



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Musik_Raum/Ethnografie

Tragbare Audio-Geräte

Name der Verfasserin

Judith Punz

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 308

Studienrichtung lt. Studienblatt

Volkskunde

Betreuerin der Diplomarbeit

a.O. Univ.- Prof. Klara Löffler

Inhaltsverzeichnis

<i>Intro</i>	4
<u>TRACK 1 MATERIELLE KULTUR</u>	
<i>Sequenz 1a) : Geschichte(n) eines iPod (Jan).</i>	
<i>(Be-)Deutungen eines Artefakts.</i>	6
Herkunftsgeschichte(n).....	7
Bild-Geschichten	12
Zoom 1: Eine Produktanalyse.	12
Zoom 2: Geschichten des Tragens	15
<i>Sequenz 1 b): Geschichte(n) eines MP3-Players (Lena).</i>	
<i>(Be-)Deutungen eines technischen Gerätes.</i>	15
Herkunftsgeschichte(n).....	15
Bild-Geschichten	19
Zoom 1: Eine Produktanalyse.	19
iPod vs. „commodore“ - MP3-Player.....	21
Zoom 2: Geschichten des Tragens	22
Gegenstandsbeziehungen im Vergleich	23
<u>TRACK 2 AUSSENRÄUME</u>	
<i>Sequenz 2 a): Räume des iPods (Jan).</i>	
<i>Räume hörend sehen: Be(ob)achten des Umfelds im Zug-Raum.</i>	24
Der Zug-Raum.....	24
Produkt und (halb-)öffentlicher Raum	29
<i>Sequenz 2 b): Räume des MP3-Players (Lena)</i>	
<i>Räume hörend sehen: (Nicht-)Be(ob)achten des Umfelds im U-Bahn-Raum / im</i>	
<i>Supermarkt-Raum.</i>	30
<i>Der U-Bahn-Raum</i>	30
Körper und (halb-)öffentlicher Raum.....	32
Der Supermarkt-Raum	34
<u>TRACK 3 INNENWELTEN</u>	
<i>Sequenz 3 a): Klänge des iPod</i>	
<i>Räume hören: Annäherungen an Jans „Musikraum“</i>	36

Sequenz 3 b): Klänge des MP3- Players

Räume hören: Annäherungen an Lenas „Musikraum“..... 41

Vom (Musik-)Raum- zum Wahrnehmungsdiskurs 48

3c) Körper, Bewegung und Raum. 50

Der Rhythmus..... 54

TRACK 4 REMIX 1-3

Sequenz 4: Eine Begegnung im U-Bahn-Raum (Jan, Lena, Stefan).

Drei User im Vergleich..... 59

Outro... 64

Quellenverzeichnis 70

Literaturquellen: 70

Internetquellen: 72

HIDDEN TRACK

Anhang

Methodenerläuterungen/ Methodenreflexion 74

Intro

„New York kämpft gegen den iPod-Träger“ titelte die „Kleine Zeitung“ am 14.2.2007. Die Schlagzeile bezieht sich auf die Forderung des Senators Carl Kruger, der ein Verbot für MP3-Player¹ im Straßenverkehr einforderte. Der Tod dreier Menschen in seinem Viertel innerhalb eines Monats sei darauf zurückzuführen, dass PassantInnen durch die Musik ihres MP3-Players abgelenkt worden seien und Unfälle ausgelöst hätten. Carl Kruger stellt also eine klare Beziehung zwischen der Praxis des Musikhörens via MP3-Player und deren negativen Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Umfelds her. Wie auch immer man seinen Reglementierungsversuch bewerten mag, das Phänomen des Musikhörens im öffentlichen Raum, das über das Aufkommen des iPod² eine neue Konjunktur erlebt, beschäftigt – im Diskurs der Kultur- und Sozialwissenschaften stellt es jedoch ein bisher nur marginal untersuchtes Forschungsfeld dar.

Meine Untersuchung beleuchtet nun tragbare Audio-Geräte hinsichtlich ihrer Bedeutung als Produkt und als Medium³ in Relation zu dessen Wirkung im bzw. auf den Raum. Es geht mir dabei zum einen um Fragen zur materiellen Kultur: Wie manifestiert sich im alltäglichen praktischen Umgang mit tragbaren Audio-Geräten deren Bedeutung? Und welche Rolle spielt dabei das Produkt bzw. die Marke? Zum anderen stehen Fragen an einen individuell hergestellten „Musikraum“ und an die veränderte Wahrnehmung des Raumes einer Musik hörenden Person im Mittelpunkt meines Interesses: Welche Funktion kommt dem Musikhören zu? Was bedeutet das Musikerleben für die Wahrnehmung von Transiträumen als einer Form von (halb-)öffentlichen Räumen, auf die ich mich in meiner Untersuchung konzentriere? Worum geht es also bei dieser „Ablenkung“, die Carl Kruger als mögliche „große öffentliche Sicherheitskrise“ (vgl. „Kleine Zeitung“, am 14.2.2007) deutet? Ausgangspunkt meiner Forschung sind zwei bzw. drei qualitative Fallstudien ethnographischer Ausrichtung. Ich nähere mich den beschriebenen Fragestellungen mikroanalytisch anhand von Produktanalysen und der Analyse von Interviews an, die ich in

¹ Mp3-Player sind tragbare Audio-Geräte, die dem/der NutzerIn im Unterschied z.B. zum Walkman auf Grund der digitalen Technologie eine große Speicherkapazität und somit ein wesentlich erweitertes Musikrepertoire ermöglicht.

² Der iPod ist ein MP3-Player, der vom amerikanischen Konzern „Apple“ im November 2001 auf den Markt gebracht wurde. „Apple“ stellt neben Produkten der Unterhaltungselektronik auch Computer sowie Betriebssysteme und Anwendungssoftware her. Anfang April wurde der 100millionste iPod verkauft, was den iPod zu dem am schnellsten verkauften MP3-Player der Geschichte macht. (vgl. <http://www.apple.com/de/pr/pr-infos2007/april/100mio.html>, am 13.6.2007) Das Modell *iPod nano* kostet zwischen 150 bei zwei GB und 250 Euro bei acht GB Speicherkapazität.

³ *Medium*, verstanden als „Ort, an dem Daten in kodierter Form kanalisiert, verarbeitet und gespeichert werden.“ (Hügel 2003: 305)

Raumethnographien der Schauplätze meiner interviewten Personen einbette. Die qualitativen Leitfadeninterviews habe ich mit einem 21-jährigen Behindertenpädagogen aus einer ländlichen Region, einer 24-jährigen Studentin aus dem städtischen Raum und – ergänzend – einem 36-jährigen Universitätsassistenten geführt. Über die Konzentration auf zwei bzw. drei Personen werden Bedeutungszusammenhänge innerhalb des Feldes ersichtlich, denen gerade in Anbetracht dessen, dass das Feld noch kaum untersucht ist, eine wichtige Rolle zukommt und somit für zahlreiche neue Fragestellungen öffnet.

Als wichtige theoretische Folie dient mir in der Auswertung meines empirischen Materials Martina Löws „Raumsoziologie“ (2001). Die Annäherung an den Raum stellt eine wichtige Perspektive auf mein Forschungsfeld dar, in dessen Zusammenhang und dessen Wechselwirkung auch eine Auseinandersetzung mit dem Körper als zusätzliche theoretische Perspektive stattfindet. Weiters beziehe ich mich auf Ergebnisse einer der wenigen Untersuchungen zu tragbaren Audio-Geräten von Michael Bull (2000). Der britische Soziologe und Medienforscher, der mit seinem Werk „Sounding Out the City“ (2000) zu den ersten gehört, die den Umgang mit tragbaren Audio-Geräten, auf der Grundlage von qualitativen Interviews, empirisch untersuchen, nimmt eine Vorreiterrolle ein. Wirft man einen Blick auf den bisherigen Forschungsstand stößt man seitens der Cultural Studies auch auf eine Forschung zu einer vergleichbaren Thematik, in diesem Fall zum Thema Walkman (Paul du Gay u.a. 1997). Diese Forschung ist jedoch eher als Veranschaulichung einer grundsätzlichen Herangehensweise an Medien(-produkte) für Studierende gedacht, es handelt sich dabei nicht um eine umfangreiche Untersuchung. Michael Bull verknüpft in seiner Studie, die im Rahmen soziologischer Stadtforschung anzusiedeln ist, eine neu formulierte Kritische Theorie mit einer phänomenologischen Methode. Er bezieht sich dabei hauptsächlich auf die frühen Arbeiten von Theodor W. Adorno und anderen VertreterInnen der Kritischen Theorie wie Walter Benjamin aus den 30er und 40er Jahren über die damals neuen Technologieformen wie Radio oder Film. Bull arbeitet insbesondere heraus, wie darin die Veränderung der Sinneserfahrung im urbanen Raum thematisiert wird und welche Rolle neue Technologien innerhalb der Konstruktion und Transformation sich neu konstituierender öffentlicher und privater Sphären auf einer kognitiven, ästhetischen und moralischen Ebene der Alltagserfahrung spielen (vgl. Bull 2000: 121). Auf diesen Ebenen argumentiert Bull auch in der Darlegung seiner empirischen Ergebnisse, wenn er sich in der Auswertung seines umfangreichen Interviewmaterials auf die Frage konzentriert, welche Rolle tragbare Audio-

Geräte im alltäglichen „Management“ eines urbanen Lebensraums erfüllen.⁴ Unter „Management“ versteht Bull Strategien, mit einer im Alltag erlebten Kontingenz umzugehen (vgl. Bull 2000: 43).

Im Gegensatz zu Bull gehe ich in meiner mikroanalytischen Untersuchung der Nutzung tragbarer Audio-Geräte nicht von vornherein von einem städtischen Phänomen aus. Die drei Personen wurden von mir nach Kriterien der Unterschiedlichkeit bezüglich der Herkunft (Stadt vs. Land), des Geschlechts, des Alters und des Produkts (iPod vs „normaler“ MP3-Player) ausgewählt. Ich habe die Interviews mit Jan, Lena und Stefan⁵ jeweils in deren Wohnungen geführt. Dass die ausgewählten Personen aus meinem Bekanntenkreis stammen, deutete ich über die Verwendung der (veränderten) Vornamen an. Voraussetzung für die Verwendung von Interviewmaterial, ausgehend von mir *nicht* fremden Personen, ist es, die Antworten unter Berücksichtigung dieses Näheverhältnisses und aus diesem Näheverhältnis heraus zu reflektieren – als wichtigen Teil des Analyseprozesses.⁶

Die Darlegung meiner Untersuchung ist so aufgebaut, dass ich von den beschriebenen alltäglichen Wegen von zwei der interviewten UserInnen drei Sequenzen eines für ihn bzw. für sie in einem gewissen Zeitraum typischen Tages auswähle, anhand dessen ich mit verschiedenen Schwerpunkten den einzelnen Fragestellungen nachgehe. Das dritte Interview mit dem 36-jährigen User dient der Ergänzung und Kontrastierung der Ergebnisse der anderen beiden ausführlich diskutierten Interviews.

TRACK 1 Materielle Kultur

Sequenz 1a) : Geschichte(n) eines iPod (Jan).

(Be-)Deutungen eines Artefakts.

Jan⁷ verlässt früh morgens das Haus, um mit dem Zug in die Arbeit zu fahren. Er schließt die Tür hinter sich, setzt seine Kopfhörer⁸ auf und schaltet den iPod ein.

⁴ In seinem neuesten Werk, das im Januar 2008 erscheinen soll und daher noch nicht berücksichtigt werden kann, beschäftigt sich Michael Bull explizit mit der Nutzung des iPods.

⁵ Zwecks Anonymisierung wurden die Namen geändert.

⁶ Im Anhang befindet sich eine Methodenerläuterung und eine Methodenreflexion.

⁷ Auch wenn der ausgewählte Zeitabschnitt von Jan bereits einen vergangenen darstellt, verwende ich auf Grund der gewählten Form des Zugangs – über Bilder – hauptsächlich das Präsens.

⁸ Es handelt sich um „in-ear“-Kopfhörer („Im-Ohr“-Kopfhörer).

Herkunftsgeschichte(n)

Soll ein Bild dieser Sequenz im Kopf entstehen, bedarf es der Klärung des Ausgangspunktes: Wer ist der Akteur, dem wir hier folgen? Und um welches Produkt handelt es sich, das im Zentrum der Sequenz steht? Im qualitativen Leitfadenterview, das ich mit Jan⁹ geführt habe, beschreibt er diese Situation als eine alltägliche in der Zeit seines Zivildienstes, zwischen Februar 2005 und Februar 2006. Zum Zeitpunkt des Interviews ist Jan 21 Jahre alt. Er arbeitet als Behindertenpädagoge in Linz und wohnt bei seinen Eltern, in einem 3000 Einwohner-Ort, in der Nähe von Linz¹⁰. Im Interview nimmt er vor allem Bezug auf die Zeit, in der er seinen Zivildienst leistete.

Dieser Ausgangspunkt – die Untersuchung der Praxis eines iPod-Users aus dem *ländlichen* Raum – ist ein wichtiger Unterschied zu Michael Bulls Untersuchung, in der Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten als ein „Management“ des *urbanen* Raums interpretiert wird. Es stellt sich die Frage, ob sich in diesem Kontext das Konzept des *urbanen* nicht einfach durch das Konzept des *öffentlichen* bzw. *halböffentlichen* Raumes austauschen ließe, insofern, als der Transitraum des Pendlers / der Pendlerin aus dem *ländlichen* Raum mit dem Transitraum des Pendlers / der Pendlerin aus dem *städtischen* Raum sehr viele Ähnlichkeiten aufweist, hinsichtlich der Heterogenität des Feldes ebenso wie hinsichtlich der Handlungsintentionen der Akteure.

Bei dem Produkt, das im Mittelpunkt der Sequenz steht, handelt es sich um einen *iPod mini*¹¹. Jan kaufte seinen iPod vor zwei Jahren, im Januar 2005, gezielt für die Fahrtzeiten mit dem Zug zu seiner Arbeit und von seiner Arbeit nach Hause. Er kann sich noch sehr genau daran erinnern, als er mit der Absicht nach Linz fuhr, sich einen „normalen“ MP3-Player¹² zu kaufen:

„Ja, da war ich voll stolz drauf. Da hat ihn noch keiner gehabt von uns und ich bin so nach Linz gefahren und hab eigentlich vorgehabt, dass ich einen MP3-Player kaufe, habe damals vorgehabt, dass ich nicht soviel Geld ausgabe, aber dann hab ich ihn mir

⁹ Ich habe das Interview mit Jan am 3.1.2007 in seinem Zimmer, im Haus seiner Familie, geführt.

¹⁰ Jan machte von Herbst 2001 bis Herbst 2004 eine Lehre als Bürokaufmann. Nach seinem Zivildienst begann er seine Tätigkeit als Behindertenpädagoge. Er holt derzeit (Mai 2007) auf den zweiten Bildungsweg die Matura nach.

¹¹ Der *iPod mini* kam im Januar 2004 auf dem Markt. (<http://www.apple.com/de/pr/pr-infos2004/januar/ipodmini.html>, am 6.9.2007) Seit 2001 hat „Apple“ fünf iPod-Generationen eingeführt: zwei verschiedene *iPod mini*-Serien, zwei Generationen des *iPod nano*, sowie zwei Modellserien des *iPod-shuffle*. (<http://www.apple.com/de/pr/pr-infos2007/april/100mio.html>, am 6.9.2007)

¹² Im Text unterscheide ich zwischen iPod und MP3-Player, auch wenn der iPod streng genommen genauso ein MP3-Player ist. Mancherorts wird der iPod bereits als Synonym für MP3-Player verwendet (<http://help.orf.at/?story=6403>, am 6.9.2007), was dessen spezifische Rolle am Markt unterstreicht.

doch gekauft und da war genau an diesem Tag ein Festl und da hab ich ihn mitgenommen.^{13 14}

Betrachtet man die Hintergründe des Kaufes, wird deutlich, wie einerseits die grundsätzliche Motivation für die Anschaffung eines tragbaren Audio-Gerät am *Medium* an sich lag, die Entscheidung für das *Medium* sich jedoch in der Kaufsituation hinsichtlich des konkreten *Produkts* – dem iPod – vollzieht. Der Kauf des Produkts, welches über seinen Gebrauchswert hinaus als wertvoll erachtet wird, und nicht das *Medium* selbst bewirkt ein Gefühl des Stolzes. Das Produkt wird noch am selben Tag bei einem Fest präsentiert und bei dieser Gelegenheit „rituell“ eingeführt wird (Selle 1997: 129). An das Fest kann sich Jan auf Grund seines iPod-Kaufes erinnern und nicht umgekehrt¹⁵. Hier wird bereits ersichtlich, in welcher Wechselwirkung die Bedeutung von *Medium* und *Produkt* stehen und wie sinnvoll es daher ist, sich innerhalb einer Untersuchung nicht nur auf die Rezeptionsseite bzw. nur auf den Umgang mit dem *Medium* oder dem *Produkt* zu konzentrieren.

Die Begeisterung für den iPod lässt sich bei Jan auch auf die allgemeine Begeisterung für „Apple“-Produkte zurückführen (,Und weil die Produkte halt alle so geil sind, alle.‘). Der Besitz eines „Apple“-Produkts fungiert als Distinktionsmerkmal, wenn er betont, dass es sich um ein Produkt handle, das nicht jeder habe: ,Dann hab ich mir schon gedacht [in der Zeit, bevor er einen iPod besaß]: *Ach, das wäre schon cool, wenn ich so einen hätte, also wenn es genau der wäre, weil den hat nicht jeder.*‘ Wenn es um das Tragen der weißen Kopfhörer geht, funktioniert deren Farbigkeit für Jan als distinktives Merkmal, die den iPod im Gegensatz zu herkömmlichen meist dunkel farbigen tragbaren Abspielgeräten als solchen auszeichnen. Als diese bald nach dem Kauf kaputt gingen, kaufte er sich erneut weiße, die in ihrer Qualität nicht hochwertig, aber dennoch teurer als „normale“ Kopfhörer sind.

Der iPod wird für eine Form der Identitätskonstruktion eingesetzt, die, so Gert Selle, „immer nur unter den Bedingungen der Differenz-Kulturen und der sozialen Felder, in denen gelebt wird“ (Selle 1997: 124) stattfindet. Auch wenn das „immer“ im Zitat von Selle mit einem Fragezeichen zu versehen ist, trifft der Aspekt auf Jan zu. Ein Stück materieller Kultur dient

¹³ Das Volltranskript liegt zur Ansicht bereit. Es handelt sich dabei um ein halbliterarisches Transkript. Auf eine Wiedergabe im Dialekt, indem alle drei Interviews geführt wurden, habe ich – abgesehen von einzelnen Worten – aus Gründen der Verständlichkeit verzichtet. Worte in eckigen Klammern innerhalb eines Zitats habe ich für ein besseres Verständnis hinzugefügt. Worte in runden Klammern innerhalb eines Zitats drücken die Mimik (z.B. Lächeln) der interviewten Person aus. Drei Punkte verweisen auf eine kurze Unterbrechung des Redefluss.

¹⁴ Einfache Anführungszeichen verweisen im gesamten Text auf ein Zitat der interviewten Personen. Die Verwendung einer kursiven Schrift im Zitat steht für ein Zitat im Zitat.

¹⁵ Ein interessanter Punkt innerhalb der Konsumforschung wäre, gerade nach solchen Erinnerungen mit Objekten, nach diesen Geschichten, zu fragen, in denen es um Ereignisse geht, die erst und hauptsächlich über ein Produkt erinnert werden.

der Abgrenzung und wird Teil der Identitätskonstruktion. Das setzt jedoch voraus, dass der Code der „Coolness“, der Jans Interpretation zufolge dem iPod und dem/der TrägerIn anhaftet, von seinem sozialen Umfeld, in diesem Fall von Jans Freundeskreis, als solcher entschlüsselt wird. Das bestätigt er, als ich ihn danach frage, ob auch andere in seinem Freundeskreis einen iPod besäßen. Jan erzählt, dass die meisten seiner Freunde einen ‚normalen‘ MP3-Player hätten, weil ihnen der iPod zu teuer sei. Trotzdem würden sie den iPod ‚geil‘ finden.

