im allgemeinen sowie schützenden Raumaspekten im Einzelfall zu nähern, ist eine detaillierte Beschreibung der zu betrachtenden Raumsituation unter Darstellung der individuellen Perspektivierung als essenziell zu erachten, das Auffassen der Konstitution von dynamischen Räumen als Anordnungsprozesse im Rahmen möglicher Handlungsoptionen zielführend und das Berücksichtigen von Aspekten der menschlichen Wahrnehmung unverzichtbar.

2 Medial vermittelte digitale Schutzräume im Kontext von EDM

Anknüpfend an die zuvor dargestellte theoretische Rahmung, möchte ich im Folgenden auf die eingangs formulierte These zu sprechen kommen. Nach einem kompakten Exkurs zu architektonischen Schutzräumen im Kontext von EDM, thematisiere ich am Beispiel des Phänomens Live-Stream Schutz bietende oder suggerierende Aspekte digitaler Räume innerhalb des selben Kontextes. Die Darstellung eines Phänomens zur vertiefenden Analyse und weiterführenden Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand, beschließt den folgenden Abschnitt.

2.1 Schutz & Refugium: Innenräume in Elektronischer Popmusik

Einleitend soll zunächst punktuell auf drei Raumsituationen hingewiesen werden, die im Kontext von EDM als Schutzräume von großer Bedeutung waren und sind: die Wohn- und Lebensgemeinschaften in sogenannten Houses, die ersten House-Clubs, sowie *home-* beziehungsweise *bedroomstudios*.

Als Houses²⁶ bezeichnen sich Wohn- und Lebensgemeinschaften, die unter

25 Vgl. Dünne/Günzel 2018/2006, S. 127.

26 Vgl. zu zwei der ältesten Houses beispielsweise: www.thecut.com/2018/10/the-house-of-xtravaganza-at-35.html und www.thecut.com/article/the-house-of-labeija.html.

der Obhut einer *House-Mother* (meist einer Drag-Queen) eine Wahlfamilie bilden. Die ersten Houses gründeten sich in New York und erlangten nach und nach öffentliche Aufmerksamkeit vor allem durch die Veranstaltung kompetitiver Bälle (*balls*). Bei diesen spielt von Anfang an neben Funk, Disco und Soul auch EDM eine zentrale Rolle. Houses boten nicht nur Obdach, sondern in Erster Linie auch sozialen Rückhalt durch die Gemeinschaft und nicht zuletzt auch Schutz vor Diskriminierung und gewalttätigen Übergriffen.²⁷

Ab den 1980er Jahren etablierten sich ebenfalls in den urbanen Zentren der Vereinigten Staaten von Amerika die ersten House-Clubs: *Paradise Garage* in New York und *Warehouse* in Chicago. Für bestimmte marginalisierte und diskriminierte Personengruppen, konnten House-Clubs, nicht nur durch die sich dort versammelnde Gesellschaft, Orte des selbstbestimmten und selbstbestätigenden Feierns sein. Begünstigt durch das mitunter nächtelange und ekstatische gemeinschaftliche Erleben von Momenten der Spannung und Erlösung in Musik und Tanz, können House-Clubs seit je her gleichsam als ein Ort der Befreiung erlebt werden.²⁸

Hinsichtlich seiner Funktion als Schutzraum und Refugium weist das Black Ark Studio des Dub-Produzenten Lee „Scratch“ Perry in Kingston (Jamaika) eine bemerkenswerte Ambivalenz auf. Deren Aufschlüsselung ist für die nachfolgende Betrachtung der Konstitution digitaler Räume relevant. Daher soll dieser Aspekt des Studios an dieser Stelle kurz umrissen werden. Als Rückzugsort bot das Studio größtmögliche Freiheit für musikalische Experimente, die letzten Endes einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung einer innovativen und nachhaltig prägenden Musikpraxis – dem Dub-Mixing – beitrugen. Als architektonisches Gebilde, boten Gelände und Gebäude des Black Ark Studio den sich dort versammelnden Menschen einen in vielschichtiger Weise geschützten Ort. Das Black Ark Studio ist jedoch ein Raum, der nicht nur durch materielle Gegenstände und menschliches Handeln, sondern in besonderem Maße auch durch Ideen und Ideale geprägt wurde. Gerade deshalb unterlag das Black Ark Studio im Laufe seines relativ kurzen Bestehens einem fundamentalen Wandel. Nachdem Lee Perry (unter anderem durch Produktionen mit Bob Marley) über ausreichend finanzielle Mittel verfügte, konnte er mit dem Black Ark Studio sein eigenes, unabhängiges Tonstudio außerhalb von Kingston aufbauen. Dieses Studio war gleichzeitig auch Wohnhaus seiner Familie: ein *homestudio* im

27 Vgl. Livingston *PARIS IS BURNING*.

28 Vgl. club transmediale/Jansen 2005; Garnier/Brun-Lambert 2008; Denk/von Thülen 2012.

eigentlichen Sinn.²⁹ Lee Perrys zentrale Motivationen zur Gründung des Studios beschreibt er rückblickend mit den Worten:

When I build a studio like I'm building myself a Church, like a temple, I see myself rebuilding the temple of King Solomon. So I did build it to fight against the heads of government and council of churches, that's why I build it for, not to make myself a millionaire.³⁰

I went looking for a shelter for the black people, I called it the Black Ark, this is the ark of the covenant, the ark of righteousness, to help black people.³¹

In dem von ihm auf Basis dieser Ideen errichteten Black Ark Studio wurde Musik geschaffen, die nicht nur kommerziell erfolgreich war, sondern vielfältig in Text und Sound gegen Unterdrückung, Korruption und Ungerechtigkeit anklang. Eine Besonderheit war, dass die Tore des Studios grundsätzlich offen standen: „In the late 1970th the Black Ark open door policy crated an oasis where anyone could gather, play music and smoke ganja in peace.“³² Neben dem technischen Equipment und Lee Perrys Expertise und Experimentierfreudigkeit, begünstigte insbesondere eben jene Philosophie der offenen Tür eine höchst produktive Arbeitsatmosphäre. Für einen Zeitraum von rund fünf Jahren befruchteten sich im Black Ark Studio Alltag und Aufnahmesessions im anhaltenden Austausch aller Anwesenden gegenseitig. Es entstanden bis zu zwanzig neue Songs pro Woche mit hunderten verschiedener KünstlerInnen.³³

Ende der 1970er Jahre brannte das Black Ark Studio ab, nahezu alle Reste der Studioteknologie wurden aus den verwaisten Ruinen des Gebäudes entwendet und das Bandarchiv geplündert. Über die Brandursache gibt es keine Gewissheit. Lee Perry beschreibt jedoch zwei wesentliche Veränderungen, die dazu führten, dass er keine Alternative mehr dazu sah, dass selbst die geographischen Spuren diese ursprünglich utopisch anmutenden Ortes verschwinden müssten: Nicht nur nahmen Polizeiwillkür und Erpressung zu, auch bedrohten die bürgerkriegsartigen gewaltsamen Auseinandersetzungen in Jamaika jener Zeit die Existenz des Black Ark Studio und die Leben der dort wohnenden und verweilenden Menschen. Zunächst versuchte Lee Perry noch durch das Anheuern von Soldaten für Sicherheit durch Abschottung zu sorgen, doch

29 Higbee/Lough THE UPSETTER: THE LIFE AND MUSIC OF LEE SCRATCH PERRY, 23'40".

30 Lee Perry in: Ebd., 24'10".

31 Lee Perry in: Schaner LEE SCRATCH PERRY'S VISION OF PARADISE, 15'33".

32 Higbee/Lough THE UPSETTER: THE LIFE AND MUSIC OF LEE SCRATCH PERRY, 40'56".

33 Ebd., 25'32".

letzten Endes war es nicht mehr gewährleistet, dass das Black Ark Studio den Menschen Schutz vor der Gewalt auf den Straßen Jamaikas bieten konnte.³⁴ Die Worte, in denen er das Ende des Studios rückblickend beschreibt, lassen darauf schließen, dass nicht nur die Architektur ihre schützenden Qualitäten verlor. Sie zeugen auch von einem Sinneswandel seinerseits als Reaktion darauf, dass unerwünschte Ideologien zu einem Teil des Studios wurden, welche die eigentliche Idee des Studios, eine Arche der Gerechtigkeit zu sein, zu Nichte machten:

The reason why the studio had to burn, was because the studio had been polluted with unholy spirit [. . .] and the only way to cleanse yourself from unholy spirit is to use fire. [. . .] Those spirits inside the ark was negative spirits negative people in a different body. [. . .] So I was mixing good and evil spirit together in the ark and then I had to burn it down to get rid of what I created. I thought I had created 100% righteousness but it wasn't because some of the artists wasn't righteous.