Dabei ist interessant, wie Jan etwas ratlos beschreibt, wie er versucht habe, seinen FreundInnen den iPod einzureden, das aber nicht funktioniert hätte:

J¹⁶ : ‚Ein paar [FreundInnen] haben schon überlegt und ich hab ihnen schon immer voll den iPod eingeredet und nicht irgendein anderes Ding und das hat nicht funktioniert, eigentlich.‘

I¹⁷: ‚Wie hast du das argumentiert, eigentlich?‘

J: ‚Ja, eh nicht wirklich gescheit, aber es hat nicht gewirkt.‘

Sich gegenüber seinem Umfeld mit dem iPod abzugrenzen, ist *eine* Argumentationslinie, der Jan folgt. Die *andere*, die genauso einen Teil von Jans Identitätskonstruktion ausmacht, betrifft seine Begeisterung und Überzeugung von einem Produkt, die er innerhalb eines ausgewählten sozialen Umfelds zu vermitteln versucht. Dass ihm das nicht so recht gelingen mag, zeugt von der Schwierigkeit, Bedeutungen, die jenseits einer rein technisch begründbaren, rationalen Argumentation liegen, zu kommunizieren.

Während der Absolvierung seines Zivildienstes benutzte Jan den iPod als tragbares Audio-Gerät täglich, in meiner Untersuchung beziehe ich mich hauptsächlich auf diese Zeit. Auch heute verwendet Jan seinen iPod regelmäßig, allerdings vorwiegend als Musikspeicher, beispielsweise im Auto und bei Festen oder z.B. im Urlaub (‚anstatt 50 CDs‘). Der Gebrauch des iPod hat sich somit gewandelt, die Intention – der Erwerb eines tragbaren Audio-Geräts für die Nutzung in Transiträumen –, die zum Produktkauf führte (und für die der iPod auch hauptsächlich beworben wird) hat für Jan heute eine geringere Bedeutung und findet diese nun viel mehr in der Form eines Musikspeichers.

Nicht nur im Gebrauch ist eine Veränderung zu beobachten, auch die Beziehung, die Jan zum iPod hat, verändert sich parallel zu seiner Gebrauchsbio-graphie. Das spiegelt sich in Jans Verleihgewohnheiten wider. Jan spricht davon, dass er den iPod anfangs nicht oder nur sehr ungern herborgte. Es handelte sich für ihn um einen speziell aufgeladenen persönlichen

¹⁶ J steht für Jan.

¹⁷ I steht für „Interviewerin“.

Gegenstand, den er nicht gerne aus der Hand gab – nicht nur, weil er ihm gehörte, sondern weil er auch *zu* ihm gehörte. Heute mache ihm das nichts mehr aus. Auch wenn er den iPod verlieren würde, oder ihm jemand stehlen würde, wäre das für ihn kein Problem:

„Zu dem hab ich keine persönliche Beziehung aufgebaut. Weil dann denke ich mir, dann brauche ich halt einen Neuen und weil ich mir sowieso jetzt denke, dass ich damit rechne, dass ich jetzt irgendwann einmal einen Neuen brauche. Weil wenn der Akku ganz hin ist, sicher kann ich ihn noch verwenden, aber nicht mehr zu dem, was er eigentlich da ist.“

Aus dem Zitat geht hervor, dass die beschriebene relative Gleichgültigkeit gegenüber einem möglichen Verlust oder einem Diebstahl aus einem potentiellen Neuerwerb resultiert. Jans iPod ist ersetzbar, allerdings nur durch einen neuen iPod. Seine Beziehung zum Objekt hat sich verändert, genau wie der Gegenstand selbst, der auf Grund der Verschlechterung des Akkus¹⁸ auch an Gebrauchswert verloren hat. Es geht dabei um „materielle Abnutzung auf der einen und Auffüllung mit Gebrauchsgeschichte auf der anderen Seite“ (Selle 1997: 129). Der Bedeutungsverlust auf Grund der materiellen Abnutzung geht jedoch auch einher mit einer symbolischen Aufwertung von Jans iPod *mini* als einem alten und nun mehr „kultigen“ Vertreter des iPod. Bevor Jan davon spricht, dass er keinerlei persönliche Beziehung zum Gerät habe, erklärt er die Spezifik seines *iPod mini*: „Weil diesen *mini* haben nicht viele Leute. Weil da ist gleich danach, der *nano* rausgekommen und den haben jetzt viele Leute. Von dem her ist jetzt wieder ein bisschen ein Reiz da.“ Jan unterstreicht die Besonderheit seines iPod seinem Umfeld gegenüber, in diesem Fall mir als Interviewerin, gleichzeitig drückt er über seine Praxis und die Beziehung, die er zum Gegenstand formuliert, einen Bedeutungsverlust aus. Jan bezieht sich dabei auf eine allgemeine und eine subjektive Bedeutung des Produkts, zwei Ebenen, die aufeinander wirken und Teil *eines* Bedeutungsgeflechts sind.

Ein weiterer Aspekt einer Aneignungsgeschichte, die den persönlichen Zugang eines Menschen zum Objekt aufzeigt, bezieht sich auf gewünschte Eigenschaften eines Dinges (vgl. Selle 1997: 134). Darum habe ich Jan danach gefragt, wie man denn den iPod seiner Meinung nach allgemein verbessern könne. Er bezieht sich in seiner Antwort auf zwei Aspekte, nicht nur auf einen technischen, sondern auch und in erster Linie auf einen ästhetischen, auf das Design:

¹⁸ Der Akku des iPod ist nicht auswechselbar. Das wird seinen Entwicklern immer wieder als größtes, technisches Manko vorgeworfen (vgl. Weiss 2005, am 8.10.2007)

„Ja, das Design ist zwar schon cool, aber das würde ich verändern. (...) Ja, dass es ein Apfel ist. Ja, weil ich das Logo so cool finde, aber eigentlich haben sie kein einziges Produkt, wo sie nur, wo es nur der Apfel ist, wo das Gehäuse ein Apfel ist. Aber das wäre dann halt wieder unpraktisch. Ja so auf die Schnelle, fällt mir jetzt gar nichts Anderes ein. Ja, dass sie mehr Audioformate abspielen können, das ist halt schon...Mit *Windows Media Player*, die gehen alle nicht, die muss man erst umwandeln, was im Endeffekt auch klar ist, weil es von der Konkurrenz her kommt, aber sonst.“

In Jans Art, laut über Verbesserungsvorschläge nachzudenken, schwingt mit, dass es im Grunde kaum etwas zu ändern gäbe. Er kommentiert, dass ihm nichts einfiel, obwohl er dann gleich mehrere Aspekte nennt. Seine Antwort bezüglich eines zu verändernden Designs folgt sogleich auf meine Frage, als hätte er sich bereits Gedanken darüber gemacht. Wenn Jan die mangelnde Kompatibilität anderer Audioformate anspricht, trifft er keineswegs einen nörgelnden, sondern viel mehr einen, gegenüber der Firma „Apple“, respektvollen und gegenüber dem Argument des Konkurrenzgedanken, verständnisvollen Ton. Er gibt sich realistisch und denkt als Unternehmer. Gleichzeitig argumentiert er als Designer und als Produktentwerfer. Seine Ideen stellen allerdings keine Utopien dar, vielmehr wägt er sie sogleich mit deren Gehalt an Praktikabilität ab.

An dieser Stelle dringen Jans Haltung gegenüber der Produzentenseite und seine Auseinandersetzung mit dem Unternehmen „Apple“ indirekt durch. Sie stellt einen wichtigen Ausgangspunkt seiner Begeisterung für den iPod dar (siehe S. 8) und findet scheinbar selbstverständlich statt. Jans Perspektive auf den iPod schließt eine Perspektive auf dessen Produzenten und somit gleichzeitig die Herstellungsgeschichte als Vorgeschichte des Produkts mit ein. Nicht nur ab dem Kauf wird das Produkt mit einer Geschichte aufgeladen. Abgesehen von der Geschichte, die die Marke für Jan symbolisch erzählt, wird die Herstellung des Produkts, die (diachrone) Geschichte vor dem Kauf, wenn auch als eine allgemeine, mitgedacht.¹⁹

¹⁹ Daraus lässt sich die Frage ableiten, ob das Einbeziehen der Vorgeschichte eines Produkts in der Postmoderne als ein Aspekt einer „Verwissenschaftlichung des Alltags“ (vgl. Beck 2002) zu lesen ist. Ist es für ein postmodernes KonsumentInnenverhalten charakteristisch, dass ein Produkt verstärkt mit dem Wissen über die ProduzentInnenenseite und einer „Vorgeschichte“ des Produkts aufgeladen wird und eine Auseinandersetzung mit der ProduzentInnenenseite stattfindet? Wirft man einen Blick auf das Kaufverhalten von Produkten im Lebensmittelbereich, deutet die geforderte Etikettierung der Herkunftsorte auf den einzelnen Produkten, auch die Konjunktur des Kaufs von Bio-Produkten, auf ein neues Interesse nach der „Herkunft“ von Produkten hin (was auch im engen Zusammenhang eines neuen Gesundheitsbewusstseins zu betrachten ist). Die Frage ist, ob sich das genauso auf technische Geräte übertragen lässt, ob tatsächlich eine verstärkte Tendenz zur Auseinandersetzung mit Dingen und deren Herkunftsgeschichten festzustellen ist.

Jans „iPod-Geschichte“, verstanden als Produktgeschichte, lässt sich somit in vier unterschiedlichen, wenn auch nicht streng voneinander trennbaren Geschichten erzählen: der Geschichte des Gegenstands, der Geschichte des Umgangs mit dem Gegenstand, der Geschichte der Bedeutung des Gegenstands und der Geschichte der Beziehung zum Gegenstand. Entlang von Jans Nutzerbiographie treffen sich diese Stränge. Gert Selle spricht in seinem essayistischen Band „Siebensachen“ (1997), indem er der Bedeutung von Alltagsdingen nachgeht, von „individuellen, sozialen und kulturellen Gegenstandsgeschichten, die sich durchdringen“ (Selle 1997: 87) – Geschichten, die sich auf einer weiteren Ebene in den oben genannten Geschichten widerspiegeln. Denn „die Entwicklung der Dinge und Funktionen geht Hand in Hand mit der Entwicklung kultureller Haltungen und Gesten oder umgekehrt“ (Selle 1997: 117). Dieser Aspekt ist insofern wichtig, als auch in Jans individueller Gebrauchsgeschichte kulturelle Muster eines allgemeinen Umgangs mit Technik bzw. Medien eingeschrieben sind, die gerade erst über den genauen Blick auf diese individuelle Geschichte zum Vorschein kommen.

Bild-Geschichten

Zoom 1: Eine Produktanalyse.

Halten wir uns nun wieder das Bild vor Augen, das ich eingangs beschrieben habe und „zoomen“ den iPod²⁰ heran, um darüber klarer zu werden, wie spezifisch das Produkt als *Artefakt*²¹ funktioniert:

Die Versuchung ist groß das Objekt nur als Oberfläche zu beschreiben, da es hauptsächlich als solches wahrgenommen wird: Man sieht vorerst ein längliches Rechteck, ich betrachte es stehend. In der oberen Hälfte befindet sich ein dunkles, in die Breite gezogenes Rechteck (das Display). Auf der unteren Hälfte befinden sich zwei Kreise, einer im anderen, sodass die beiden Kreise einen Reifen bilden, der sich farblich von der inneren Kreisfläche unterscheidet. Innerhalb des Reifens befinden sich vier Elemente, jeweils zwei, parallel oben und unten, wiederum in derselben Farbe des großen Rechteckes: die Symbole für die Display-Funktionen des „Vorwärts“- und „Rückwärts“-Schalten von (Musik-)Titeln, das „Play“- und das „Pause“-Zeichen. Das einzige Schriftelement bildet der „MENU“-Schriftzug in Blockbuchstaben, der in die obere Hälfte des oberen Teils des Reifens eingefügt ist.

²⁰ Die Produktanalyse ist sowohl auf den *iPod mini* als auch auf den *iPod nano* übertragbar.

²¹ Artefakt verwende ich in der Definition als „ein von einem Menschen geschaffenes Kunstwerk“, das eine „sinnrepräsentierende Leistung einer Gesellschaft“ verkörpert (Wille 2003, am 1.10. 2007). In dieser Definition ist die Bedeutung der ästhetischen und der gesellschaftlichen Dimension inbegriffen.

Geometrische Grundformen, der Kreis und das Rechteck, bilden somit die Hauptelemente des Artefakts. Die Ausgewogenheit in der Proportionalität der Elemente, die Klarheit von deren Struktur in ihrer Anordnung und deren Reduktion sind wesentliche Merkmale des puristischen Designs, das auf minimalistische Zeichensymbole und nur einen Schriftzug setzt, der dezent in die Struktur eingebettet ist. Das Design suggeriert eine Leichtigkeit des Objekts. Die einzelnen Elemente verfügen über Funktionen, keines ist für sich als Selbstzweck eingesetzt – keine Schnörkel oder direkte Verweise auf die Marke. Dass man es hier mit einem technischen Gerät zu tun hat, ist ein Faktum, das hinter dem Design verschwindet. Denn auch die Funktionstasten wirken als ästhetische Elemente und nicht als Ausdruck für eine bestimmte Technik.

Erweitert man den Blick auf die dreidimensionale Ebene des Objekts, verstärkt sich dieser Aspekt, weil man auch die Anschlüsse nicht bewusst wahrnimmt. Am unteren Ende, innerhalb der schmalen, ovalen „Bodenfläche“ des iPod, befindet sich der Anschluss für die Kopfhörer, der als einziges direkt darauf verweist, wofür dieses Gerät hauptsächlich bestimmt ist – fürs Musikhören. Gleich daneben sind weitere Anschlüsse. Der minimale Rahmen um die Anschlüsse ist in der Farbe weiß gehalten, die die geometrische Formen der Anschlüsse – das Rechteck des Anschlusses für das USB-Kabel, den Kreis für den Anschluss der Kopfhörer – verstärkt auch als ästhetische Form und nicht so sehr in ihrer Funktion wahrnehmen lassen. Am oberen Ende, innerhalb der schmalen, ovalen „Deckenfläche“ des iPods, befindet sich am Rande der „Hold“-Button. Der Schriftzug ist in dünnen, wiederum dezenten Großbuchstaben gehalten, der Button selbst hat eine ovale Form, die sich in die ovale Form der „Deckenfläche“ einfügt. Während in der Zweidimensionalität schärfere Konturen gezogen werden, rücken in der Dreidimensionalität weiche Linien in den Vordergrund. Der iPod funktioniert als „Handschmeichler“, denn die abgerundeten Ecken fügen sich leicht in die Hand des Benutzers / der Benutzerin ein, während die schärferen Konturen an der Oberfläche einen klaren, eindeutigen Rahmen bilden, aus dem das Auge des Betrachters / der Betrachterin nicht „rausfällt“, weil es durch keinerlei Irritationen (wie beispielsweise Überfrachtungen im Design) dazu veranlasst wäre.

Auf der Rückseite des iPod befindet sich im Zentrum das „Apple“-Markenzeichen, der Apfel, gleich darunter die „iPod“-Aufschrift, das Bild und der Schriftzug sind im selben Größenverhältnis gehalten. Auch wenn es der Schriftzug ist, der im Mittelpunkt steht, wirkt dieser auf Grund der Gleichbewertung von Bild- und Schrift-Element nicht als Aufschrift, sondern als Element, das in eine Komposition eingebettet ist. Am unteren Ende sind klein und dünn gedruckt die Produktdaten, darunter Symbole zur Verwendung. Darüber und in der

Mitte befindet sich eingerahmt die Angabe der Speicherkapazität, wiederum im Spiel mit der geometrischen Form.

Der iPod funktioniert über Touch- Screens. Das heißt, man drückt nicht Knöpfe, um Funktionen zu starten, sondern man berührt Flächen. Das verändert die Geste, mit der die Technik uns „führt“, denn „nicht wir führen das Werkzeug. Das Werkzeug führt uns.“ (Selle 1997: 72) Die Geste, die der iPod erfordert, ist eine behutsame. Möchte man den iPod zum Beispiel ausschalten, erfordert das eine sanfte Geste, ein längeres und saches Drücken der Kreisfläche in der Mitte des Geräts. Möchte man die Lautstärke verändern, muss man die Finger entlang des Reifens gleiten lassen und den Reifen mit einem sanften Druck berühren. Die Handhabung bedarf im wahrsten Sinne des Wortes des Fingerspitzengefühls, des Hautkontakts, denn es fällt es schwer, den iPod mit Handschuhen zu bedienen. Die Sensibilität, die der Umgang mit dem Objekt erfordert, prägt die Qualität der Beziehung zum Objekt. Gleichzeitig führt diese zu einer bewussteren haptischen Wahrnehmung. Somit funktioniert der iPod auf mehreren sinnlichen Ebenen, wenn auch je nach Wertigkeit des jeweiligen Users / der jeweiligen Userin einer bestimmten Sinneshierarchie untergeordnet. Auch darin drückt sich der Unterschied des iPod zu anderen technischen Objekten aus. Auf einer visuellen und einer haptischen Ebene, gerade auch in deren Kombination, wird Technik neu inszeniert.

Im genauen Blick auf das Design wird also ersichtlich, wie wenig beim iPod scheinbar die Marke und die Technik des Geräts, in einer als abstrakten und puristischen Komposition angelegten Art und Weise, betont werden. Einzig in der Kleinheit des Gerätes²² drückt sich sichtbar die technische Fortschrittlichkeit aus. Besonders im Unterschied und Abgrenzung zu „normalen“ MP3-Playern bzw. technischen Geräten generell setzt sich die spezielle Art des Designs noch in der weißen Farbe der Kopfhörer fort, auf die ich an dieser Stelle wenig eingegangen bin²³.

Im Design sind Bedeutungen eingeschrieben, in denen sich Kultur verkörpert (vgl. Hall 1997: 62). Der iPod steht in diesem Sinne auch als ein Beispiel für eine Ästhetisierung von Lebenswelten (vgl. Selle 1997: 210). Der Gebrauchswert des Produkts besteht nicht nur in dessen funktioneller Nutzung, sondern genauso – wie es sich im Design ausdrückt – in dessen ästhetischer Dimension, die erstere im wahrsten Sinne des Wortes überdeckt.

²² Der iPod *mini* ist 5.1cm breit, 9.1cm hoch, die Tiefe beträgt 1.3 cm. Der iPod *nano* ist 4,1cm breit, 8.9 cm hoch und die Tiefe beträgt 0,7 cm.

²³ Weiße Kopfhörer zeichnen heute nicht mehr nur den iPod aus, sondern sind, ausgehend von dessen Erfolg, auch Bestandteil anderer MP3-Player.

Zoom 2: Geschichten des Tragens

Betrachten wir noch einmal das gesamte Bild dieser ersten Sequenz: Wo befindet sich das Objekt unseres Interesses, wenn Jan das Haus verlässt bzw. wenn er mit dem Zug zu seiner Arbeit fährt? Er trägt den iPod immer in seiner linken Hosentasche. Wenn Jan im Zug sitzt, hat er ihn vor sich liegen. Vergleicht man den Umgang mit dem iPod mit dem Umgang mit anderen Alltagsobjekten, fällt auf, dass dem iPod eine ähnliche Rolle wie beispielsweise der Geldbörse (der gesicherte Platz in der linken Hosentasche) oder dem Handy zukommt, Gegenständen, die man immer mit sich trägt. Dieser Aspekt verdeutlicht das Selbstverständnis des Umgangs mit diesem technischen Medium im Alltag. Im Unterschied zu Handy und Geldbörse wird der Platz jedoch anders reflektiert. Jan gefällt es nicht, wenn jemand den iPod am Gürtel trägt: ‚Ja, dann ist es für mich schon Prolo‘. Der Aspekt der Abgrenzung, der bereits beim Kauf deutlich wurde, findet sich hier wiederum in der Wertung über den richtigen Umgang in der Form eines Understatements. Es geht nicht nur darum, was für ein Produkt man besitzt, sondern auch darum, *wie* man zeigt, dass man gerade dieses Produkt besitzt. Distinktion findet auf einer zweiten Ebene statt, wo bereits differenziert wird, dass nicht jede/r, der/die einen iPod besitzt, „cool“ ist. Es geht darum, sich innerhalb der Gruppe von iPod-BesitzerInnen ebenso abzugrenzen. Diese Aussagen setzen somit auch eine Reflexion und ein Bewusstsein darüber voraus, wie Abgrenzung „funktioniert“, wie „Coolness“ definiert ist und was sie inkludiert, was nicht.

Sequenz 1 b): Geschichte(n) eines MP3-Players (Lena).

(Be-)Deutungen eines technischen Gerätes.

Lena verlässt die Wohnung, um mit dem Fahrrad zur Arbeit zu fahren. Sie schließt die Tür hinter sich, setzt sich die Kopfhörer²⁴ auf und schaltet den MP3-Player ein.