[. . .] I did want to help everybody and I did believe that everybody was God's children. [. . .] It supposed to be named The Ark Of the Covenant I call it Black Ark, as I want to help black people. But I was biased because I was following the Nyabinghi³⁵. Some of those Nyabinghi dread they didn't like white people, they were all biased and black hearted, they think white peoples are devil. So then I build the ark and I was only defending black people I wasn't defending white people and that wasn't right and in the end white people were defending me. So how low was I sinking? That's why I had to burn it down and born again.³⁶

Paradoxe Weise bot das Black Ark Studio einen gewissen Schutz vor bestimmter rassistisch motivierter Diskriminierung und Gewalt, gleichzeitig aber auch Menschen, die anders gelagerte diskriminierende und rassistische Ideologien vertraten, ein geschütztes Umfeld.

34 Higbee/Lough THE UPSETTER: THE LIFE AND MUSIC OF LEE SCRATCH PERRY, ab 34'07".

35 Als *Nyabinghi* bezeichnen sich Rastafari, die ihre religiösen Vorstellungen und Lehren mehrheitlich konservativ auslegen und durchaus militant leben. Die Bewegung der *Nyabinghi* eint, dass sie in Haile Selassie sowohl Jah als auch die Inkarnation von Jesus sehen. Für *Nyabinghi* ist es nicht unüblich, „vehemently anti-white“ (Vgl. Cashmore 2013/1979, S. 25) zu urteilen und handeln.

36 Higbee/Lough THE UPSETTER: THE LIFE AND MUSIC OF LEE SCRATCH PERRY, 47'58".

2.2 Schützende Aspekte medial vermittelter digitaler Räume: *Home- und bedroomstudios im Live-Stream*

Viele EDM-Tracks werden nicht in eigens dafür erbauten und speziell ausgestatteten Tonstudios produziert, sondern in Studioräumen innerhalb privater Wohn- und Lebensräume (*homestudios*). Nicht selten sind diese Produktionsräume gleichzeitig auch anderweitig genutzten Zimmer (*bedroomstudios*).³⁷ Während das Black Ark Studio seinerzeit noch eine Ausnahme darstellte, sind *home-* oder *bedroomstudios* heutzutage gängige Produktionsstätten; mittlerweile auch für Songs und Tracks ohne unmittelbaren Bezug zu EDM.³⁸ *Home-* oder *bedroomstudios* sind in erster Linie Räume, die den Vollzug künstlerischer Handlungen in einer möglichst selbstbestimmten Umgebung ermöglichen. Sie lassen sich dahingehend treffend als Refugium beschreiben und weisen in ihrer Abgrenzung von äußeren Räumen, privaten Charakter auf. Audio- und Video-Livestreams (im Folgenden: Streams) und die im Anschluss daran abrufbaren Aufzeichnungen derselben, bieten aktuell vermehrt Einblicke in eben diese Räume. Den Blicken aus der Öffentlichkeit waren diese zuvor in der Regel nicht ausgesetzt. Vormalig private Räume, deren Begrenzungen für bestimmte äußere Einflüsse also nicht ohne Weiteres durchlässig sind, werden durch Streams zu mindest öffentlich einsehbar. Darüber hinaus bleibt zu bedenken, dass nach ihrer Veröffentlichung, die mediale Verbreitung von Streams weitestgehend unkontrollierbar ist.³⁹ Essenzielle vormalig schützender Eigenschaften von privaten Räumen, die in erster Linie der Ausübung einer künstlerischen Praxis in einem selbstbestimmten und geschützten Rahmen dienen, gehen dabei verloren. Bei der Betrachtung konkreter Fallbeispiele ist demnach zu untersuchen, welche Aspekte dies im Einzelfall sind und ob die mediale Öffnung auch für allen Betroffenen und Beteiligten tatsächlich mit der Erfahrung einhergeht, Schutz zu verlieren.