Herkunftsgeschichte(n)

Soll nun im Kopf ein Bild dieser Sequenz entstehen, ist wiederum vorerst eine Klärung des Ausgangspunktes notwendig. Wer ist die Akteurin, der wir hier folgen? Und um welches Produkt handelt es sich, das im Zentrum dieser Sequenz steht?

Lena ist eine 24-jährige Publizistik-Studentin, die aus einem 1000 Einwohner-Ort in Niederösterreich stammt. Zu dem Zeitpunkt, als ich mit ihr das qualitative Leitfadeninterview

²⁴ Es handelt sich auch bei Lena um „in-ear“- Kopfhörer.

führe²⁵, schreibt sie gerade ihre Diplomarbeit und arbeitet nebenher beim Radio, wo sie auf freiberuflicher Basis vorwiegend Kulturbeiträge gestaltet.

Im Zentrum meiner Analyse steht Lenas Verwendung des MP3-Players, auch wenn sie in ihrer Mittelschulzeit und ihrer ersten Zeit in Wien bereits ein anderes tragbares Audio-Gerät – einen Walkman – besaß. Lenas Nutzung des MP3-Players hat sich in der Form nicht wie bei Jan verändert. Sie verwendet ihn nicht als Musikspeicher, er hat seine Bedeutung als tragbares Audiogerät beibehalten. Die Verwendung und die Verwendungsbereiche erfahren jedoch innerhalb ihrer Gebrauchsbiographie sehr unterschiedliche Konjunkturen.

Bevor Lena einen MP3-Player geschenkt bekommen hat, nutzte sie in ihrer Mittelschulzeit den Walkman entweder beim Joggen oder auf ihrem Fußweg zur Bushaltestelle bzw. nach der Schule von der Bushaltestelle nach Hause, aber nur dann, wenn ihre Schwestern sie nicht begleiteten, was selten vorkam. Als sie für das Studium (im Oktober 2002) nach Wien zog, verwendete sie den Walkman täglich auf ihren Weg mit den öffentlichen Verkehrsmitteln zur Universität, auch in der Bibliothek, wenn sie lernte und beim Joggen. In diese intensive Nutzungsphase fällt auch noch die erste Zeit des Gebrauchs ihres MP3-Players. Seit ca. einem Jahr (seit Mai 2006) verwendet sie den MP3-Player zwar immer noch regelmäßig, aber nicht mehr täglich, auf ihren Transitwegen, die sie in Wien zu Fuß, mit dem Fahrrad oder mit der U-Bahn zurücklegt. Die beschriebene Sequenz ist eine aus Lenas zum Zeitpunkt des Interviews geführten Alltags, konkret ausgehend vom Tag bzw. den am Tag vor dem Interview (am 2. bzw. 3.7.2007) zurückgelegten Wegen.

Lena bekam den MP3-Player vor zweieinhalb Jahren, im November 2004, von Freundinnen zum Geburtstag geschenkt. Sie wünschte sich keinen, freute sich dann aber sehr darüber: ‚Die Kathi und die Alex haben gesagt, damals, der Walkman ist schon scheiße und da kannst du dir deine ganzen Hörspiele hinaufladen.‘ Lena benutzte und benützt den MP3-Player aber keineswegs für Hörspiele, ihr persönliches Fable mit dem ihre Freundinnen den Kauf in erster Linie begründeten. Denn die Technik stelle ein Hindernis dar:

‚(...) der Scheiß ist, weißt eh, ich bin technisch urschlecht und ich hab es nie kapiert mit diesen Formaten. Ja gut, neue Hörspiele hinaufladen. Ich hab kein einziges Hörspiel auf dem Ding gehört. Weil da musst es umwandeln, von WAV auf das und MP3 eben, da kannst kein WAV hinaufspielen und ich habe nicht gewusst wie das geht.‘

Lena beschreibt den MP3-Player nicht nur in diesem Zitat vorwiegend als eine *Technik*, die nicht immer leicht durchschaubar ist. Sie spricht sich jegliche Kompetenz ab und trifft dabei

²⁵ Ich habe das Interview mit Lena am 3.7.2007 in ihrer Wohnung geführt.

einen abwertenden Ton gegenüber sich selbst, wenn auch in einer gewissen Selbstironie. Gleichzeitig führt sie mich über das Einbringen des Technikvokabulars und darin, wie sie auf die Schwierigkeit des Umwandlungsprozesses verschiedener Formate hinweist, in die konkrete Problematik ein und beweist über ihr Wissen dieser Problemlage eine bestimmte Technikkompetenz. In Lenas Art, über ihren Umgang mit Technik zu sprechen, spiegeln sich zwei Argumentationslinien, eine des Understatements und eine des indirekten Relativierens dieses Understatements. Diesem Erzählmuster folgt Lena im Laufe des Interviews immer wieder. In dem Moment, indem sie abwertend über sich, ihre Technikkompetenz oder ihre Musikauswahl für den MP3-Player spricht, nimmt sie die Rolle ihres/ihrer schärfsten Kritikers/Kritikerin ein, die kein weiteres Urteil mehr zulässt. Sie bleibt dadurch anderen potentiellen KritikerInnen gegenüber überlegen und wirkt gleichzeitig reflektiert und distanziert bezüglich der Thematik. Indem sie indirekt Kompetenzen andeutet, das Understatement als solches entlarvt, zieht sie sich selbst wieder aus ihrem eigenen Schussfeld. Heute würde Lena wissen, wie man Hörspiele auf den MP3-Player hinaufspiele. Aber sie wende dieses Wissen nicht mehr an, weil sie jetzt wisse, worauf es bei Hörspielen ankomme. Da bräuchte man sehr gute Kopfhörer und solche seien nichts für unterwegs. Wiederum relativiert sie an dieser Stelle ihre in diesem Fall vergangene Inkompetenz und entkräftet sie über den Hinweis auf ein anderes Wissen, eine andere Kompetenz.

Während des Interviews, gerade auch dann, wenn ich sie um die Hintergründe der Erstellung ihrer Playlists frage, argumentiert Lena immer wieder dahingehend, dass sie auf Grund technischer Herausforderungen und dem damit verbundenen Aufwand, nicht gänzlich alle Möglichkeiten nütze, die ihr das Gerät biete. Jenseits einer für Lena charakteristischen Rhetorik ist der Aspekt wichtig, wie sich im Umgang mit dem MP3-Player eine mit Technik verbundene, zumindest von Lena als solche empfundene Ambivalenz eines „Möglichkeitsraumes“ innerhalb eines bestimmten Kompetenzrahmens abbildet.

Der MP3-Player ist ein Geschenk. Sie hat ihn sich nicht gezielt gekauft oder bewusst ausgewählt. Gleich zu Beginn des Interviews, als ich zum ersten Mal den MP3-Player erwähne, wirft Lena lachend ein: ‚Ja, ich weiß nicht einmal, welche Marke (Lachen). Sony, glaub ich.‘ Die Marke des MP3-Players und somit die Produzentenseite hat für sie im Gegensatz zu Jan kaum eine Bedeutung, die Bedeutung liegt viel mehr in dessen Funktion als Musik-Abspielgerät. Diese Gleichgültigkeit bringt sie offensiv zum Ausdruck, eine rhetorische Geste, über die sich eine weitere wichtige Bedeutungsebene öffnet – als wolle sie eine Haltung vermitteln, in der sie über einer Marken- und Warenobsession steht und sich davon distanziert.

Eine andere Bedeutungsebene tut sich auf, wenn sie über ihren früheren Umgang mit ihrem Walkman erzählt. Sie habe sich geschämt, als sie in ihrer ersten Zeit in Wien sehr häufig mit dem Walkman Musik hörte: ‚Aber mir war das immer so peinlich, dass ich nur den Walkman gehabt habe. Jetzt hab ich ihn immer versteckt (Lachen).‘ Obwohl Lena nicht das Bedürfnis verspürte, sich selbst ein anderes, moderneres Gerät zu kaufen, reagiert sie darauf, dass ihr Walkman vom Umfeld als altmodisch interpretiert werden könnte. Der MP3-Player hat für Lena keinerlei Bedeutung als Artefakt, doch ist er auch für Lena nicht irgendein technisches Gerät, sondern wird zum Ausweis von Modernität. Der Blick von außen urteilt Lenas Perspektive nach vorwiegend über das Gerät als Ausdruck einer Technik. Die Verwendung einer moderneren Technik impliziert demnach eine Aussage darüber, wie „modern“ man lebt und wie „modern“ man eingestellt ist. Dieser Gedanke schwingt auch mit, als sie die Tatsache kommentiert, dass sie zu der Zeit, als sie zwecks Studium nach Wien zog, noch einen Walkman, keinen MP3-Player, besaß: ‚Das ist traurig. Ich bin sehr strukturkonservativ.‘ In Lenas Rhetorik wird deutlich, dass die individuelle Geschichte der Bedeutung eines Gegenstands nicht von einer sozialen Gebrauchsgeschichte getrennt gedacht werden kann. In der individuellen Geschichte spiegelt sich eine ständige Auseinandersetzung mit von der Gesellschaft geforderten bzw. als solche empfundenen Erwartungen und Erwartungshaltungen wider, die über das Reagieren des/der Einzelnen auf die Entwicklung technischer Neuheiten erfüllt werden. Gesellschaft meint jedoch im Falle Lenas nur eine bestimmte Gruppe der Gesellschaft, mit der sie sich – ihrer Altersgruppe entsprechend – identifiziert. Auf meine Frage, wie man den MP3-Player verbessern könnte, zählt Lena nach einer kurzen Nachdenkpause technische Aspekte auf, die sich auf die Optimierung der Klangqualität beim Musikhören beziehen, wie zum Beispiel durch bessere Kopfhörer oder einen eingebauten Bassverstärker. Ihre Antwort steht ganz im Gegensatz zu der von Jan, der an erster Stelle Veränderungsansätze hinsichtlich des Designs anführt. Lena nennt allerdings auch keinerlei Vorschläge zur Vereinfachung des Umgangs mit dem Gerät. Sie weist zwar andernorts auf die Schwierigkeiten in der Verwendung hin, zum Beispiel mit bestimmten Audio-Formaten, lässt den Gebrauch im Zusammenhang der Beantwortung dieser Frage aber völlig außen vor, ebenso Verbesserungsansätze, die auf eine Erleichterung ihres subjektiven Umgangs abzielen würden. Eine Lesart, die dies begründet, wäre, dass für Lena Probleme mit der Bedienung keine Relevanz haben. Eine andere Interpretation – die meines Erachtens schlüssigere – wäre, dass Lena Technik als etwas versteht, mit dem sie kompetent umgehen können *müsste* – Technikkompetenz als etwas Selbstverständliches. Es ist demnach für Lena nicht Aufgabe von Technik, für sie als Nutzerin benutzer- bzw. „Lena- freundlich“ zu sein. Dieser Gedanke

impliziert, dass der/die durchschnittliche NutzerIn besser als sie mit Technik umgehen könne und Verbesserungen an diese suggerierte Mehrheit gerichtet sein sollen.

Bettet man Lenas Umgang mit Technik in den Kontext des Forschungsfeldes Technik und Geschlecht ein, stellt sich eine Frage, die ich an dieser Stelle offen lassen muss, nämlich ob ihr Erzählmuster – die wertenden Kommentare bezüglich ihres Umgangs mit Technik – als charakteristisch für den Umgang einer *Benutzerin* mit Technik interpretiert werden können.

Bild-Geschichten

Zoom 1: Eine Produktanalyse.

Halten wir uns nun wieder das Bild vor Augen, das ich eingangs beschrieben habe und „zoomen“ den MP3-Player²⁶ heran, um uns darüber klarer zu werden, wie spezifisch das Produkt „funktioniert“:

Der MP3-Player ist oval und zweifarbig. Seine Form gleicht einem lang gezogenen Ei, ich betrachte ihn liegend. In der Mitte befindet sich eine längliche, rechteckige Fläche (das Display), schwarz eingerahmt. Am unteren Rahmen des Rechtecks steht ein weißer Schriftzug, der Markenname, in dicken Kleinbuchstaben geschrieben, davor steht das Symbol für die Marke: eine Halbkreisfläche, an dessen Achse sich gespiegelt zwei kleine weiße Flächen befinden, aus deren gemeinsamen rechteckigen Grundriss ein Dreieck ausgeschnitten ist.

Das längliche, eingerahmte Rechteck in der Mitte bildet mit den seitlich angrenzenden, silberfarbenen Flächen, deren Konturen einem nach außen hin abgerundeten, liegenden Trapez gleichen, ein Oval. Das Oval ist, vorwiegend im oberen und unteren Bereich sichtbar in die khakifarbige, eiförmige Grundfläche eingebettet ist. Auf der linken (in der Leserichtung des Markenschriftzugs) an das Rechteck angrenzenden, silberfarbenen Fläche, dessen Konturen – verlängert gedacht – über die ovale Grundform hinausragen, diese gleichsam umschlingen und eine Halterung bilden, sind drei schmale parallele, abgerundete Streifen ausgeschnitten. Auf der rechten angrenzenden, silberfarbenen Fläche befinden sich zwei Kreise, ineinander liegend. Die Flächen innerhalb der beiden Kreise stellen somit eine Kreisfläche und einen diese umrahmenden Reifen dar und füllen die rechte silberfarbene

²⁶ Es handelt sich um einen MP3-Player der Marke „commodore“, der im Handel zum Preis von 20 Euro erhältlich ist. Ich habe diesen MP3-Player für die Produktanalyse nach dem Kostenkriterium ausgewählt. Die Bandbreite an MP3-Playern am Markt ist sehr breit, an dieser Stelle wird der „commodore“ als *ein* Beispiel eines MP3-Players analysiert, der sich in die Reihe *billiger* MP3-Player, wie ihn auch Lena besitzt, einordnen lässt.

Gesamtfläche des MP3-Players nahezu aus. Der äußere Kreis ist in die silberfarbene Fläche eingekerbt. Innerhalb des Reifens sind an dessen rechten und linken Seite die „Vorwärts“- und „Rückwärts“-Zeichen (für das Weiter- und Zurückschalten einzelner Musiktitel), im oberen Bereich das „+“- und im unteren ein „-“-Symbol für die Lautstärke eingekerbt, genauso wie das „Play“- und das „Pause“-Symbol in der Mitte der ein paar Millimeter von der Grundfläche abgehobenen eingeschriebenen Kreisfläche. Die Abgehobenheit des Elementes erinnert an die Taste einer Fernbedienung. Fernbedienungen sind meist funktionell ausgerichtet. Ihnen ähnlich sind die technischen Funktionen dieses MP3-Players auf den ersten Blick auch als solche erkennbar eingerichtet. An dieser Stelle wird bereits deutlich, wie schwer sich dieser MP3-Player im Gegensatz zum iPod als Oberfläche beschreiben lässt. Schwenken wir nun den Blick von oben hin zu den Seitenflächen des ovalen Geräts, die man bereits ansatzweise auch aus der Vogelperspektive erkennen kann: An der unteren und der oberen schmalen Seitenfläche befindet sich eine in die khakifarbige Grundfläche und die eiförmige Grundform eingebettete silberfarbene, „walförmige“ Fläche, der durch die rechts nach oben hin geschwungenen Konturen etwas Flügelähnliches anhaftet. Diese Fläche wird in der Mitte durch einen schrägen, dünnen Streifen getrennt, was auf zwei unterschiedliche Tastenfunktionen verweist. Darin ist ein Kreis eingekerbt, dessen obere Linie von einem kurzen stehenden Balken unterbrochen ist (dem „Power“-Knopf), in der zweiten Hälfte ist ein roter Punkt abgebildet.

Auf der unteren silberfarbenen Seitenfläche ist eine „menu“-Aufschrift in kleinen, dicken Buchstaben und ein „A → B“ Symbol eingekerbt. Am linken Rand der unteren Seitenfläche befinden sich neben der silbernen Fläche zwei farbige Ringe, deren khakifarbige Umrandungen sich von der Grundform abheben – die Anschlüsse.

In der nicht immer einfach nachvollziehbaren Beschreibung des Designs dieses MP3-Players wird deutlich, mit welchen unterschiedlichen Formen gearbeitet wird, die nicht immer leicht einzuordnen sind. Es wird zwar von klassisch geometrischen Formen ausgegangen, diese werden aber so verändert, dass zum Beispiel durch die Abrundung jeglicher Kanten neue, nicht klar definierbare Formen entwickelt werden. Es wird mit geometrischen Formen gespielt, diese werden aber immer wieder durchbrochen. Die Symbole sind grob gezeichnet. Dünne Linien oder Schriftzeichen tauchen nicht auf. Technische Ausfertigungen werden bedeutungsschwanger inszeniert, wie zum Beispiel die Anschlüsse. Die (Mehr-)Farbigkeit tut ihr Übriges, um bei dem Gerät die Assoziation mit einem Spielzeug zu erwecken. Auf Grund der silberfarbenen, flügelähnlich geformten Seitenflächen erinnert der MP3-Player an einen

Spielzeug-Spaceshuttle. Diese Assoziation verstärkt sich über eine weitere wichtige Eigenheit im Design des Geräts. Es wird nicht versucht, eine glatte Oberfläche herzustellen. Der Umriss des MP3-Players hat Verformungen, die sich aus den von der Grundform abgehobenen (z. B. der „Play“- Button) bzw. eingekerbten Elementen ergeben, die haptisch wiederum eigens erfahrbar sind. Man kann mit dem Gerät einfach und grob hantieren. Drückt man auf die Flächen, genügt nicht ein sanftes Berühren, sondern es muss ein im Vergleich zum iPod erheblicher Druck ausgeübt werden.

iPod vs. „commodore“²⁷ - MP3-Player

Vergleicht man den „commodore“- MP3-Player mit dem iPod, fällt als erstes der Unterschied in der Form auf: eine glatte, rechteckige gegenüber einer unregelmäßigen, eiförmigen Oberfläche. Die Marke ist beim „commodore“-MP3-Player im Gegensatz zum iPod auf den ersten Blick sichtbar. Die Hervorhebung der Funktionstasten über Ausformungen und die Farbigkeit, eine gewisse Überladenheit im Design stehen im Gegensatz zum minimalistischen Design des *Artefakts* iPod, dessen Tasten im Design nahezu verschwinden. Beim iPod habe ich mich in der Produktanalyse auf das Design konzentriert und den Aspekt der Farbigkeit vernachlässigt. Bei der Beschreibung des MP3-Players schien mir dies aber nicht mehr möglich, allein daraus wird die unterschiedliche Rolle der Farbigkeit deutlich.

Es wirkt, als werde der MP3-Player der Marke „commodore“, der in einer Zeit auf dem Markt kam, in welcher der iPod bereits boomte, sehr bewusst konträr zum iPod inszeniert. Denn dieser MP3-Player wurde als Billigprodukt verkauft. Das Produkt scheint auf eine Zielgruppe ausgerichtet zu sein, die nicht so viel Geld für einen MP3-Player wie den iPod ausgeben würde, aber dennoch nicht auf die moderne Technik des analog funktionierenden, tragbaren Audio-Geräts verzichten möchte.

Einen MP3-Player im Design ähnlich einem iPod zu produzieren, wie es im Handel auch vorzufinden ist, wäre für diese Zielgruppe nicht angebracht, weil auf Design ohnehin weniger Wert gelegt wird. Es handelt sich um ein technisches *Spielzeug* für Erwachsene, das vorwiegend als *Werkzeug* funktioniert und funktionieren muss. Als *Spielzeug* erfüllt es im Unterschied zu einem *Werkzeug* seine Funktion in einem der Freizeit zugeordneten Tätigkeitsbereich – dem Musikhören – stellt aber kein Freizeit-*Accessoire* dar, weil dessen Funktion im Vordergrund steht und ihm keine Bedeutung als *Artefakt* zukommt.

²⁷ „Commodore“ war in den 1980ern und 1990ern ein führendes Computerunternehmen, bis es 1994 in Insolvenz ging. Der Markenname existiert bis heute, er wurde 2004 an die Firma „Yeahronimo Media Ventures“ verkauft (vgl. Kretzinger: 2005).

Es wird an dieser Stelle über die Produktanalyse deutlich, wie die Inszenierung des Designs auf eine bestimmte Zielgruppe abgestimmt ist. Lena und die Bedeutung, die sie ihrem MP3-Player schenkt, fügen sich klassisch in die oben beschriebene Zielgruppe ein. Ein MP3-Player muss funktionieren, nicht besser als andere auch und steht in erster Linie für ein modernes technisches Gerät. Die Modernheit dieser Technik wird nach außen hin über dessen Kleinheit²⁸ transportiert.