Im Zuge der Bewältigung der COVID-19 Pandemie gewinnt eine bislang wenig beachteten Schutzfunktion privater Räume an Bedeutung, beziehungsweise lässt sich diesen eine zuvor wenig bedeutsame Schutzfunktion zuschreiben: Gegenüber dem Aufenthalt im öffentlichen Raum, bietet der Rückzug in Privaträume einen erhöhten Infektionsschutz. Dies betrifft in besonderem Maße Räume, die für KünstlerInnen und Akteure im Kontext der EDM von großer

37 Vgl. u. A. Rashid 2013; Rashid 2017; Schloss 2014/2004; Jackson 2016.

38 Vgl. u. A. Senior 2016; Indovina 2018.

39 Vgl. Reiner 2020, S. 262.

Bedeutung sind: Öffentliche Orte wie der Club, die Konzerthalle und sogar das gemeinsam genutzte Studio sind (zeitweise) Gefahrenzonen. Demgegenüber kann das Haus, das eigene Zimmer oder eben auch das *home-* oder *bedroom-studio*, bezogen auf das Infektionsrisiko im Zuge der Ausübung künstlerischer Tätigkeiten, zu einem Bereich erhöhter Sicherheit oder zu mindest des erhöhten Sicherheitsempfindens werden. Das *homestudio* als Refugium, das eigentlich die ungestörte Produktion von Tracks in selbstbestimmter Isolation ermöglichen kann, verkommt durch den Wegfall seiner öffentlichen Counterparts (den Clubs und sonstigen Live-Venues, an denen die Musik durch Darbietung öffentlich wird) zu einer Echokammer.⁴⁰ Der Stream eröffnet diesbezüglich einen medialen Raum mit einer wichtigen Schutzfunktion, gerade weil dieser die ehemals privaten Räume zugänglich macht, Einblicke gewährt und zur Schau stellt: Mit Hilfe des Streams ist es Menschen in der geografischen oder architektonischen Isolation des Privaten möglich, dennoch gesehen und gehört zu werden, sich auszudrücken und mitzuteilen, in Kontakt zu treten und öffentlich in Diskurs zu treten – sozusagen sich selbst mitsamt den Echos aus der Kammer zu befreien. Paradoxiertweise ermöglicht erst der Wegfall essenzieller Schutzraum-Aspekte die Konstitution weiterer Räume, die eigene, jedoch anders gelagerte schützende Aspekte aufweisen.⁴¹ Wie bereits im Fall des Black Ark Studio, ist auch hier die Konstitution eines Schutzraumes ambivalent.

Weshalb die Bedeutung des Streams zur Konstitution eines medial vermittelten digitalen Raumes mit Schutz bietenden Handlungsoptionen nicht außer Acht zu lassen ist, veranschaulichen eindrücklich Gedanken von Hannah Arendt. Denn sie vermitteln einen Eindruck von der Bedeutung der Möglichkeit für den im privaten Leben Menschen, im öffentlichen Raum handeln und wirken zu können:⁴²

40 Zu Aspekten der Zusammenhänge zwischen privaten Produktionsstätten und öffentlichen Aufführungsorten siehe unter anderem: Poschardt 1997; Garnier/Brun-Lambert 2008; Denk/von Thülen 2012; Schloss 2014/2004.

41 Dahingehend ist es in diesem Fall sogar unerheblich, ob der gezeigte Raum in erster Linie tatsächlich ein privater ist, ein Privatraum, der für einen Stream als Bühne inszeniert wird (beziehungsweise sich durch den Stream als Bühne vermittelt) oder ob ein funktioneller Raum, der sich bereits als Bühnenraum konstituieren konnte, nun erkennbar als Privatraum dekoriert und ausgestattet ist.

42 An dieser Stelle kann nicht näher darauf eingegangen werden, dass Hannah Arendt in erster Linie über die Möglichkeit der politischen Teilhabe referiert. Auch müsste ihre Aussage ausführlich hinsichtlich aktueller medien- und kommunikationstechnischer Gegebenheiten kontextualisiert werden. Denn es gibt durchaus Möglichkeiten, aus dem Privaten in das Öffentliche zu wirken und private Räume sind nicht zwangsläufig völlig abgeschottet von öffentlichen.