Zoom 2: Geschichten des Tragens

Betrachten wir nun wieder die eingangs beschriebenen Sequenz genauer: Wo befindet sich das Objekt unseres Interesses, wenn Lena ihre Wohnung verlässt? Sie trägt ihren MP3-Player in der Hosentasche, er erhält dort genau wie bei Jan einen selbstverständlichen Platz, dicht am Körper. Ohne genauer nachzufragen, erklärt mir Lena sogleich, dass sie den MP3-Player nicht umhängen würde: ‚Weil das wirkt so demonstrativ, verstehst? Ich weiß nicht, das ist irgendwie so hm. Ich gebe das in die Hosentasche und aus. Ich meine, es ist mir jetzt nicht peinlich, aber das ist irgendwie so plakativ und demonstrativ.‘ Lena bezieht sich dabei auf die Wirkung eines Statements, das sie ihrer Ansicht nach über das offensichtliche Tragen des MP3-Players abgeben würde. Für sie besteht das Statement im Zeigen des Besitzes moderner Technik, ihres MP3-Players eben, über den sie sich innerhalb der Gruppe von BesitzerInnen eines MP3-Players nicht mehr weiter differenziert.

Welche „Geschichte des Tragens“ eines Audio-Geräts eröffnet sich uns im Blick auf Lenas „Walkman-Vergangenheit“? Sie versteckte ihren Walkman in der Gegenwart anderer, wenn sie ihn zum Beispiel in der Bibliothek beim Lernen verwendete. Diese Praxis erklärt sich aus ihrem früher in Gegenwart anderer aufkommenden Peinlichkeitsgefühl, als sie noch einen Walkman benutzte, in einer Zeit, in der ihrer Empfindung nach die meisten um sie herum bereits modernere tragbare Audio-Geräte besaßen. Sie nimmt in der Praxis des Verborgens direkt Bezug auf die Wirkung des Walkman als Ausdruck einer scheinbar unzeitgemäßen Technik.

Heute zeigt sie ihren MP3-Player nicht demonstrativ, aber nicht weil es „nur“ ein „normaler“ MP3-Player ist, sondern im Sinne eines Understatements, wie es bereits in Jans Praxis des iPod-Tragens zum Ausdruck gekommen ist (auch wenn das Statement an sich bei ihm noch einmal eine viel wichtigere Rolle spielt). Lena reflektiert also darüber, wie man über das

²⁸ Der „commodore“- MP3-Player ist 10 cm lang, 4.1 cm breit, 1.8 cm tief.

Tragen eines Audio-Geräts eine Aussage vermittelt, auch wenn sie diese selbst nicht bewusst einsetzt, sondern indirekt in der Form des Understatements.

Gegenstandsbeziehungen im Vergleich

Stellt man Jans und Lenas Beziehungen zu ihren tragbaren Audio-Geräten einander gegenüber, wird deutlich, dass beide Geräte auch Identitätsprodukte darstellen, bei Jan insbesondere in der Bedeutung als Artefakt und bei Lena speziell in der Bedeutung als Versatzstück moderner Technik. Ist Jans iPod durch sein Design und die darüber hergestellten Bedeutung als Artefakt von vornherein bereits darauf ausgerichtet, auch als Identitätsprodukt zu fungieren, wird Lenas MP3-Player erst über die Beachtung, die sie ihm als Ausdruck eines Versatzstücks moderner Technik schenkt, zum Identitätsprodukt. Als solches funktioniert der MP3-Player auch auf Grund der Inszenierung als Technik (wie zum Beispiel der „commodore“-MP3-Player), nicht als Artefakt. Die allgemeinen, sich im Design abbildenden und seitens der Produzentenseite unterschiedlich intendierten Bedeutungsebenen des iPod bzw. des MP3-Players spiegeln sich in der individuellen Bedeutung der beiden Geräte für Jan und Lena.

Im Blick auf deren Bedeutung gegenüber dem Umfeld (bei dem ich an dieser Stelle nicht zwischen einem nahen Umfeld und einem als Gesellschaft gedachten differenziere) zeigen sich weitere Unterschiede. Für Jan hat der iPod nicht nur vorwiegend wie für Lena in der Argumentation gegenüber anderen einen speziellen Wert, sondern auch unabhängig davon. Kaum einer/eine in Jans Freundeskreis besitzt einen iPod, er kauft sich einen auf Grund seiner eigenen Begeisterung, die nicht auf der seines direkten persönlichen Umfelds gründet. Lena hingegen beginnt den Besitz ihres Walkman ab dem Zeitpunkt weniger wertzuschätzen, und somit erstmals dem MP3-Player Bedeutung zu schenken, als ihr Umfeld vermehrt MP3-Player verwendet, sie bekommt schließlich einen geschenkt.

Dass Jan als Mann dem *Artefakt* iPod eine hohe Wertigkeit beimisst und Lena als Frau hauptsächlich der *Technik* MP3-Player – jeweils in unterschiedlichen Kontexten –, ist ein Beispiel dafür, dass klischeebedingte Zuordnungen nicht immer zutreffen. Der iPod ist für Jan überzeugender als für Lena, obwohl sie als Frau beim iPod als ein Gerät mit einem hohen „WAF“ auf erhöhtes Interesse stoßen „müsste“. WAF steht für „Woman´s Acceptance-Faktor“, der von der Firma „Phillips“ anfangs eher scherzhaft als Sparte von Produkten eingeführt wurde, die nach Bedürfnissen von Frauen ausgerichtet sind, um den Anteil von Kundinnen am Markt der Unterhaltungselektronik zu erhöhen (vgl. Denker 2007, am 3.10.2007). Frauen, denen allgemein ein Fable für Lifestyle-Accessoires und Design

nachgesagt wird, sei auch bei diesen Produkten Design besonders wichtig, eine Typisierung, der Lena als Protagonistin dieser Fallstudie nicht entspricht.

TRACK 2 Aussenräume

Sequenz 2 a): Räume des iPods (Jan).

Räume hörend sehen: Be(ob)achten des Umfelds im Zug-Raum.

Jan steigt in den Zug.

- Er setzt sich, nimmt den iPod aus seiner Hosentasche und legt ihn neben das Handy vor sich hin.

- Ein Bekannter von Jan kommt und setzt sich zu ihm.

- Der Schaffner kommt.

Der Zug-Raum

Wir begleiten Jan nun immer noch auf seinem täglichen Weg zur Arbeit. Er betritt also den Zug und setzt sich. Währenddessen hört er Musik. Es handelt sich dabei um eine alltägliche Routine, die er auch als solche anspricht. Jan erzählt, wie ärgerlich es für ihn während seines Zivildienstes gewesen sei, wenn er auf seinem Weg zur Arbeit bemerkte, dass er seinen iPod zu Hause vergessen hatte oder wenn der Akku ausging. Die Reaktion begründet er mit der Routine, weil er es eben gewohnt gewesen sei, auf seinem alltäglichen Weg von seinem iPod „begleitet“ zu werden und sich darin in einen „Musikraum“ eingebettet zu bewegen. Mit „Musikraum“ bezeichne ich den Raum, der sich über das Musikhören konstituiert.

Routinen prägen Alltage und sich alltäglich konstituierende Räume. Sie sind somit charakteristisch für den alltäglichen Weg durch den mit anderen Passagieren gemeinsam „durchlebten“, wenn auch individuell unterschiedlich *erlebten* Transitraum. Eine Annäherung an einen im Transitraum *erlebten* „Musikraum“ bedarf einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Raumbegriff, den ich verwende.

Ich beziehe mich dabei in erster Linie auf Martina Löws „Raumsoziologie“ (2001). Sie geht von einem prozessualen, handlungstheoretischen Raumkonzept aus (vgl. 2001: 132). Unter Raum versteht Löw die „relationale (An-)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten“ (2001: 271). Der Begriff der „sozialen Güter“ fasst nach Löw sowohl deren (primär) materiellen, als auch deren symbolischen Aspekt (vgl. 2001: 153 f.). Wichtige Einflussfaktoren innerhalb einer Raumkonstitution sind „neben den gesellschaftlichen

Strukturen und den Bedingungen einer Handlungssituation auch die Außenwirkung der sozialen Güter“ (2001: 194). Den Begriff der *Außenwirkung* verwende ich im Laufe des Textes immer wieder. Ich beziehe mich dabei auf die sinnliche Dimension von Menschen und „sozialen Gütern“. Die Außenwirkung wird in der Wahrnehmung, einem weiteren wichtigen Begriff, realisiert. Unter Wahrnehmung versteht Löw einen „Prozess der *gleichzeitigen Ausstrahlung von sozialen Gütern bzw. Menschen und der Wahrnehmungsaktivität des körperlichen Spürens*“²⁹ (2001: 195 f.). Wahrnehmungsprozesse vollziehen sich also über die Wahrnehmungsaktivität des Konstituierenden *und* über die Außenwirkung „sozialer Güter“ (vgl. 2001: 197). Gerade hinsichtlich einer ethnografischen Perspektive ist dieser Ansatz insofern wichtig, als er keine einseitige Orientierung auf die Objekt- bzw. Subjektseite beinhaltet. Jan nimmt sein Umfeld individuell wahr. Trotzdem verliert sich seine Wahrnehmung nicht in reiner Subjektivität, sondern bezieht sich auf die sinnliche Dimension – die *Außenwirkung* – von Orten und sich dort befindenden Menschen und Objekten. Auf die Außenwirkung „sozialer Güter“ und Menschen reagiert Jan über die Praxis des Musikhörens im Zug. Er argumentiert: ‚Damit ich auch meine Ruhe habe. Weil dann hört man von den anderen nichts.‘

Raum konstituiert sich nach Löw über zwei verschiedene Prozesse, das *Spacing*, über das „soziale Güter“ „plaziert“ werden und Menschen sich positionieren oder über Handlungen anderer positioniert werden (vgl. 2001: 154), und die *Syntheseleistung*, in der über Wahrnehmungs- Vorstellung- und Erinnerungsmuster Menschen und „soziale Güter“ verknüpft werden (vgl. 2001: 159). Der Begriff *Ort* meint nach Löw im Unterschied zum *Raum*, „Ziel und Resultat der Plazierung (...). Orte entstehen durch Plazierungen, sind aber nicht mit der Plazierung identisch, da Orte über einen gewissen Zeitabschnitt hinweg auch ohne das Plazierte bzw. nur durch die symbolische Wirkung der Plazierung erhalten bleiben.“ (Löw 2001: 198). Über die Konstitution von Räumen entstehen Orte, gleichzeitig sind Orte Voraussetzung für die Konstitution von Räumen (vgl. 2001: 198).

Die Wahrnehmung der sinnlichen Dimension von Menschen und „sozialen Gütern“ arbeitet Löw als einen Aspekt des Handelns heraus (vgl. 2001: 194), und somit als wichtigen Aspekt innerhalb der Raumkonstitution. Die sinnliche Komponente des Handelns selbstverständlich in eine Raumbetrachtung einzubeziehen, ermöglicht eine andere Perspektive auf eine Praxis des Musikhörens im (halb-)öffentlichen Raum.

²⁹ Hervorhebung erfolgt im Originaltext

Ich gehe in meiner Untersuchung eines über tragbare Audio-Geräte hergestellten „Musikraums“ nicht von vornherein von der Entstehung eines privaten Raumes im öffentlichen aus oder einem darin implizit angedeuteten Rückzug in eine eigene Welt. Denn diese Perspektive beinhaltet bereits Wertungen, stellt Hierarchien der Wahrnehmung auf, bei der zwischen einer „wirklichen“, „realitätsnahen“ Wahrnehmung und einer über das Musikhören auf einer auditiven Ebene veränderten, „realitätsfernen“ Wahrnehmung des Raums unterschieden wird. Sie wird bereits von Journalisten in den 80ern eingenommen, in deren Reaktionen – in medienkritischer Tradition – auf das Phänomen des Walkman (vgl. Hosokawa 1993: 229). Es handelt sich in meiner Perspektive auf den entstehenden „Musikraum“ nicht um einen *eigenen*, privaten Raum, der sich auf einer kognitiven Ebene konstituiert und parallel zu einem öffentlichen gedacht wird, sondern um *einen* Raum, der gezielt über die Veränderung der Außenwirkung der „sozialen Güter“ und Menschen innerhalb dieses Raumes *transformiert* wird.³⁰

Den Schwerpunkt meiner Fallstudie lege ich auf Jans Praxis des Musikhörens mit dem iPod im *Transitraum*, das heißt auf einen Raum, in den man sich begibt, um sich fortzubewegen. Er konstituiert sich auf Grund der Handlung von AkteurInnen mit der Absicht, von einem Ort zu einem anderen zu gelangen. Was die Zugpassagiere verbindet, ist diese gemeinsame Intention. Handlungen, die den *Transitraum Zug* definieren, sind nicht nur zielgerichtet, sondern enthalten auch eine sinnliche Komponente. Im Kontext der Bedeutung tragbarer Audio-Geräte steht die auditive Wahrnehmung im Mittelpunkt meines Interesses bzw. die Veränderung sinnlicher Wahrnehmung durch die auditive. Ich unterscheide zwischen akustischer Wahrnehmung und auditiver. Auditive Wahrnehmung bezieht sich in meiner Verwendung auf die akustische Wahrnehmung, die durch technische Medien geprägt wird. Der Zug als Hauptschauplatz dieses Fallbeispiels stellt ein heterogenes Feld dar, indem sich SchülerInnen und Personen, die zur Arbeit pendeln, ebenso aufhalten, wie ältere Menschen. Es handelt sich um einen halböffentlichen Raum, der bestimmten Regeln unterliegt, einem bestimmten Verhaltenscodex, wie es Johanna Rolshoven für die Straßenbahn beschreibt:

„Die Passagiere tragen sie [die ungeschriebenen Normen für das Fahrgastverhalten] beim Einsteigen wie ein unsichtbares Gewand in die Straßenbahn mit hinein. Mit

³⁰ „Privat“ und „öffentlich“ in die Untersuchung als wesentliche Analysekategorien einzuführen, bedarf ohnehin einer genaueren Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten, die bei der Frage ansetzen müsste, inwiefern diese bereits in uns als AkteurInnen internalisiert sind oder ob es sich „nur“ um Kategorien handelt, die seitens der Wissenschaft als vereinfachende Kategorien von institutionalisierten Fremd- und Näheverhältnissen eingesetzt werden

diesem Raumwechsel ändert sich das 'Benehmen': von der öffentlichen Bühne, draußen, begibt man sich nach drinnen in einen halböffentlichen Raum, der Züge des Privaten trägt. Hier wird der einzelne durch sein Innehalten als Individuum erkennbar, er kann beäugt und gemustert werden, er wird gehört und gerochen; zwischen zwei Haltestellen gibt es, anders als auf der Straße, kein Entrinnen.“ (Rolshoven 1998: 229)

Überträgt man diese Charakteristika auf den Zug-Raum kommt der allgemeinen Praxis des iPod-Tragens und Musikhörens eine Funktion zu, die in direkter Wechselwirkung zum Ort steht. Einerseits erhöht das Tragen des iPod die Erkennbarkeit des Individuums im halböffentlichen Raum *Zug*, andererseits werden auf Grund der Verwendung des iPod Blicke und Musterungen anderer, die sich im selben Raum befinden, distanzierter wahrgenommen. Michael Bull beschreibt diesen Aspekt als Kennzeichen und wichtige Strategie des „Management“ des urbanen Raumes: das Vermeiden eines reziproken Schauens über die Praxis des Musikhörens, das von einem voyeuristischen Blick ersetzt wird, bei dem beobachtet werden kann, ohne dabei das Gefühl zu haben, selbst beobachtet zu werden (vgl. Bull 2000: 77). Worauf Georg Simmel um die Jahrhundertwende als besondere Neuheit der Erfahrung in Autobussen, Straßenbahnen und Eisenbahnen hinweist – das minutenlange einander Anblicken, ohne miteinander zu sprechen (vgl. Rolshoven 1998: 234) – dem wird über die Verwendung tragbarer Audio-Geräte neu entgegnet: Die kulturelle Praxis des Musikhörens im (halb-)öffentlichen Raum ermöglicht das Vermeiden eines reziproken Schauens.

Wie tritt Jan nun seinem Umfeld im Zug gegenüber? Wie nimmt er es überhaupt wahr? Jan beschreibt, wie er sich auf Grund der Verwendung des iPod stärker auf das Visuelle seines Umfelds konzentriert: ‚Ich habe das Gefühl, dass man mehr schaut, als wenn man nichts in den Ohren hätte. Weil man sich dann im Endeffekt mehr aufs Bild konzentrieren kann, da hat man sonst den Lärm auch da.‘ Jan spricht in der verallgemeinerten ‚man‘ -Form. Das ist charakteristisch dafür, wie er im Interview immer wieder, auch wenn ich ihn auf konkrete Situationen anspreche, auf einer allgemeinen Ebene antwortet. Die Beschreibung in allgemeinen Kategorien deutet auf eine Selbstverständlichkeit der Erfahrung genauso wie auf die erlebte Routine in seiner Erfahrung hin. Sie kann aber auch so gedeutet werden, dass Jan in seiner Rolle als interviewte Person und somit als Experte seines Alltags die allgemeine als eine für diese (wissenschaftlichen) Zwecke angemessenere Beschreibungsebene wahrnimmt und/ oder sich bewusst von seinem subjektiven Empfinden abgrenzt. ‚Lärm‘ steht im Zitat für

Jans übliches Hörerleben seiner alltäglich ihn umgebenden Klangkulisse. Er verwendet nicht den neutralen Begriff „Geräusche“, sondern den negativ konnotierten Begriff „Lärm“. Jan reduziert die akustische Wahrnehmung hinsichtlich seines Umfelds, den ‚Lärm‘, über die Nutzung seines iPod. Für Jan hat das den Effekt, sein Umfeld besser ‚aufzunehmen‘, was sich auch aus dem Vermeiden eines reziproken Schauens heraus erklären lässt (vgl. Bull 2000: 77). Die Praxis des Musikhörens im Transitraum funktioniert somit auch als eine Strategie der vereinfachenden Wahrnehmung. Diese stellt einen Aspekt eines „Management“, wie Michael Bull es nennen würde, des alltäglichen, halböffentlichen Transitraumes dar, jedoch nicht nur – wie bei Bull – beschränkt auf einen urbanen Raum gedacht.

Wenn sich Jan im Zug die Kopfhörer aufsetzt, reagiert er über diese Handlung wiederum auf sein Umfeld, indem er dadurch zeigt, dass er *nicht* mit ihm in Kontakt treten will. Jan beschreibt eine Situation, in der sich im Zug ein Bekannter zu ihm setzen wollte: ‚Da hat sich jemand hergesetzt, mit dem ich eigentlich gar nicht reden wollte, da hab ich sie mir im Endeffekt wieder rein getan, als Zeichen, dass ich jetzt nicht reden will.‘ Der Code hinter der Handlung wird gezielt eingesetzt und funktioniert auch als solcher. Musikhören mit dem iPod stellt in diesem Falle eine *soziale* Praxis dar, über die nonverbal kommuniziert wird – ein weiterer Aspekt des „Management“ eines halböffentlichen Raumes.

Was passiert nun, wenn der Schaffner kommt? In dieser Handlungssituation findet ein Bruch im Hörerleben statt, der wiederum eine in sich geschlossene Routine abbildet – ein Bruch über eine Interaktionssituation, die jedoch keinerlei Wahlmöglichkeit für oder gegen Kommunikation impliziert, wie beispielsweise in der Situation, in der sich ein Bekannter zu Jan setzt. Er nimmt in diesen Situationen die Kopfhörer ab: ‚Weil ich das selbst auch ungut finde, für den Schaffner, wenn ich ihn im Endeffekt gar nicht wahrnehme und einfach die Karte hinzeige. Sondern da tu ich sie schon runter.‘ Jan spricht davon, dass er Menschen um sich, nicht ‚wirklich‘ wahrnimmt, wenn er seine Kopfhörer aufsetzt. ‚Wirklich‘ wahrnehmen bedeutet, folgen wir seiner Argumentation, das Gegenüber mit allen Sinnen wahrzunehmen bzw. in einer gemeinsamen sinnlichen Perspektive auf den Raum, in unserem Fall, den Zug-Raum. Somit wird dem in den Geisteswissenschaften lange Zeit wenig beachteten Hör-Sinn eine immense Bedeutung zugeschrieben: der Hör- Sinn als ausschlaggebender Sinn, ob man jemanden ‚wirklich‘ wahrnimmt oder nicht.

Für Jan muss Kommunikation also die Voraussetzung einer gemeinsamen sinnlichen Perspektive auf den Raum erfüllen (wenn die Kommunikation an *einem* Ort stattfindet). Es ist wichtig, diesen Aspekt im Zusammenhang einer Kommunikationssituation zu betrachten und

nicht unabhängig davon als Hinweis dahingehend zu interpretieren, dass eine Musik hörende Person den (halb-)öffentlichen Raum nicht ‚wirklich‘ wahrnimmt. Michael Bull beschreibt die spezielle Form der Wahrnehmung, wenn man sich Musik hörend im öffentlichen Raum bewegt, als kulturell geprägtes, ich-bezogenes Reisen, ein „culturally solipsistic travelling“ (Bull 2000: 181). Dabei bezieht er sich auf eine ästhetisierende Wahrnehmung, in der das Umfeld „verleugnet“ wird (vgl. 2001: 181). Bulls Wortwahl impliziert jedoch auch ein Raumverständnis, das von einem realeren „outside“ außerhalb des/der Musikhörenden ausgeht, dem ich mit Löws Raumverständnis entgegen, indem sich Raum über Handeln und somit auch über dessen Dimension der Wahrnehmung konstituiert (vgl. Löw 2001: 194).

Produkt und (halb-)öffentlicher Raum

Die beschriebenen Interaktionssituationen hätten sich scheinbar mit jedem tragbarem Abspielgerät gleich zutragen bzw. analysiert werden können. Worin besteht nun aber der Unterschied der Bedeutung des iPod im Vergleich zu anderen tragbaren Audio-Geräten? Was ist das Neue am Phänomen iPod? Warum eine Produktanalyse, wenn diese Beobachtungen genauso auf andere tragbare Audio-Geräte übertragbar sind?

Ich habe versucht, in diesem Abschnitt darauf einzugehen, wie Kommunikation mit dem Umfeld stattfindet. Ein wichtiger Aspekt der Spezifik des iPods ist nun der, dass über sein spezielles Design, das ihn zu einem Artefakt macht, eine zusätzliche Form von Kommunikation mit dem Umfeld über das Produkt stattfindet. Jan legt seinen iPod im Zug vor sich hin, sodass jeder sehen kann, worum es sich bei seinem Gerät handelt bzw. sind es die weißen Kopfhörer, die davon zeugen, dass Jan mit einem *iPod* Musik hört. Was Rolshoven als Charakteristikum eines halböffentlichen Raum wie der Straßenbahn beschreibt, das Erkennbarwerden des Individuums (1998: 229), findet bei Jan über die Verwendung des iPod und über das Tragen des iPods *verstärkt* seinen Ausdruck. Es geht nicht mehr nur darum, *dass* man Musik hört, wie bei herkömmlichen Abspielgeräten, sondern auch darum, *womit* man es tut. *Was* man hört, wird nicht kommuniziert und bleibt privat³¹, aber *womit* man es tut, wird öffentlich gezeigt. Man könnte dem damit entgegen, dass der Walkman, in der Zeit, als ihn Sony 1979 auf den Markt brachte (Paul du Gay u.a. 1997: 8), ähnlich wirkte. Der Unterschied ist jedoch, dass es sich damals um eine technologische Erfindung handelte, um

³¹ Manchmal wird so laut mit tragbaren Audio-Geräten Musik gehört, dass man als PassagierIn „mithören“ kann. Davon zeugen nicht zuletzt Hinweisschilder in der Wiener U-Bahn, in denen zu leisem Musikhören aufgefordert wird. In der Regel bleibt einem/einer PassagierIn diese Teilhabe aber verwehrt.

das erste tragbare Audio-Gerät eben, während „Apple“ mit dem iPod nur an eine Entwicklung anknüpfte, dabei auf Design und Darstellbarkeit setzte.

Sequenz 2 b): Räume des MP3-Players (Lena)

Räume hörend sehen: (Nicht-)Be(ob)achten des Umfelds im U-Bahn-Raum / im Supermarkt-Raum.

Lena betritt die U-Bahn und hat währenddessen ihren MP3-Player eingeschaltet. Sie steigt aus und geht zum Supermarkt.

- *Sie geht zur Wursttheke, nimmt einen Kopfhörer ab und bestellt.*
- *Sie steht in einer langen Schlange bei der Kassa an und nimmt beide Kopfhörer ab.*

Der U-Bahn-Raum

Lena verwendet den MP3-Player regelmäßig auf ihren alltäglichen Wegen zur Arbeit, zur Bibliothek oder zum Supermarkt, die sie entweder zu Fuß, mit öffentlichen Verkehrsmitteln oder mit dem Fahrrad zurücklegt. Lenas Alltag ist weniger strukturiert und dadurch weniger stark von Routine geprägt als der von Jan. Sie arbeitet als freie Mitarbeiterin beim Radio und teilt sich ihre Zeit daher sehr unterschiedlich ein, genauso wie die Zeit, die sie ihrer Diplomarbeit widmet. Am dem Tag, an dem wir sie begleiten, benutzt sie am Morgen die U-Bahn zu ihrem Arbeitsplatz, wo sie am Vortag ihr Fahrrad stehen gelassen hat.

Die U-Bahn stellt, ähnlich der Straßenbahn oder dem Zug, der bei Jan im Zentrum der Analyse steht, einen halböffentlicher Transitraum dar. Die U-Bahn ist insbesondere ein Symbol des Städtischen. War der Ausgangspunkt bei der Untersuchung von Jan der ländliche Raum, steht mit Wien und dem Schauplatz U-Bahn ein urbaner Raum im Vordergrund.

Barbara Lang spricht in ihrer Untersuchung zur Berliner U-Bahn (1994) davon, dass in der U-Bahn allgemeine Charakteristika urbaner Erfahrungsdimensionen – Anonymität und das rasche Tempo, rationalisierte und synchronisierte Bewegungsabläufe – verstärkt wahrgenommen werden (vgl. Lang 1994: 21). Sie geht darin auf die Rolle der Urbanisierung für das Individuum ein. Wichtiges Schlagwort ist in diesem Zusammenhang die „innere Urbanisierung“ (vgl. Korff 1985), ein Begriff, der sich auf die Wirkung bzw.

Wechselwirkung der Stadt auf deren BewohnerInnen bezieht. Dabei geht es nach Joachim Schloer um einen „Interaktionsprozess zwischen den spezifischen Herausforderungen der städtischen Umgebung und den Möglichkeiten der Bewohner, darauf angemessen zu

reagieren.“ (zitiert nach Lang 1994: 15) geht. Die BewohnerInnen würden mit ihrem jeweiligen Verhalten jedoch wiederum auf die städtische Umwelt zurückwirken (vgl. 1994: 15).

Das Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten kann als Reaktion auf die Stadt eingeordnet werden. Diese Argumentationslinie setzt an Michael Bulls Zugang zur Thematik über die Urban Studies an. Meine Kritik, sich dem Phänomen dieser Praxis als einem rein urbanen Phänomen anzunähern, findet ihren Ausgangspunkt in meiner Skepsis gegenüber einer strikten Trennung von städtischer und ländlicher Lebens- und Konsumwelt innerhalb der Forschungslandschaft in einer Zeit, in sich Stadt-Land-Grenzen auf Grund der Mobilität der erforschten Personen ohnehin immer schwerer ziehen lassen. Das bedeutet jedoch nicht, grundsätzliche Unterschiede zwischen städtischen und ländlichen Gegenden und damit einhergehende spezifische Funktionen kultureller Praktiken, auf die ich an dieser Stelle eingehe, nicht entsprechend herauszuarbeiten und einzubeziehen.

Ein wichtiger Unterschied der U-Bahn zu anderen Fortbewegungsmitteln, der für das verstärkte Erleben der oben erwähnten Erfahrungsdimensionen des Urbanen ausschlaggebend ist, ist die Tatsache, dass sich jegliche Wahrnehmung auf den Innenraum konzentriert. Ein Blick aus dem Fenster bietet keinen Ausblick, sondern nur wiederum einen Einblick über den Effekt der Spiegelung. Wenn Rolshoven beschreibt, wie in der Straßenbahn private Züge sichtbar werden (Rolshoven 1998: 229), trifft das auf den U-Bahn-Raum noch verstärkt zu, weil sich mögliche Blickrichtungen neben dem Blick in die Leere eben auf den Blick in den Innenraum beschränken.

Barbara Lang weist auf den Aspekt der Sensibilisierung der Sinne in der U-Bahn auf Grund der Besonderheit des unterirdischen Verlaufs hin (vgl. Lang 1994: 19), einem Aspekt, dem über das Musikhören mit tragbaren Abspielgeräten auf eine spezifisch „sinnliche“ Art und Weise entgegnet wird.

Wie nimmt nun Lena ihr Umfeld in der U-Bahn wahr, während sie Musik hört? Sie beobachtet keine Menschen um sich:

„Eigentlich schaue ich nur in die Luft. Irgendwie, echt. Ich schaue nirgends konkret hin, ja, vielleicht schaue ich in der U-Bahn wen an, aber in Wirklichkeit denk ich an was anderes, also ich schaue nirgends hin, also nicht, es ist kein spezifisch, konkret gerichteter Blick.“

Sie ruft sich die Situation am Morgen des Tages, an dem ich mit ihr das Interview geführt habe, noch einmal in Erinnerung. Lena erzählt, dass sie zum Zeitpunkt der beschriebenen U-

Bahn-Sequenz besonders gut gelaunt gewesen sei. Sie hätte eine schöne Nacht mit ihrem Liebhaber hinter sich, hätte einen guten Freund nach langer Zeit wieder getroffen und hätte gut geschlafen, was in den letzten Tagen selten der Fall gewesen sei. In diesen „Stimmungsraum“ eingebettet hört sie mit ihrem MP3-Player Musik und überlegt laut, ob sie sich noch an einen Menschen um sich herum erinnern kann:

„Nein, an keinen einzigen. An keinen einzigen. (Lächeln). Ich weiß nur, ich bin vorne eingestiegen, weil ich mir gedacht habe, wann ich nachher zur U1 umsteigen muss und vorne waren viele Leute drinnen, aber ich habe keine Leute angeschaut. Ich schau wirklich keine Leute an, wenn ich Musik höre, sonst hie und da. Nein, aber ich kann mich an wirklich keinen einzigen Menschen erinnern. Ich weiß nur, dass rechts auf der Bank viele alte Leute gesessen sind und dass ich eine Minute gewartet habe, aber sonst gar nichts.’

Der U-Bahn-Raum wird von der Außenwirkung der sich im Innenraum befindenden Personen sowie von „sozialen Gütern“ geprägt. Der sich für Lena konstituierende Raum ist von der auditiven Dimension ihres tragbaren Abspielgeräts durchdrungen. Sie reduziert die Außenwirkung der sie umgebenden Menschen bewusst über das Musikhören mit dem MP3-Player. Im Gegensatz zu Jan, der im Zug mehr und genauer beobachtet, beschränkt Lena die Wahrnehmung ihres Umfelds in der U-Bahn, in diesem Fall auf die Beobachtung einer grundsätzlichen Präsenz älterer Menschen. Sie spricht im Laufe des Interviews auch immer wieder davon, dass sie deswegen Musik höre, weil sie nicht davon belästigt werden möchte, was andere Menschen um sie sprechen: ‚Vor allem in der U-Bahn, das geht mir am Arsch, wann ich die Kinder und so reden höre.’ Ihre Ausdrucksweise spiegelt – betrachtet man sie im Kontext ihrer Erzähllinie während des gesamten Gesprächs – eine gewisse Emotionalität, die dem Aspekt der Außenwirkung von Menschen im U-Bahn-Raum zusätzlich Wichtigkeit verleiht.

Körper und (halb-)öffentlicher Raum

Ein weiterer Aspekt, der für den U-Bahn-Raum charakteristisch ist, betrifft die durch den Raum erzwungene körperliche Nähe von Menschen, die einander im Normalfall nicht kennen. Löw beschreibt, wie das *Spacing* (siehe S. 25) im Zuge der Raumkonstitution vom sozialen Verhältnis der Personen abhängig ist (vgl. Löw 2001: 154). Der enge, geschlossene U-Bahn-Raum lässt jedoch nicht immer selbst gewählte Positionierungen gegenüber anderen zu, sondern fordert, je nachdem wie stark frequentiert die U-Bahn zu unterschiedlichen Zeiten ist, dicht gedrängte Positionierungen heraus. Die von Lena beschriebene, über die Nutzung des

MP3-Players forcierte reduzierte Wahrnehmung des Umfelds kann auch als Strategie gedeutet werden, der entstehenden körperlichen Nähe im U-Bahn-Raum zu entgegnen, als eine Form einer persönlichen Grenzziehung. Die persönliche Grenze wird aus Platzmangel nicht über körperliche Distanz ausgedrückt, sondern es wird mit der Nutzung des MP3-Players und der bei Lena daraus resultierenden, reduzierten akustischen Wahrnehmung des Umfelds wiederum ein Abstand zum Umfeld hergestellt, über ein stilles Vermitteln eines „Ich hör, ich hör, was du nicht hörst.“ Die fehlende Möglichkeit, körperliche Näheverhältnisse zu anderen Personen im U-Bahn-Raum den eigenen Vorstellungen entsprechend zu realisieren, kann auf einer akustischen Wahrnehmungsebene kompensiert werden.

Den Zusammenhang der Körper-Thematik und des Musikhörens als Strategie der Abgrenzung thematisiert Lena selbst andernorts als ihre Form der Reaktion auf das Umfeld, wenn sie über das Joggen in der Stadt berichtet, eine Freizeittätigkeit, der sie in Wien ausschließlich mit dem MP3-Player nachgeht. Sie folgt dabei immer einer bestimmten Route, nahe ihrer Wohnung, auf der Straße.

„Wenn ich da keinen MP3-Player hab. Die Männer schauen dich deppat an oder schauen dir nach. Oder die Straße ist da, die Ampeln, das Licht. Du schwitzt wie ein Schwein. Du brauchst einfach was, was dich ablenkt.“

Der Bezug auf den Körper bzw. die Körperwahrnehmung steht im Mittelpunkt dieses Zitats. Der aktiv bewegte, schwitzende, weibliche Körper ist beim Joggen in der Stadt voyeuristischen, männlichen Blicken ausgesetzt. Kommunikation findet auch über Blicke statt und wird in diesem Fall nur von einer Seite herausgefordert: Der männliche Blick kommuniziert mit dem weiblichen Körper. Das Musikhören dient Lena als Strategie, mit dieser ungewollten Kommunikation umzugehen und wiederum eine Grenze zum Umfeld zu ziehen.

Die erwähnten männlichen Blicke stellen einen Aspekt der ungewollten Herstellung von Kommunikationssituationen und – imaginären – körperlichen Näheverhältnissen dar, wie es auch im U-Bahn-Raum passiert. In jedem öffentlichen und halböffentlichen Raum trifft man auf Situationen, in denen gewollt und ungewollt mit Blicken, Gesten oder Worten kommuniziert wird. Mit einer über das Musikhören veränderten sinnlichen Perspektive auf den Raum werden neue Ausgangsbedingungen für eine Kommunikation geschaffen, in der einem selbst die Kontrolle über den Ausgangspunkt einer Kommunikation obliegt.

Lenas Nutzung des MP3-Players stellt sowohl in der U-Bahn als auch beim Joggen eine Reaktion auf den urbanen Raum dar, auf das sie umgebende, anonyme Umfeld, deren

Außenwirkung sie reduziert. Wenn Michael Bull die Nutzung tragbarer Abspielgeräte als Strategie deutet, mit der Komplexität des urbanen Raumes umzugehen, lässt sich Lenas Praxis somit – als eine wichtige Lesart – als solche einordnen.

Der Supermarkt-Raum

Bevor Lena ihren alltäglichen Weg zur Arbeit fortsetzt, macht sie noch einen kurzen Abstecher in den Supermarkt. Sie erzählt, dass sie normalerweise auch im Supermarkt Musik höre. Spricht sie mit dem/der VerkäuferIn an der Theke oder bezahlt sie an der Kassa, nimmt Lena einen Kopfhörer ab, weil es ihr zu mühsam sei, die Kopfhörer einzuwickeln. Auf diese notwendigen Interaktionen im Supermarkt, in der genauso ein Bruch im Hörerleben stattfindet, wie bei Jan im Zug, wenn der Schaffner kommt, reagiert Lena auf eine Art, auf die sie möglichst rasch wieder in ihre eigenen Klangkulissen eintauchen kann, aus denen sie nur halb „aussteigt“. Sie argumentiert aus praktischen Gründen heraus. Lenas Umgang beinhaltet aber, dass sie sich nicht für den Raum und die Zeit öffnet, sich von einer bewegten Situation – dem Durchschlendern durch den Supermarkt und dem Herausnehmen der Produkte aus den Regalen – bewusst in eine Situation der Ruhe zu begeben, wenn sie an der Kassa oder an der Theke einem/einer VerkäuferIn gegenübertritt. Lena nützt ihren MP3-Player in Momenten der Mobilität. Nicht klar als solche definierte Ruhepositionen bzw. Ruhezone wie Wartezeiten und darin auftauchende notwendige Interaktionen werden im Erleben der Dynamik des in Musik eingebetteten Alltagsweges von Lena nicht bewusst einbezogen, passen sich daher auch nur schwer ihrem Rhythmus (siehe S.54 ff.) an.

Betrachten wir den Supermarkt als Raum genauer, ist er einerseits von primär materiellen „sozialen Gütern“ geprägt, den einzelnen Produkten und andererseits von Menschen und deren zielgerichtetem Handeln. Die Beziehungen, die von Menschen zu den Gütern geknüpft werden, sind vorrangig und prägen den Raum. AkteurInnen treten weniger in Gruppen auf, das Augenmerk gilt den Produkten. Die Gesten im Supermarkt – das Herausholen der Produkte aus den Regalen, Bestellungen an der Theke, das Anstellen an der Kassa und das Bezahlen an der Kassa – sind routiniert und den unterschiedlichen AkteurInnen sehr ähnlich. Die Klangkulisse eines Supermarkt wird von den AkteurInnen, die sich darin befinden, geprägt, von deren Stimmen zum Beispiel, aber auch von Geräuschen, die beim Herausholen der Produkte aus den Regalen verursacht werden, oder den Radiostimmen bzw. der Musik, die im Supermarkt gespielt wird. Die sinnliche Dimension der Produkte ist auch in der Vernachlässigung von deren akustischer Komponente problemlos über einen visuellen bzw. haptischen Zugang erfahrbar.

Lena betritt den Supermarkt, nimmt die Produkte, die sie braucht, aus dem Regal, lässt sich aus ihrem Rhythmus heraus – der Dynamik ihres zielgerichteten Handelns – nicht bewusst auf einen akustischen Ortswechsel ein. Sie hört Musik mit dem MP3-Player, während sie im Supermarkt einkauft. Die akustische Komponente des neu betretenen Ortes versucht sie also nicht bewusst wahrzunehmen. Wenn Lena an der Theke bestellt oder an der Kasse bezahlt, nimmt sie nur einen Kopfhörer ab. Dadurch erfolgt kein vollständiger Bruch im Hörerleben und im routinierten Ablauf des Einkaufens. Lenas Aufenthalt im Supermarkt besteht darin, der Intention, in der sie ihn aufsucht, nämlich einzukaufen, zügig zu folgen.

Die Wahrnehmung der sinnlichen Dimension unterschiedlicher urbaner Orte, in denen sich Lena im Alltag bewegt, reduziert sie gezielt über die Praxis des Musikhörens in diesen (halb-)öffentlichen Räumen und verändert dadurch deren *Atmosphäre*, die nach Löw „durch die Wahrnehmung von Wechselwirkungen zwischen Menschen oder/und aus der Außenwirkung sozialer Güter im Arrangement“ (Löw 2001: 205) entstehen. Im Sinne einer Komplexitätsreduktion entscheidet sie, auf welche Orte, deren sich darin befindlichen „sozialen Güter“ und Menschen, sie sich auch akustisch einlässt, auf welche nicht. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern Lena hier auf ein weiteres Charakteristikum des urbanen Raumes reagiert, nämlich auf ein ständig erforderliches Sich-Einlassen auf unterschiedliche Orte und deren unterschiedliche, teilweise stark inszenierte Atmosphären. Oder ließe sich Lenas Praxis des Musikhörens in die seitens der Soziologie insbesondere von Ulrich Beck (1983) u. a. prognostizierte Tendenz zur Individualisierung in postmodernen Lebensalltagen einordnen? Beide Lesarten schließen einander nicht aus, bedürfen aber einer tiefer gehenden Auseinandersetzung. Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten kann sowohl bei Jan als auch bei Lena nicht nur als Reaktion auf das Umfeld interpretiert werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt ergibt sich aus der Frage nach der individuellen Bedeutung eines entstehenden Musikraumes, der ich im letzten Abschnitt nachgehen möchte (siehe S. 36 ff).