Nur ein Privatleben führen heißt in erster Linie, in einem Zustand zu leben, in dem man bestimmter, wesentlicher menschlicher Dinge beraubt ist. Beraubt nämlich der Wirklichkeit, die durch das Gesehen- und Gehörtwerden entsteht, beraubt einer ›objektiven‹, d. h. gegenständlichen Beziehung zu anderen, die sich nur dort ergeben kann, wo Menschen durch die Vermittlung einer gemeinsamen Dingwelt von anderen zugleich getrennt und mit ihnen verbunden sind, beraubt schließlich der Möglichkeit, etwas zu leisten, das beständiger ist als das Leben.

Der private Charakter des Privaten liegt in der Abwesenheit von anderen; was diese anderen betrifft, so tritt der Privatmensch nicht in Erscheinung, und es ist, als gäbe es ihn gar nicht. Was er tut oder läßt, bleibt ohne Bedeutung, hat keine Folgen, und was ihn angeht, geht niemanden sonst an.⁴³

Der Stream kann diesbezüglich als gemeinsamer und geteilter digitaler Raum zwischen privaten und öffentlichen Räumen betrachtet werden. Dieser, sich durch mediale Vermittlung konstituierende Raum, kann durch das Eröffnen neuer (sozialer) Handlungsoptionen beispielsweise Schutz davor bieten, die eigene Person, beziehungsweise die eigene und mitunter inszenierte KünstlerInnen-Persönlichkeit, durch die Folgen des Wegfalls öffentlicher Handlungsräume zur Ausübung von Kunst, als zunehmend Bedeutungslos wahrzunehmen. Der durch den Stream eröffnete mediale Handlungsraum kann ebenfalls davor schützen, das individuelle und über lange Zeit auf den privaten Raum beschränkte künstlerische Handeln, womöglich als Folgenlos oder sogar irrelevant zu erleben.

Dass diese und ähnlich gelagerte Sorgen aktuell überaus berechtigt sind, spiegelt beispielsweise der Titel des ab 2019 vom Haus der Kulturen der Welt online kuratierte diskursive digitale Musikfestival *The Disappearance of Music* wieder: Der Titel reflektiert das Ausbleiben von öffentlichen Musikveranstaltungen in einer drastischen Wortwahl, mit der auch vom unwiederbringlichen Aussterben einer bedrohten Gattung berichtet werden könnte. In einer vielfältigen Sammlung von aufgezeichneten Streams und Live-Videos geht das Festival unter anderem der Frage nach: „[...] [H]ow are musicians dealing with the actual disappearance of concerts during the current pandemic?“⁴⁴

Bezugnehmend auf die Bearbeitung der eingangs formulierte These unter Berücksichtigung der zuvor dargestellten theoretischen Rahmung, ist diese Kollektion aufgezeichneter Streams und Videos eine geeignete Auswahl für

43 Arendt 2018/1958, S. 424.

44 Vgl. www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/das_verschwinden_der_musik/start.php.

weiterführende Analysen konkreter Fallbeispiele. Im Zuge einer solchen Analyse bleibt insbesondere zu hinterfragen, wie und ob sich die individuelle Wahrnehmung schützender Aspekte von Räumen gegenseitig bedingen und welche ambivalenten Verhältnisse von Schutz bietenden oder suggerierenden Aspekten sich ausmachen lassen. Kann möglicherweise die Wahrnehmung des Zugewinns an Schutz durch bestimmte Aspekte, das Aufgeben vormals schützender Faktoren eines Raumes legitimieren, initiieren oder sogar provozieren? Und wirkt womöglich die individuelle Auseinandersetzung der ProtagonistInnen mit Narrativen über Schutz bietende Aspekte auf deren Handlungsmöglichkeiten und -entscheidungen bezogen auf ihre jeweilige künstlerische Praxis zurück?

Abschließend bleibt anzumerken, dass jede einer solchen Annäherung an ein zu untersuchendes Phänomen aus einer bestimmten, individuellen Perspektive erfolgt. Diese zu reflektieren und zu mindest hinsichtlich wesentlicher Züge nachvollziehbar zu dokumentieren, sollte ebenso Bestandteil einer Analyse sein, wie auch die möglichst detaillierte und dichte Beschreibung des zu untersuchenden räumlichen Phänomens.