In manchen Situationen nimmt Lena beim Einkauf die Kopfhörer ab, nämlich dann, wenn sie die unterschiedlichen, sich überlagernden akustischen Reize aggressiv machen:

„Na, ich stehe beim Billa, heute auch wieder, da hab ich sie [die Kopfhörer] herausgeben müssen. Ich steh beim Billa, elendslange Schlange, vor mir die Leute grantig, hinter mir die Leute grantig und schreien ´Kassa, Kassa´, verstehst? Da hab ich eine, das ist ein Überschwang an Emotion, wie nennt man das? Inputs. Und wenn das auch noch dabei ist, dann, das passt nicht zusammen, einfach, das passt nicht zusammen

und deshalb hab ich abgedreht, weil, weil, weil das nicht diese Situation ändern hat können und auch nicht ahm übertünchen hat können, oder überspielen hat können.’

Lena beschreibt hier eine von Stimmungen geprägte Atmosphäre. Sie bezieht sich auf die Wirkung von Musik als einen „Stimmungsmanager“, der aber in dieser Situation auf Grund der Überlagerung mehrerer akustischer *soundscape*³² nicht mehr funktioniert. Die gezielte Reduktion der Außenwirkung der anderen sich im Raum befindenden Personen gelingt also dann nicht mehr, wenn die Geräuschkulisse des Supermarkts, die an dieser Stelle gleichzeitig eine „Stimmungskulisse“ abbildet, Lenas selbst hergestellte zu sehr überlagert und durchdringt. Die Stimmen, die „Kassa“, „Kassa“ rufen, die Stimmungen, die sich im Tonfall ausdrücken (,Alle sind grantig.’), lassen es nicht mehr zu, *nicht* auf die vom Ort über die AkteurInnen geprägte Atmosphäre zu reagieren. Das Umfeld, das über das Musikhören mit dem MP3-Player in seiner akustischen Außenwirkung reduziert und weniger stark wahrgenommen wird, tritt wiederum in den Vordergrund. Auf die Funktion des Musikhörens, die, wie Lena es beschreibt, darin läge, die Geräuschkulissen des Supermarkts zu ‚übertünchen‘, kann nicht mehr zurückgegriffen werden. Darum schaltet Lena den MP3-Player aus.

Dieser Aspekt ist insofern noch einmal wichtig, als diese akustisch wahrgenommene Überlagerung zweier Klangsphären im Verständnis einer strikten analytischen Trennung eines subjektiv erlebten „Musikraums“ und einer „objektiven“ Geräuschkulisse, die den Ausgangspunkt einer Argumentation für einen über Musik hergestellten privaten Raumes im öffentlichen Raum darstellt, gänzlich vernachlässigt wird (vgl. Hosokawa1993: 229).

TRACK 3 AUSSENÄUME

Sequenz 3 a): Klänge des iPod

Räume hören: Annäherungen an Jans „Musikraum“.

Jan kommt nach Hause. Er öffnet die Haustür, nimmt seine Kopfhörer ab und schaltet den iPod aus.

Führen wir uns nun die dritte Sequenz vor Augen, müssen wir bei einer Lücke ansetzen, der Lücke des gesamten Arbeitstages: Jan ist bereits am Ende seines Heimweges angelangt. Er erzählt, dass er während seines gesamten Weges, von der Arbeit nach Hause, wie bereits auf

³² Der Begriff *soundscape* lässt sich mit „Klanglandschaft“ übersetzen. Geprägt wurde der Begriff in den 70er Jahren von dem amerikanischen Komponisten und Klangforscher Murray Schafer (vgl. 1971).

seinem Hinweg, mit dem iPod Musik hört. Wenn er beim Haus seiner Familie ankommt und niemand anderer ist da, ‚dann schalte ich nicht schnell um. Wenn ich jetzt heim komme und es ist eh jemand daheim, dann erzählst du gleich wie dein Tag war, dann ist es halt schon gleich, dann komm ich heim und schalte aus.‘ Jan spricht von einem ‚um-‘ und ‚ausschalten‘. In der Wortwahl, bei der er interessanterweise die gleichen Worte für sich und den iPod verwendet, wird deutlich, welche unterschiedlichen Ebenen der Wahrnehmung, in die man „umschaltet“, das Musikhören mit dem iPod hervorruft. Jan taucht in den „Musikraum“ ein, von dem er zu Hause nur dann schnell wieder ‚umschaltet‘, wenn er *nicht* alleine ist. Alleinsein wird über das Musikhören anders erlebt, die Musik gibt Jan ein Gefühl von Sicherheit (vgl. Bull 2000: 159). Adornos Beschreibung der Hörerfahrung, als einer, die einen Zustand von „being with“ oder „we-ness“ (vgl. Bull 2000: 122) bewirkt, kommt in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu. Im Zustand der „we-ness“, einem Nachempfinden von Gemeinsamkeit, werden nach Adorno direkte durch technisch vermittelte Formen der Erfahrung ersetzt (vgl. 2000: 122). Die Bezugnahme auf diesen „we-ness“-Zustand spielt auch in Michael Bulls Untersuchung insofern eine Rolle, als ein Ergebnis im Umgang mit tragbaren Audio-Geräten die Wichtigkeit des Aspekts der Kontrolle des urbanen Raums darstellt (vgl. Kahney 2004, am 18.4. 2007).

Die Bedeutung des Zustands einer „we-ness“ beim Musikhören veranschaulicht ein konkretes Erlebnis von Jan, als er nach dem Ausgehen auf seinem Nachhauseweg den iPod eher zufällig mit sich trägt:

‚Da war ich recht froh, weil ich alleine in der Nacht noch relativ eine Strecke gehen hab müssen und da hat es mir dann voll getaugt, weil wenn du ein bisschen was getrunken hast, dann Musik dazuhörst, das ist dann schon irgendwie, ja das gibt einem schon mehr, irgendwie. Da war ich dann schon froh.‘

Gefühle von Sicherheit oder eines „we-ness“-Zustands, die Jan mit seinem Frohsein über seine „Begleitung“, den iPod, auf einem längeren nächtlichen Nachhauseweg ausdrückt, werden in dieser Situation von der Musik ausgelöst.

Welche Funktionen schreibt Jan nun dem Musikhören während seiner Zugfahrten zu?

Er hat sich den iPod gezielt für seine Fahrten zur Arbeit zum Zeitvertreib zugelegt:

‚Damit ich irgendetwas tue, dann tu ich wenigstens Musikhören.(...)Mich freut das Fahren nicht und das ist dann schon wieder so, dass man da so lange braucht, ja so lange, aber, dass man vom Bahnhof wieder dorthin muss, und wenn ich dann wieder

Musik höre, dann ist es mir wieder mehr wurscht, dann geht es mich nicht so an, dass ich da jetzt so herumfahren muss.'

Beschäftigung als wichtige Funktion des Musikhörens verrät so manches über den Umgang mit Zeit, einer Zeit, die, wenn auch eher der Arbeitszeit zugeordnet, weder eine klar definierte Arbeitszeit noch Freizeit verkörpert, eine Zeit und einen Raum im „Dazwischen“. Es geht Jan darum, diese Zeit zu nutzen, indem er Musik hört und dadurch diese Zeit und deren darin enthaltenen Gestaltungsspielraum individuell füllt. Er rückt sie somit weiter in ein mehr der Freizeit zugeordnetes Feld.

Jan erzählt, dass er sich mit dem iPod erstmals ein tragbares Audio-Gerät zugelegt hat. In der Zeit seiner Lehre (2001-2004) pendelte er gemeinsam mit seinem Vater im Auto zur Arbeit. Während seiner Schulzeit waren es seine SchulkollegInnen, die denselben Weg im Zug zurückliegen mussten. Der Transitraum stellte also keinen „leeren“ Raum dar oder sinnlose Zeit, die mit einer Aktivität gefüllt werden muss, um nicht als verschwendet empfunden zu werden. Sobald Jan einen „klassischen“ Arbeitsalltag antrat, indem im Unterschied zum Schulalltag klare Linien zwischen einer (öffentlichen) Arbeitswelt und einer (privaten) Freizeitwelt gezogen werden, reagierte er darauf, indem er den erst jetzt als unklar definierten Zwischenraum als solchen zu füllen versucht. Das würde heißen, dass der Transitraum *Zug* erst dann als ein zu „nützender“ Raum wahrgenommen und erfahren wird, wenn über die Strukturierung des Arbeitsalltags unbewusst das Verständnis einer klaren Trennung von privaten und öffentlichen Bereichen vermittelt wird.

Neben der Funktion einer Beschäftigung erfüllt Musikhören für Jan auch eine wichtige Rolle eines „Stimmungsmanagement“. Er beschreibt eine Situation, in der er schlecht gelaunt war, und sich seine Stimmung auf Grund des Musikhörens verändert hat: ‚Weil das war eine aggressive Musik und da war ich nachher nicht mehr so sauer, irgendwie, da hab ich alles ein bisschen anders gesehen, warum ich sauer war.‘ Auf einer allgemeinen Ebene beschreibt Jan, dass er, wenn es ihm gut gehe, ‚laute‘ Musik höre, wenn er traurig sei, eher ruhige. Wenn es ihm sehr schlecht gehe, höre Jan gar keine Musik, weil es ‚da stört‘. Er erklärt hier, wie er Musik und das Medium iPod sehr bewusst einsetzt. Jan weiß, wann welche Musik, wie auf ihn wirkt, was bereits eine Reflexion darüber voraussetzt. Die Musik wählt er entweder gezielt nach Stimmung aus oder er stellt den Zufallsgenerator ein, eine Funktion, die aus dem gesamten Musikrepertoire, das auf dem iPod gespeichert ist, zufällig Titel auswählt. Es geht dabei also um eine spontane und überraschende Titelauswahl, jedoch im gesicherten Feld des eigenen Musikrepertoires. Die Musik auf seinem iPod müsse ohnehin zuerst eine bestimmte Testphase zu Hause überstehen, bis er sie auf den iPod übertrage. In bestimmten Phasen höre

er manche Lieder sehr häufig, allerdings verfügt Jan über keinerlei eingespeicherte Playlists³³:
,Ich kann mir ja nicht zu Hause eine Playlist machen und die höre ich in drei Tagen auch wieder, weil die jetzt nicht passt irgendwie.'

Jans Musikauswahl und der Umgang mit seinem Musikrepertoire – ein Sich-Bewegen im sicheren Feld seiner persönlichen Musik, die bereits getestet ist, ob sie auch längerfristig gefallen kann – verdeutlicht die Wirkung seiner *vertrauten* Musik als „Sicherheitsraum“ und „tragbares Zu Hause“ und kann als weiterer Aspekt einer Strategie gegen im Alltag erlebte Kontingenz gedeutet werden.

Die Liederauswahl ist der Musik, die Jan zu Hause hört, sehr ähnlich, außer mancher älterer Lieder, die er bereits vor längerer Zeit auf seinem iPod speicherte und die über den Zufallsgenerator abgespielt werden, die er jedoch zu Hause nicht bewusst auswählen würde. Jans Praxis widerspricht somit Michael Bulls Ergebnis, dass die Musik, die mit dem tragbaren Audio-Gerät gehört wird, „persönlicher“ sei als die, welche zu Hause gehört wird (vgl. Kahney 2004, am 18.4.2007). Jan erzählt, wie er im Freundeskreis den iPod verwendet, seine Musik gibt im wahrsten Sinne des Wortes den Ton an. Die Musik, die er mit FreundInnen hört, ist also der Musik, die er zu Hause hört, auch sehr ähnlich. Aus Michael Bulls Ergebnis geht nicht hervor, inwiefern die Diskrepanz zwischen privatem und halbprivatem³⁴ Musikkonsum bei seinen InterviewpartnerInnen gegeben ist. Das könnte Aufschluss darüber geben, ob sich dieser Unterschied, wenn vorhanden, bzw. die Ähnlichkeit in der Musikauswahl in der Praxis des Musikhörens mit einem tragbaren Audio-Gerät einfach fortsetzt, wie es bei Jan der Fall ist. Bulls Frage danach, ob die Musik, die man unterwegs hört, „persönlicher“ ist, als die Musik, die man zu Hause hört (eine genauere Definition von „persönlicher“ Musik wäre unerlässlich), ist daher meines Erachtens über die Erörterung einer allgemeinen Praxis des Musikhörens zu vertiefen.

In der von mir fokussierten Nutzungsphase, während der Absolvierung seines Zivildienstes, benutzt Jan den iPod vom Verlassen der Haustür bis zum Eingang seines Arbeitsortes, und wiederum während seines Weges nach Hause, bis vor seine Haustüre, der Sequenz, an der wir nun angelangt sind – es sei denn, es wird ihm zu viel: ,Das ist dann schon öfters vorgekommen, dass ich eigentlich gar nicht Musikhören wollte. Oder dass es mir zuviel geworden ist. Dass ich mir gedacht habe, jetzt mag ich nicht mehr. Jetzt mag ich nichts mehr hören.' Er erklärt das sogleich damit, dass es einerseits seine Ohren anstrengt und

³³ Playlists sind individuell zusammengestellte Listen von ausgewählten Musiktiteln.

³⁴ Mit „privatem“ Musikkonsum beziehe ich mich auf die Musik, die zu Hause gehört wird, mit „halbprivater“ auf die Musik, die gemeinsam mit FreundInnen gehört wird.

andererseits ihn selber: ‚Weil es fast automatisch, weil bei fast jedem Lied, hat man irgendjemanden, irgendeinen Bezug zu etwas und dass das dann einfach zu anstrengend ist, wenn man so viel nachdenkt über so viele Sachen.‘

Der Punkt, an dem es darum geht, dass Jan *nicht* mehr Musikhören möchte, bietet einen weiteren Ansatz, mehr darüber zu erfahren, wie er Musik *erlebt*. Die Musik gewährt ihm einen konzentrierten „Nachdenk-“ („Meistens bin ich schon im Gedanken, dann, wenn ich höre“) und „Assoziationsraum“. Die Bezüge zu bestimmter Musik rufen in ihm Erinnerungsbilder wach, die einem „Erinnerungsraum“ entstehen lassen. ‚Wenn ich zum Beispiel jetzt immer ein Lied höre, was ich damals im Zug gehört habe, dann verbinde ich das voll mit dem Zivildienst, mit dem Zugfahren immer. Dann sind die Gedanken also dort, was damals so war, die ganze Zeit.‘ Die Erinnerung wird über Musik geweckt, funktioniert jedoch nicht über die Assoziation mit konkreten Bildern von erlebten Geschichten (wie z.B. bei Fotos), sondern hauptsächlich über Empfindungen. Im Zusammenhang mit meiner Untersuchung erweitert dieser Aspekt die Perspektive auf das Musikerleben im Transitraum insofern, als dass der erlebte Raum eine zeitliche, biographisch- historische Komponente bekommt, die wiederum die persönliche und individuelle Aneignung des alltäglichen Transitraumes unterstreicht. Wenn ich also von einem Transitraum und einem über die Musik erlebten „Stimmungs-“, „Nachdenk-“, „Assoziations“- und „Erinnerungsraum“ spreche, in dem sich situativ die eigene Biographie widerspiegelt, ist es mir wichtig, zu betonen, dass es sich bei diesen Raumbegriffen um (parallele) „Möglichkeitsräume“ handelt, die einander nicht ausschließen, sich jedoch auch nicht immer automatisch überlagern müssen. Es geht um „Möglichkeitsräume“, die die Komplexität der unterschiedlichen Dimensionen des Musikerlebens im (halb-)öffentlichen Raum aufzeigen sollen, ohne jedoch *Raumkonzepte* zu verkörpern.

Habe ich im vorherigen Abschnitt versucht, die Rolle des *Produkts* iPod bezüglich der Kommunikation mit dem Umfeld herauszuarbeiten, frage ich an dieser Stelle nach der Rolle des *Mediums* iPod und dem Schnittpunkt zwischen der Wahrnehmung des Musikhörenden Jan und dessen Umfeld. Wie drückt sich für Jans Umfeld die Tatsache, dass er Musik hört, noch aus, außer über die Sichtbarkeit seines iPods? Er erzählt davon, dass er beim Musikhören immer seine Hände zur Musik bewegt:

‚Also das hängt vielleicht damit zusammen, dass ich Schlagzeug spiele, da tu ich prinzipiell immer mitklopfen oder so. Oder mit den Händen irgendwie so [klopft auf seine Oberschenkel]. Also nicht so auffällig, dass es jeder sieht, aber schon so ein bissl.

Aber so glaub ich schon, dass ich mit dem Rhythmus ein bissl gehe. Dass ich schneller gehe, wenn schnelle Musik ist, dass ich langsam gehe, wenn ich langsame Musik höre.

Weil das irgendwie ein bissl drinnen ist, dann gehst du mit dem Takt.'

Wichtig ist dieser Aspekt insofern, als dass Jan als für sein Umfeld sichtbarer Akteur auftritt, auch wenn er es nicht so ‚auffällig‘ tut. Die Praxis des Musikhörens findet über seinen Körper seinen Ausdruck in der Wahrnehmung ihn umgebender Personen. Löw spricht davon, wie Menschen mit Mimik und Gestik Raumkonstruktionen beeinflussen (vgl. Löw 2001: 155). Indem Jan rhythmisch zur Musik klopft, verändert dies seine Außenwirkung und somit – potentiell – auch die Atmosphäre des Transitraumes *Zug*.

Sequenz 3 b): Klänge des MP3- Players

Räume hören: Annäherungen an Lenas „Musikraum“.

Lena fährt mit dem Fahrrad von der Arbeit in ihre Wohnung zurück. Sie sperrt ihr Fahrrad ab, nimmt die Kopfhörer ab und geht die Stufen zur Wohnung, ohne dabei Musik zu hören.

Im Blick auf diese Sequenz geht es mir wie bei Jan darum, dem Erleben und Funktionen eines selbst hergestellten „Musikraumes“ nachzugehen, ausgehend von einer Situation, die einen Schnittpunkt zwischen zwei in seiner Qualität unterschiedlichen Klangkulissen abbildet und in der ein Bruch im Hörerleben stattfindet.

Diese Sequenz geht von Lenas Beschreibung ihres Heimwegs und ihres Ankommens zu Hause, an dem Tag, bevor ich mit ihr das Interview geführt habe, aus. Wie bei Jan, setzt die Sequenz bei einer Lücke an. Lena hat ihre Arbeit hinter sich gebracht und fährt mit dem Fahrrad, das sie am Abend zuvor an ihrem Arbeitsplatz stengelassen hat, nach Hause. Sie schaltet den MP3-Player bereits vor dem Betreten des Hauses, in der sich ihre Wohnung befindet, ab. Lena öffnet sich für einen Raum und eine Zeit, in der sie nicht Musik hört, bevor sie sich in ihre Wohnung begibt. Während Jan von einem ‚Umschalten‘ beim Ankommen spricht, wenn er die Wohnung betritt, schafft Lena einen Zwischenraum, in dem sie innehält, und der als für dieses „Umschalten“ geeignet interpretiert werden kann.

Als Lena vom Fahrrad absteigt und das Fahrrad absperrt, die Dynamik des Radfahrens somit gestoppt wird, schaltet sie auch die Musik aus. Die Musik spannt als Klangkulisse also nicht den Bogen über den gesamten Heimweg – das Heimfahren und Ankommen – sondern nur über das Radfahren. Lena beschreibt, wie Musik sie beim Radfahren ‚pusht‘. Parallel zur Dynamik einer bestimmten Bewegungsform hört Lena Musik, während sie bei einer

Bewegungsänderung, die in dieser Sequenz auch den Endpunkt einer Strecke darstellt, die akustische Umrahmung ihrer Bewegung verändert. Ein Zusammenhang zwischen der Art der körperlichen Bewegung und Lenas „Musikraum“ deutet sich hier an, ein Wechselspiel. Die Bewegung wirkt auf ihre Auswahl der Musik und die Musik wirkt auf die Bewegung zurück. Die beschriebene Sequenz ist typisch für Lenas zum Zeitpunkt des Interviews geführten Alltag. Ein anderes Bild hätte sich nach ihren Erzählungen ein paar Jahre zuvor ergeben. Lena schaltete damals den Walkman immer erst dann wieder aus, als sie die Wohnung bereits betreten und sich ihre Schuhe ausgezogen hatte. Zu dieser Zeit, als sie von ihrem Heimatdorf in Niederösterreich auf Grund des Studiums frisch nach Wien gezogen war (im September 2002), verwendete sie ihn ‚immer‘, wenn sie öffentliche Verkehrsmittel benutzte genauso, wie wenn sie in der Universitätsbibliothek lernte. Sie erwähnt, dass sie anfangs kaum jemanden in Wien kannte. Diese Argumentation bekommt im Einbeziehen des „we-ness“-Zustands, dem Gefühl Teil von Mehreren zu sein (siehe S. 37), wie er nach Adorno über das Musikhören hergestellt wird (vgl. Bull 2000: 122), eine weitere Dimension. Lenas erfahrene soziale Isolation kompensiert sie als eine Lesart über das Herstellen dieser „we-ness“. Das Musikhören dient dem „Management“ eines *urbanen* Raumes, insbesondere eines in Lenas Fall *fehlenden sozialen* Raumes. Die Nutzung des Walkman wird zu einer Praxis, um sich einem Ort, der gleichzeitig den Ausgangspunkt eines neuen Lebensabschnitts – der Studienanfangsphase – darstellt, über gewohnte Klangkulissen als „tragbares Zuhause“, das Sicherheit gibt, vertraut zu machen.

Aber um welchen „Musikraum“ handelt es sich nun, den Lena bei ihrer Fahrradfahrt „einschaltet“? Sie habe an diesem Tag die *Fugees*, eine New Yorker Hip Hop- Formation, gehört:

‚Und dann hab ich gehört *Into my arms* von *Johnny Cash* und dann bin ich traurig worden (Lachen) und dann hab ich gleich weitergeschaltet, weil ich mir gedacht habe, na, wann ich jetzt *Into my arms* höre, dann wirst du so sentimental, gell, wenn du an Sex gedacht hast, bei *Lauryn Hill*.‘

Lena beschreibt an dieser Stelle, wie sie ihre eingespielte Playlist handhabt, die sie üblicherweise für ca. eine Woche auf dem MP3-Player behält, variiert, je nach ihrer Stimmung. Die Auswahl der Lieder, die sie von ihrem Laptop jeweils in einer bestimmten Playlist auf ihren MP3-Player speichert, sei Zufall, ‚irgendein Musik-Mix (...), also nicht irgendwas, was nur in eine Richtung geht, aber ein paar langsame und ein paar schnelle Lieder. Und wenn sie mir grad nicht taugen, dann schalte ich einfach um.‘ Die Musik muss

zur Bewegung, aber auch zur Stimmung bzw. zu den Gedanken, die im jeweiligen „Stimmungsraum“ auftauchen, passen. Ihre Gedanken, die sich gerade um den letzten Sex drehten, passten zur Hip-Hop-Musik der *Fugees*, die den ‚Beat haben‘, aber nicht zur langsamen Folk- Musik von *Johnny Cash*.

Als Lena diese Fahrradfahrt beschreibt, beginnt sie ganz allgemein davon zu schwärmen, wie schön es sei, beim Radfahren Musik zu hören: ‚Weil wenn du so die Allee entlang fährst, ja, oder wenn ich den Ring entlang fahre, das ist einfach super mit dem MP3-Player.‘ Der Vergleich mit der U-Bahn, den sie an dieser Stelle noch einbringt, in der die Verwendung des MP3-Players längst nicht so toll sei, deutet eine unterschiedliche Funktion des Musikhörens beim Radfahren an. Es geht dabei nicht in erster Linie darum, die Außenwirkung ihres Umfeldes zu reduzieren, sondern mehr um das Erleben eines „Musikraumes“ in der Dynamik einer bestimmten Bewegung. Lena verweist auf konkrete Orte wie den Ring oder eine Allee und ließ in mir als Interviewerin sogleich Bilder im Kopf entstehen, die, untermalt mit einer bestimmten Musik, einer „Tonspur“, filmischer Bilder gleichen.

Diese filmischen Narrative, die beim Musikhören entstehen, beschreibt auch Michael Bull als ein Ergebnis bei der Auswertung seines umfangreichen Interviewmaterials. Es geht um filmisches, kinematisches Erleben und der Möglichkeit über das Musikhören Alltag auf einer ästhetischen Ebene neu zu kreieren (vgl. Bull 2001: 86).

Über tragbare Audio-Geräte hergestellte „Musikräume“, verstanden als alltägliche „Soundtracks“, öffnen eine neue Perspektive auf das (noch) kleine Forschungsfeld kulturwissenschaftlicher Musikforschung. Indem es unkonventionelle Forschungsmethoden herausfordert, birgt es das Potential, abseits einer engen musikwissenschaftlichen Fragestellung, Alltage anders zugänglich zu machen. Würde man von einem Menschen, der regelmäßig auf seinen/ihren alltäglichen Wegen Musik hört, nur dessen „Tonspuren“ aufzeichnen, bekäme man bereits einen Eindruck und ein „Gespür“ vom Rhythmus eines Tages, den dieser Mensch erlebt. Hört man den Soundtrack eines Filmes, ohne den Film zuvor gesehen zu haben, entsteht automatisch ein Stimmungsbild davon, wie der Film, das Leben der ProtagonistInnen erzählt wird. Gerade auf Grund der Eigenheit von Musik, „Empfindungsräume“³⁵ zu schaffen, indem sich Stimmungen ausdrücken, verändern oder auch erinnert werden können, stellt sie ein Forschungsfeld dar, das Zugänge zu „Stimmungsalltagen“ eröffnet. Sich diesen einzelnen alltäglichen „Soundtracks“ und

³⁵ Der Begriff der Empfindung drückt in meiner Verwendung ein unmittelbares Erleben aus.

„Empfindungsräumen“ anzunähern, sie wissenschaftlich nützlich zu machen, erfordert eine Auseinandersetzung mit geeigneten Analyseinstrumentarien – eine Herausforderung, der es sich zu stellen lohnt.

Welche Funktionsweise haben die Klänge ihres MP3-Players nun in Lenas Argumentation? Lena geht stark auf Musik in der Funktion eines „Stimmungsträgers“ und „Stimmungsmanagers“ ein. Die Musik verstärke ihre positiven Stimmungen. Sie sei dadurch fröhlicher. Gleichzeitig, aber eher untergeordnet, ‚zügle‘ es ihre Gedanken und mache sie ruhiger. Der „Stimmungs-“ und „Nachdenkraum“, der bereits für Jan eine wichtige Rolle spielte, ist auch für Lena wesentlich.

Stellt man Lenas Praxis des Musikhörens mit dem MP3-Player ihrer allgemeinen Praxis des Musikhörens gegenüber, wird ersichtlich, dass im Unterschied zu Jan besonders erstere in ihrem Alltag von Bedeutung ist. In ihrer Wohnung höre sie meist Radio, beim Fortgehen richte sie sich in der Wahl der nach Musik unterschiedlich ausgerichteten Diskotheken nach ihren Freunden, und CDs kaufe sie sich so gut wie nie. Sie lade sich die Musik herunter oder bekomme Empfehlungen von FreundInnen. Lena sei ein ‚Literaturfreak, aber kein Musikfreak‘. Geht es um die Auswahl ihrer Musik, häufen sich Situationen, in denen sie ihre Musikauswahl als ‚peinlich‘ und ‚konventionell‘ abwertend kommentiert. Lena bezieht sich darin indirekt auf Distinktionsstrategien und Musik als Teil der Identitätsproduktion. Sie bedient sich zwar nicht dieser Form der Identitätsproduktion, ist sich ihrer aber bewusst und ordnet sich deshalb auch innerhalb dieser ein.

Wenn sich aus Lenas Gesagtem der Aspekt ergibt, dass für sie Musikhören außerhalb des Transitraums weniger Wichtigkeit zukommt, ist dieser auch eng im Zusammenhang ihres Erzählmusters und ihrem Verständnis von Musik als Teil einer Identitätsproduktion zu betrachten. Denn ihre ‚peinliche‘ und ‚konventionelle‘ Musikauswahl, folgen wir Lenas Argumentationslinie, lässt dann keinen Rückschluss auf ihre „Identität“ zu, wenn ihre eigentliche Ressource der Identitätsproduktion anderswo herkommt, nämlich aus der Literatur.

Ein „Musikraum“, der in der Wechselwirkung von „Empfindungsraum“ *und* „Identitätsraum“ hergestellt wird, verdeutlicht auch, dass Musikauswahl etwas sehr Intimes sein kann.

Fasst man die bisherigen Aspekte der Funktionen eines kreierte „Musikraumes“ und Musikerlebens von Jan und Lena zusammen, drehen sich diese um einen „Stimmungs-“ „Nachdenk-“ „Körper-“ und „Identitätsraum“. Jan bezieht sich im Interview neben der

Kreation eines „Stimmungs-“ und „Nachdenkraums“ auch auf das Aufkommen von Erinnerungsbildern und die Kreation von „Erinnerungsräumen“ (siehe S. 39). Bei Lena ist der biographisch-historische Aspekt insofern von wichtiger Bedeutung, als die Musik, die sie hört, sehr oft ‚ältere‘ Musik ist, also Musik, die sie bereits in ihrer Jugend oft gehört hat und sie dadurch auch an ihre Jugendzeit erinnert. In bestimmten Musiktiteln sind besondere Erinnerungen „eingespeichert“. Sie rufen im Interview beispielsweise über das Lied „Give me one moment in time“ von Whitney Houston die Erinnerung an eine Situation letzten Jahres wach, in der sie beim Radfahren dieses Lied ‚immer‘ gehört habe, weil sie verliebt gewesen sei. Dieses Lied habe sie damals nicht nur ihr Verliebtheitsgefühl verstärkt wahrnehmen lassen, sondern erinnere sie auch an eine Situation, die wiederum vorher stattgefunden hat und in der sie dieses Lied hörte: ‚Da hab ich bei meinem Dachfenster hinausgeschaut und hab mir den Sonnenuntergang angesehen und hab mir gedacht hm (Seufzen), wirklich.‘

Hinsichtlich des Aspekts der Erinnerung geht es mir aber nicht nur um Erinnerungsbilder, die beim Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten wach gerufen werden, den (halb-)öffentlichen Raum überlagern und in einen „Erinnerungsraum“ transformieren, sondern auch darum, *wie* bestimmte Situationen über Musik erinnert werden. Das Erinnern dieser Situationen ist meist an konkrete Empfindungen geknüpft und stellt einen weiteren Aspekt eines Zugangs zu *vergangenen* „Empfindungsräumen“ dar. Die Bedeutung von *vergangenen* Ereignissen, der emotionale Bezug zu Situationen, Lebensphasen oder Lebensabschnitten von einzelnen Personen, in deren Alltags Musik einen gewissen Stellenwert hat, könnte über Musik methodisch neu erschlossen werden (vgl. S. 44).

Als ich Lena danach frage, ob sie sich noch daran erinnern kann, als sie den Walkman zum ersten Mal beim Joggen benutzt hat, kann sie mir sogar den Musiktitel nennen, den sie damals hörte (von den *Spice Girls* „*Wannabe*“). Nicht das Produkt steht im Mittelpunkt wie bei Jan, der sich auch an die Situation erinnern konnte, in der er zum ersten Mal seinen iPod, sein erstes tragbares Audio-Gerät, verwendete und bei einem Fest seinem Freundeskreis *präsentierte*, sondern die Musik, die sie hörte. Sie beginnt ausgehend von dem genannten Musiktitel jede Menge andere Pop-Künstler und Titel zu nennen, die sie damals gehört habe, die auch im letzten Jahr wieder in ihrer Playlist aufgetaucht seien.

Lena hat den Walkman zum ersten Mal also beim Joggen benützt, in der Zeit, als sie noch in ihrem Heimatdorf in Niederösterreich gewohnt hat. Dieser Ausgangspunkt –die Benutzung des Walkman beim Sport – zeigt, wie sie Musik von Beginn an in erster Linie funktionell, nicht vorwiegend auf Grund des Musikgenusses, einsetzt. Damals sei ihr das Musikhören mit

dem Walkman gerade deshalb wichtig gewesen, weil es ihr das Joggen angenehmer gemacht habe, sie ‚gepusht‘ habe, auch wenn sie nicht so große Lust darauf hatte.

Wann „funktioniert“ welche Musik wie? Denn für Lena muss sie eben „funktionieren“. Beim Lernen im Park höre sie Klassik, ‚logischerweise‘, der Konzentration wegen. Beim Laufen und beim Radfahren, sei es Musik, die sie ‚pusht‘, die ‚einen Beat hat‘. Das heißt, Lena sucht sich die Musik stark nach dem Rhythmus der Musik aus, die auch einen großen Einfluss auf ihre Körperwahrnehmung hat: ‚Die Umgebung wird [beim Musikhören] kleiner, der Körper wird größer. Ganz einfach.(Lachen).Eindeutig. Im Gang drückt sich das aus, wenn ich mit den Fingern spiele.‘ Die Musik forme ihren Körper. Dieser enge Bezug von Musik zum Körper, den ich zu Beginn der Analyse dieser Sequenz bereits angedeutet habe (siehe S. 41 f.) drückt sie auch an einer anderen Stelle aus, wenn sie beschreibt, wie die Musik, der „Beat“ ihren Gang verändere:

‚Wenn ich zum Beispiel Hip Hop höre, dann verändert sich mein Gang automatisch. Ja, da geh ich so (Handbewegung) chillig. Oder wenn...mit den Händen klopfe ich mehr auf meinen Oberschenkel, oder so...und bin halt, mache mehr Bewegungen, auch in der U-Bahn oder so, wann ich fahre. Bei Hip Hop, so mit dem Kopf halt mit, ja, weil mich stört das nicht, was die anderen Leute da denken, das ist mir Blunzn (Lachen). Und wenn irgendwas...wenn ich Rock oder Punk höre, was ich sehr selten höre, dann sind die Bewegungen beim Gang zwar anders, aber nicht beim... also ich mach keine so Beat- Bewegungen oder so. Und wenn klassische Musik gespielt wird, spiele ich mich immer so mit den Fingern, weil ich dann glaub, ich kann Klavierspielen (Lachen). Weil da spiele ich immer dann so mit. Oder ich mache so sanfte Bewegungen mit der Luft mit, eher so (Nachzeichnen einer Bewegung in der Luft). Oder wenn irgendeine traurige Musik ist, dann, weiß ich nicht, dann ist eher der normale Gang.‘

Wie auch Jan wird Lena über ihre Gesten als Akteurin für ihr Umfeld im Raum sichtbar. Jan begründet seine Bewegungen damit, dass er Schlagzeug spiele. Lena begründet sie nicht explizit, erwähnt aber an einer anderen Stelle, wie gerne sie tanzt. Sie formt den öffentlichen Raum ansatzweise in ihren individuellen Tanzboden um und beeinflusst dadurch wiederum ihre eigene Außenwirkung und somit den sich konstituierenden Raum.

Interessant ist, dass Lena ihr Umfeld erwähnt, auch wenn es ihr egal sei, ‚was die anderen Leute da denken.‘ Sie beobachtet es nicht genau, negiert es aber auch nicht gänzlich. Dieser Aspekt ist insofern noch einmal wichtig, als dass sie in der Bewegung des Körpers eine gewisse Sicherheit findet, jenseits einer Identitätsproduktion über ein bestimmtes Produkt

oder eine bestimmte Musik. Lenas körperlicher Ausdruck der Musik, die sie unterwegs hört, lässt das Umfeld an ihrer neuen „Interpretation“ des Raumes Anteil haben. Das Gefühl von Sicherheit in einem (halb-)öffentlichen Raum wird also nicht nur durch das Hören ihrer vertrauten Musik bewirkt, sondern auch über die davon ausgelösten Bewegungen und die sich dadurch verändernde Wahrnehmung ihres Körpers, den ‚die Musik formt‘. Mit dieser Aussage setzt sie auch ihre Erzähllinie fort, in der sie auf ein Umfeld – weiterführend auf die Gesellschaft – Bezug nimmt, auch wenn sie ihm gleichgültig gegenübersteht. Diese Bezugnahme spiegelt sich erstens in Lenas Reaktion, dass es ihr peinlich gewesen sei, einen Walkman zu besitzen, als dieser nicht mehr angesagt war, obwohl es ihr selber egal gewesen wäre, zweitens in ihrer abwertenden Kommentierung der eigenen Musikauswahl und drittens, wenn sie erzählt, sich zur Musik mitzubewegen, was auch immer die anderen Leute um sie herum darüber denken würden. Auch wenn die drei Aspekte in einer Bandbreite zwischen emotionaler Reaktion und Rhetorik unterschiedlich einzuordnen sind, wird deutlich, wie Lena das Umfeld mitdenkt. Bei den ersten beiden genannten Aspekten bezieht sie das Umfeld nicht als ein allgemeines mit ein, sondern als eines ihrer Altersgruppe bzw. einer gewissen Kennerschaft und deren Maßstäben an Modernität entsprechend.

Kehren wir zurück zur eingangs beschriebenen Sequenz und lenken die Aufmerksamkeit wieder auf das Bild von Lena, in dem sie von ihrer Arbeit mit dem Fahrrad nach Hause fährt. Sie beschreibt nicht nur, wie schön es sei, beim Radfahren Musik zu hören. Manchmal sei die Überlagerung mehrerer *soundscape*s, die ‚doppelte Geräuschkulisse‘ – der Straßenlärm auf der einen Seite und die Musik auf der anderen Seite – auch anstrengend. Nicht nur beim Radfahren, auch zum Beispiel im Supermarkt (siehe S. 33 f.), mache sie das aggressiv. Auch aus diesem Grund verwendet Lena den MP3-Player regelmäßig, aber nicht mehr wie früher jedes Mal, wenn sie die Wohnung verlässt.

Aus der Eigenheit des Hörsinns, Zugänge zu „Empfindungsräumen“, Räume von unmittelbarem Erleben (siehe S. 43), zu schaffen, erklärt sich auch die potentielle Wirkung einer „Überdosierung“ der auditiven Wahrnehmung, auf die auch Jan hinweist. Herder beschreibt diese Eigenheit auf pathetische Weise:

„Das Gehör allein, ist der Innigste, der Tiefste der Sinne. Nicht so deutlich, wie das Auge ist es auch nicht so kalt; nicht so gründlich wie das Gefühl ist es auch nicht so grob; aber es ist der Empfindung am nächsten, wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft.“ (zitiert nach Wagener 2003: 15)

Lena erzählt, wie die Veränderung ihrer Praxis auf Grund ihrer überfrequentierten Nutzung einen bestimmten Effekt hat:

‚Wenn du zwei Jahre wirklich jeden Tag MP3-Player hörst, dann tust du gut daran, einmal drei Tage ohne MP3-Player durch die Stadt zu gehen (...). Und plötzlich hörst du die Geräusche wieder (...). Dann hörst du jedes U-Bahn-Tür-Aufmachen und Zumachen, plötzlich, weißt (Lächeln)... Oder du hörst den Leuten in der U-Bahn zu, wie die dann reden und so. Und das macht das sehr förderlich, sehr beruhigend auch wieder.‘

Über die unterschiedliche Hörerfahrung findet bei Lena eine Sensibilisierung ihrer akustischen Wahrnehmung statt. Man sei, weist sie darauf hin, wenn man andauernd nur mit dem tragbaren Abspielgerät durch die Straßen gehe, ‚geblendet‘, weil es die Wahrnehmung verändere. Lena verwendet dieses Wort nur zögernd. ‚Blenden‘ beziehe sich ja auf das Visuelle. Sie deutet dabei den Aspekt an, wie allein im Wortschatz einer Sprache eine Hierarchie der Sinne *ersichtlich* wird.

Dieser negative Aspekt, den Lena neben den grundsätzlich positiven Effekten des Musikhörens auf das Gemüt anspricht, die sie anfangs stark betont, wird hier von einer Nutzerin selbst geäußert. Sie beschreibt eine Wirkung in kulturkritischer Tradition, und in Übereinstimmung mit Politikern wie Carl Kruger (vgl. „Kleine Zeitung“, am 14.2.2007). Was Carl Kruger als Gefährdung der Verkehrssicherheit interpretiert, unterstreicht Lena mit Aussagen über die Gefahr, die beim Radfahren und parallelem Musikhören gegeben sei, wenn man die Geräusche des Autoverkehrs nicht mehr so stark wahrnehme. Dabei spricht sie die *Ambivalenz* an, in welcher sie die Wirkung einer Praxis des Musikhörens im öffentlichen Raum auch erlebt.

Vom (Musik-)Raum- zum Wahrnehmungsdiskurs

Lenas Argumentation als Nutzerin, wonach Musikhören mit dem MP3-Player (beim Radfahren) eine Gefahr für den Straßenverkehr darstellt, wirft auch die Frage auf, inwiefern Diskurse internalisiert werden und eigene Wahrnehmungen zusätzlich prägen. Kulturkritische Argumentationen gegen die Nutzung tragbarer Audio-Geräte im Straßenverkehr lassen sich als ein Aspekt innerhalb des Diskurses zu Reizüberflutung im städtischen Raumerleben einordnen, als Pendant zum Diskurs über visuelle Reizüberflutung. Drücken sich diese Wahrnehmungsdiskurse auch in der individuellen Wahrnehmung aus oder muss Lenas Beschreibung, wie sie mit dem MP3-Player ihre Umgebung wahrnimmt, unabhängig vom

Diskurs darüber als Ergebnis betrachtet werden? Anstatt eines „Entweder-Oder“ liegt die Antwort wohl im „Sowohl als Auch“.