Literatur

- Arendt, Hannah (2018/1958): „Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten“. Aus dem Englischen übers. von Hannah Ahrendt. In: Dünne/Günzel (2018), S. 420–433.
- Cashmore, Ellis (2013/1979): *Rastaman. The Rastafarian Movement in England*. New York: Routledge.
- Club transmediale/Jansen, Meike (Hgg.) (2005): *Gendertronics. Der Körper in der Elektronischen Musik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Denk, Felix/von Thülen, Sven (2012): *Der Klang der Familie - Berlin, Techno und die Wende*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hgg.) (2018/2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Einstein, Albert (2018/1930): „Raum, Äther und Feld in der Physik“. In: Dünne/Günzel (2018), S. 94–101.
- Foucault, Michel (2018/1984): „Von anderen Räumen“. Aus dem Französischen übers. von Michael Bischoff. In: Dünne/Günzel (2018), S. 317–327.
- Fuller, Richard Buckminster (2018/1969): „Raumschiff Erde“. In: Dünne/Günzel (2018), S. 254–256.
- Garnier, Laurent/Brun-Lambert, David (2008): *Elektroschock - Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik*: Höfen.
- Günzel, Stephan (Hg.) (2019a/2009): *Raumwissenschaften*. 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- (Hg.) (2019b): *Texte zur Theorie des Raums* (= Reclams Universalbibliothek: 18953). Stuttgart: Reclam.
- (2020): *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. 3. Aufl. Bielefeld: transcript.
- Indovina, Mike (2018): *The Mixing Mindset. The Step-By-Step Formula For Creating Professional Rock Mixes From Your Home Studio*. Independent Publishing Platform: CreateSpace.
- Ismail-Wendt, Johannes Salim (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster: Unrast.
- Jackson, Glenn (2016): *Modern Approaches: Sampling*. (<https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/07/modern-approaches-sampling>) – Zugriff am 16. November 2020.

- Löw, Martina (1999): „Vom Raum zum Spacing. Räumliche Neuformationen und deren Konsequenzen für Bildungsprozesse“. In: Liebau, Eckhart/ Miller-Kipp, Gisela/Wulf, Christoph (Hgg.): *Metamorphosen des Raums. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Bd. 8. Weinheim: Deutscher Studienverlag, S. 48–59.
- (2019/2001): *Raumsoziologie*. 10. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2019/1995): „Unsichtbarkeit des Raums als Medium“. In: Günzel (2019b), S. 429–431.
- Poschardt, Ulf (1997): *DJ Culture - Diskjockeys und Popkultur*. Hamburg: Rowohlt.
- Rashid, Raph (2013): *Behind the Beat. Hip Hop Home Studios*. Berkeley/ Hamburg: Ginko Press.
- (2017): *Back to the Lab. Hip Hop Home Studios*. Berkeley/Hamburg: Ginko Press.
- Reiner, Svenja (2020): „Ein (virtueller) Raum für sie allein. Vergemeinschaftungsprozesse von weiblichen Taylor-Swift-Fans auf Instagram“. In: Meine, Sabine/Rost, Henrike (Hgg.): *Klingende Innenräume. GenderPerspektiven auf eine ästhetische und soziale Praxis im Privaten* (= Musik – Kultur – Geschichte: 12). Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 261–275.
- Schloss, Joseph G. (2014/2004): *Making Beats - The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Senior, Mike (2016): *Mixing Secrets. Musik mischen im Homestudio*. Frechen: mitp Verlag.
- Tellenbach, Hubertus (2019/1968): „Das Atmosphärische als das Umgreifende“. In: Günzel (2019b), S. 64–66.
- Zuse, Konrad (2019/1967): „Rechnender Raum“. In: Günzel (2019b), S. 155–157.

Filme

- LEE SCRATCH PERRY'S VISION OF PARADISE. Volker Schaner, 2015.
- PARIS IS BURNING. Jennie Livingston, 1990.
- THE UPSETTER: THE LIFE AND MUSIC OF LEE SCRATCH PERRY. Ethan Higbee/ Adam Bhala Lough, 2008.