Die Frage nach dem Zusammenhang von individuellem Wahrnehmen und (wissenschaftlichen) Diskursen stellt sich noch einmal im Kontext eines prognostizierten *sensual turn* (vgl. Dawid Howes 2003) in den Kulturwissenschaften: Lässt sich dieser auch in einem sensibilisierten, alltäglichen sinnlichen Wahrnehmen verorten? Oder wird dieses auf Grund einer sozial- und kulturwissenschaftliche Vernachlässigung der Thematik neu heraufbeschwört?

Die Konjunktur tragbarer Audiogeräte könnte als Ausdruck einer Sensibilisierung der *akustischen* Wahrnehmung gedeutet werden. Davon ausgehend stellt sich weiter die Frage, welche Bedeutung innerhalb einer konstatierten Sensibilisierung der Diskurs darüber hat, und welche Rolle Technik dabei einnimmt: Bedingt der Diskurs eine sensibilisierte akustische Wahrnehmung, die zu einer *Erfahrung* wird oder die Erfahrung den Diskurs? Ist die Nutzung einer Technik wie des MP3-Players mit Grund für ein sensibilisiertes Hören oder ist ein aufkommendes Bedürfnis nach akustischen bzw. auditiven Reizen Auslöser für den Erfolg dieser Technik?

Beim MP3-Player handelt es sich um ein Gerät, das an einer bereits entwickelten Technik ansetzt, diese aber nicht neu erfindet. Darum deutet die Konjunktur der Nutzung von MP3-Playern auf eine neue Aufmerksamkeit und Sensibilisierung für die *auditive* Wahrnehmung im Alltag hin. MP3-Player wie der iPod stehen aber nicht nur für ein Medium, sondern haben ebenso große Bedeutung als Artefakt, in dessen Zusammenhang die Konjunktur der Nutzung auch zu betrachten ist, was ersteren Aspekt wiederum relativiert.

Aus meinem empirischen Material geht hervor, dass die Verwendung tragbarer Audio-Geräte zu einem aufmerksameren Hören führt, zu einer Sensibilisierung der akustischen Wahrnehmung durch die auditive. Jan und Lena erzählen über unterschiedliche Konjunkturen ihrer Nutzungsgewohnheiten. Einer jeweils zu Beginn stark frequentierten Nutzungsphase folgt eine unregelmäßigere aber bewusstere Verwendung. Jan erzählt auch, dass ihm das Musikhören manchmal einfach zuviel geworden sei und er seine Ohren überstrapaziert hätte. Lena beschreibt, dass sie aus demselben Grund ihr tragbares Audio-Gerät nach einer gewissen Zeit nicht mehr automatisch täglich verwendete. Die persönlichen Grenzen einer Praxis des Musikhörens und eine daraus resultierende Verstärkung der Wahrnehmung akustischer Reize im Alltag mussten Jan und Lena erst ausloten. Lena weist auch darauf hin, wie sie über die bewusste Nutzung ihres tragbaren Audio-Geräts, einer individuellen Herstellung eines „Musikraumes“, beginnt, alltägliche Klangräume, die sie zuvor nicht bewusst wahrgenommen

hat, neu zu reflektieren. Im Blick auf die beiden Fallstudien wird also deutlich, wie eine Technik die Sensibilisierung akustischer Wahrnehmung bedingt.

3c) Körper, Bewegung und Raum.

War der urbane Raum lange davon geprägt, dass die Ausübung sportlicher Aktivitäten auf klar definierte und vom öffentlichen Raum abgegrenzte Bereiche beschränkt war, haben beispielsweise Joggen, Skaten oder Klettern in den letzten Jahren verstärkt Einzug in den urbanen Raum gehalten (vgl. Klein 2005: 76 ff.). Die Bewegungen, die beim Musikhören in (halb-)öffentlichen Räumen ausgelöst werden, lassen sich auch in diesen Kontext städtischer Entwicklung einordnen. Es geht dabei um eine Gegenentwicklung zu einem Prozess der Ausdifferenzierung von öffentlichen sowie privaten Räumen – deren strenge Ausrichtung nach Funktionalitäten –, der bis hinein in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmend war (vgl. Schroer 2005: 288 f.). Heute lassen sich immer weniger urbane Räume ausschließlich einer Funktion zuordnen. Eine Shopping Mall zum Beispiel wird längst nicht mehr nur zum Einkaufen genutzt (vgl. 2005: 289). Und auch im Blick auf die Benützung von Fortbewegungsmitteln wird deutlich, dass unterschiedliche kulturelle Praxen wie Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten dazu dienen, einen halböffentlichen Raum in einen multifunktionalen Raum, einen individuellen „Spielraum“, umzuwandeln. Lenas rhythmische Bewegungen zur Musik ihres MP3-Players, die einen Tanz auf minimaler Ebene andeuten, verändern den Transitraum, den urbanen Raum als solchen, genauso wie Jans Gesten, wenn er im Rhythmus seiner Musik auf seine Schenkel klopft. Das bedeutet auch, dass in der Raumkonstituierung herausgeforderte Positionierungen von Personen z. B. im U-Bahn-Raum, eine Dynamik bekommen und eine Auflockerung erfahren.

Markus Schroer setzt sich in seinem raumsoziologischen Werk „Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums.“ (2003) mit den Ideen von „Körperräumen“ und „Raumkörpern“ auseinander. Im Zusammenhang der angedeuteten Entwicklung einer Auflösung klar definierter Räume und deren Grenzen ist auch der Aspekt der Veränderung von Raumvorstellungen einzubeziehen. Raumvorstellungen sind eng mit Körpervorstellungen verknüpft. (vgl. Schroer 2005: 276 ff.) Diese haben sich von der Vorstellung eines offenen hin zu einem isolierten, klar abgegrenzten „Körperraum“ entwickelt, einhergehend mit der Herausbildung der Anatomie als Wissenschaft im 16. Jahrhundert (vgl. 2005: 285). Schroer stellt schließlich die These auf, dass die Vorstellungen von Körpergrenzen, genau wie die von Raumgrenzen, zunehmend wieder weicher werden (vgl. 2005: 290f.):

„Die Uneindeutigkeit der Grenzen und die Zunahme räumlicher Bezüge erschweren die Verortung und die Anpassung des Körpers, der vorgegebene räumliche Arrangements immer weniger antrifft. Räume und Körper sind gewissermaßen aufgefordert, sich selbst permanent neu zu erfinden“ (2005: 291)

In diesem Spannungsfeld von Raum und Körper kommt einer Praxis wie dem Musikhören im (halb-)öffentlichen Raum möglicherweise eine besondere eigene Bedeutung zu. Die Beziehung von sinnlichem Wahrnehmen und Körperwahrnehmung ist eng mit Körpervorstellungen verbunden. Das Spüren des Körpers ist dann nicht mehr selbstverständlich, wenn der Körper verstärkt getrennt vom Ort, an dem man sich befindet, gedacht ist, im Sinne eines isoliert gedachten „Körperraums“. Wenn Lena davon spricht, dass sie ihren Körper auf Grund der Musik besser wahrnehme, impliziert das, dass der Ort bzw. die sinnlichen Reize, die an einem Ort hervorgerufen werden, bei Lena *nicht* oder *kaum* auf die Körperwahrnehmung bzw. die Synthese der Wahrnehmung von Körper und Ort wirken. Die angedeutete Distanz zum Ort könnte eine Distanz zum Körper und zur eigenen Körperwahrnehmung begründen und somit auch Schroers These eines „unbestimmbaren“ Körpers (2005: 289).

Lena spüre ihren Körper besser auf Grund der Musik, die sie mit ihrem tragbaren Audio-Gerät höre – und auf Grund der von ihrer Musik ausgelösten Bewegung. Sie hört Musik und nimmt dadurch Körper und Ort zusätzlich verschärft getrennt wahr. Denn die Außenwirkung des Umfelds wird beim Musikhören reduziert, was bei Jans und besonders bei Lenas Erzählungen als wichtiger Aspekt hervorgehoben. Lena betont, dass sie in der U-Bahn Menschen um sich herum nicht reden hören möchte und Jan meint, dass er seine Ruhe haben wolle. Er beobachtet sein Umfeld zwar, aber möchte nicht mit ihm kommunizieren. Das spielt insbesondere auch dann eine Rolle, wenn es um vom Raum geforderte, erzwungene körperliche Nähe geht. Über das Musikhören können Körpergrenzen auf einer imaginären und symbolischen Ebene neu gezogen werden, wie im Zusammenhang des Schauplatz U-Bahn angedeutet. Körper und Ort werden also *getrennt* gedacht. Allerdings werden sie gleichzeitig – nahezu paradox – wiederum neu als *ästhetisierte Einheit* wahrgenommen. Die Wahrnehmung des Raums wird transformiert, in dieser Transformation wird die Trennung der Wahrnehmung von Körper und Ort einerseits über die Reduktion der Außenwirkung des Umfelds verschärft, andererseits wiederum negiert, indem über die Musik Körper und ästhetisierter Ort als neue Einheit erfahren werden.

Betrachtet man das Phänomen des Musikhörens mit tragbaren Audio-Geräten nun nicht aus der Perspektive des Raumes, sondern aus der Perspektive des Körpers, ist eine Annäherung an

den Körper bzw. an ein Körperkonzept notwendig. Helmuth Plessner liefert einen theoretischen Zugang, über die *Zweiheit* des Körpers, eines *Körperhabens* und eines *Körperseins* (vgl. Gugutzer 2004: 146 f.) Das *Körperhaben* bezieht sich auf ein Körperwissen und die Erfahrung, zum Körper in Distanz zu treten, ihn auch außen stehend, außerhalb eines Raum-Zeit-Gefüges, beobachten zu können. *Körpersein* bezieht sich auf das Spüren des Körpers, auf die leibliche, spürbare Erfahrung des Körpers.

„Die Tatsache, dass ich ein Körper *bin*, verunmöglicht es mir, hier und gleichzeitig woanders zu sein. Jetzt und gleichzeitig gestern oder morgen zu sein. Andererseits ist der Mensch in der Lage, diese raumzeitliche Gebundenheit 'hinter sich' zu lassen, 'außer sich' zu sein und zu sich in 'Gegenstandsstellung' zu treten (...).“ (2004: 147)

Robert Gugutzer nennt beides als „zwei untrennbar miteinander verbundene Facetten menschlichen Daseins, die sich beide wechselseitig bedingen.“ (2004: 146).

Die Beschreibungen von Lenas Erfahrungen des Musikhörens in (halb-)öffentlichen Räumen deuten auf eine Betonung der Erfahrung des *Körperseins* hin. Das entspricht den Strategien der Erfahrungen beim Joggen. Sie reagiert auf eine verstärkte, von außen transportierte Perspektive des *Körperhabens* – die Männer, die ihrem Körper, den sie *hat*, nachpfeifen – mit einer über das Musikhören verstärkt vermittelten Perspektive des *Körperseins*. Lenas Bewegungen und Gesten zur Musik sind ein weiteres Indiz für ein erlebtes *Körpersein* – ein Weg, leiblichem Spüren, auch einem Umfeld gegenüber sichtbar Ausdruck zu verleihen. Das wirft die Frage auf, inwiefern Strategien zur Bewältigung eines urbanen Alltags nicht vorwiegend Strategien sind, die das Ziel einer Verstärkung der Idee des *Körperseins* verfolgen. Wenn es nach Plessner die lebenslange Aufgabe des Menschen ist, eine Balance zwischen *Körperhaben* und *Körpersein* herzustellen (2004: 148), könnte man diese urbanen Strategien eines „Zurück zum leiblichen Spüren“ als einen Hinweis dafür interpretieren, dass als eine Tendenz in der modernen (Wissens-)Gesellschaft verstärkt das *Körperhaben* in den Vordergrund gerückt ist. Legt man das Konzept der *Zweiheit* des Körpers über die oben beschriebene Erfahrung des Musikhörens als eine Praxis, in der sich die Wahrnehmung der Trennung von Körper und Ort einerseits verschärft und andererseits auflöst, ergibt sich ein anderes Bild: Musikhören hat den doppelten Effekt eines verstärkten *Körperhabens* – der Wahrnehmung der Trennung von Körper und Ort – und gleichzeitig eines verstärkten *Körperseins* – die Wahrnehmung von Körper und Ort als Einheit.

Im Interview mit Lena spielt der Körper eine wichtige Rolle, während er bei Jan nicht zur Sprache kommt. Ausgehend davon könnte man die These bezüglich einer gender-Perspektive spezifizieren, nämlich dass vor allem Frauen über die Vermittlung der Wichtigkeit des

Körpers in ihrer Sozialisation stärker von der Idee des *Körperhabens* geprägt wurden und werden, als von der Idee des *Körperseins* – das wird gerade im Kontext einer Kulturgeschichte der Sexualität (vgl. Bauer 2003) deutlich. Demnach könnte man die Praxis des Musikhörens mit der Wirkung einer verstärkten Körperwahrnehmung als weibliche Strategie hin zu einem verstärkten *Körpersein* deuten. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Perspektive der Soziologin Gesa Lindemann auf den Körper hinzuweisen, die den spürbaren Körper als „*passives* Medium gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktionen“ (2004: 105) versteht, wiederum in Bezug auf Plessner und Hermann Schmitz. Sie geht von Untersuchungen zur Transsexualität aus. Wesentlich ist dabei, dass in Anbetracht der Perspektive auf Geschlecht als gesellschaftliches Konstrukt, die leiblich-affektive Erfahrungsdimension von Geschlecht vernachlässigt wird. „Wo Menschen einander begegnen, treten sie nicht nur in symbolische, sondern auch in leibliche Interaktion. Das Spüren des eigenen Leibes wird von der Wahrnehmung von anderen und anderem geprägt“ (2004: 107). In der Analyse von Lenas Nutzung ihres tragbaren Audio-Geräts beim Joggen wird diese leiblich-affektive Erfahrungsdimension von Geschlecht thematisiert. Lindemann betont auch die Prägung der leiblich-affektiven Erfahrung durch das (naturwissenschaftliche) Wissen über den Körper. Dieser Aspekt ist insofern noch einmal wichtig, als dabei auf die Wechselwirkung der Idee von *Körperhaben* und *Körpersein*, von Körperwahrnehmung und Körpervorstellungen verwiesen wird.

Subjektive Körperwahrnehmungen entsprechen nicht automatisch Körpervorstellungen, aber sie werden davon geprägt (vgl. Löw 2001: 118). Betrachtet man die Entwicklung der Vorstellung des Körpers als Behälter (parallel zur Vorstellung eines Behälterraums zu denken), lässt sich diese nicht getrennt von Diskursen zu unterschiedlichen Körpervorstellungen von Mann und Frau diskutieren. Der Frauenkörper impliziert Körperlichkeit, ist „Prototyp des Behälterraums“ (2001: 121). Ohne in diesem Rahmen genauer auf die Entwicklung weiblicher Körperbilder einzugehen, möchte ich diese Ansätze auf Lena als weibliche Protagonistin anwenden. Zu fragen ist, ob sie als junge Frau verstärkt über Vorstellungen eines geschlossenen, passiven Körpers geprägt ist und gerade deshalb für sie als Frau Musikhören mit einem tragbaren Audio-Gerät in Bezug auf den Körper eine wichtige Bedeutung zukommt.

Lena hebt hervor, wie wichtig ihr beim Musikhören mit dem MP3-Player der „Beat“ ist. Sie nehme dadurch ihren Körper besser wahr. Rhythmus- und „Beat“-Empfinden erwecken allerdings eine Körperwahrnehmung, einer offenen, aktiven Körpervorstellung entsprechend, die über Gesten ihren Ausdruck im Raum findet. Dem weiblichen Körper, passiv und als

Behälterraum gedacht, der männlichen Blicken und Musterungen im öffentlichen Raum ausgesetzt ist, entgegnet Lena über das Musikhören und das dadurch ermöglichte Vermeiden eines reziproken Blicks (vgl. Bull 2000: 77). Sie spricht diesen Aspekt explizit im Zusammenhang des Musikhörens beim Joggen an (siehe S.33)

Die Nutzung tragbarer Audio-Geräte in öffentlichen Räumen kann demnach insbesondere Frauen als Strategie dienen, ungewollter Kommunikation mit dem weiblichen Körper zu entgegnen – einer Kommunikation, in der sich Reaktionen auf die Frau als Symbol für Körperlichkeit (vgl. Löw 2001: 121) und auf Vorstellungen eines passiven weiblichen „Behälterkörpers“ widerspiegeln.

Wie lassen sich nun diese unterschiedlichen Körper- und Raumkonzepte und deren Wirkung aufeinander fassen? Der Zusammenhang zwischen Körper, Bewegung und Raum lässt sich über den diese drei Einheiten verbindenden Rhythmus näher bestimmen. Raum konstituiert sich auch im Rhythmus der gehörten Musik. Dem Rhythmus eines Ortes wird mit dem Rhythmus selbst ausgewählter und individuell erlebter Musik entgegnet, der Raum dadurch transformiert. Es erfolgt ein aktiver Eingriff in den Rhythmus des Raumes, der an einem Ort beispielsweise über die Verkehrsregeln vorgegeben wird und Anpassung erfordert. Die Betonung des Aspekts einer *aktiven* Aneignung steht im Gegensatz zu kulturkritischen Perspektiven auf Mediennutzung, in denen immer wieder der passive Konsumcharakter hervorgestrichen wird (vgl. Bechdolf 2001).

Der Rhythmus

Eine Annäherung an das Musik- und Raumerleben über das Erleben des *Rhythmus* von Musik und Raum, erachte ich in diesem Zusammenhang als einen fruchtbaren Zugang, der in den Kultur- und Sozialwissenschaften gerade wieder neu entdeckt wird (vgl. Brüstle 2005). Mir geht es dabei in erster Linie um den Rhythmus als dynamisches Konzept, das die Relation mehrerer Räume und Raumeinheiten³⁶ zueinander in einem prozessualen Raumverständnis über den Vergleich zu fassen vermag.

Verwendet man das Konzept des Rhythmus für die Beschreibung konkreter Alltage einzelner Menschen, zum Beispiel des Rhythmus von Jans und Lenas Alltag, erweist es sich als schwierig, damit analytisch zu arbeiten, besonders auf Grund der darin impliziten Unregelmäßigkeit im Gegensatz zum Rhythmus technisierter Strukturen. Wie macht man das

³⁶ Der Begriff der „Raumeinheiten“, wie ich ihn hier verwende, bezieht sich auf Körperräume genauso wie auf Arrangements von „sozialen Gütern“ und Lebewesen an einem Ort, die subjektiv isoliert wahrgenommen werden.

Konzept des Rhythmus bezüglich des alltäglichen Erlebens von (auditiven) Lebenswelten in einem spezifischen Zeit- Raum-Kontext tragfähig? Zunächst ist es notwendig, sich dem Begriff anzunähern. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird er immer wieder verwendet, zum Beispiel wenn man davon spricht, dass man bei einer Arbeit erst seinen Rhythmus finden müsse oder wenn vom Rhythmus der Sprache in einem Buch gesprochen wird (vgl. Brüstle 2005: 13). Im kulturwissenschaftlichen Kontext ist es wichtig, „Rhythmus“ genauer zu definieren.

Der Filmwissenschaftler Michael Lommel definiert Rhythmus als „nach einem Zeitmaß geregelte Bewegung oder Abfolge, eine in bestimmten Abständen wiederkehrende Gliederung von Elementen, eine strukturierte Folge innerhalb definierter Zeiträume.“ (Lommel 2008: 418)³⁷. Rhythmus ist somit ohne Zeit nicht bestimmbar (vgl. 2008: 418) Bestimmte Elemente kehren in einer strukturierten Folge wieder (vgl. 2008: 418). In der griechischen Philosophie der Antike wurde der Rhythmus als „Fließen im Duktus der Regelmäßigkeit“ definiert (vgl. 2008: 418). Rhythmus entsteht also, wenn „dem Fließen“ eine Struktur zukommt (vgl. 2008: 418). Der Rhythmus ist ohne sinnliche Komponente nicht denkbar, gleichzeitig hat jede sinnliche Wahrnehmungsempfindung einen eigenen Rhythmus (vgl. 2008: 420).

Die Bedeutung des Rhythmus zeigt sich auch im Blick auf die Bedeutung von Musik im Film. Dieser Blick erwies sich bereits bezüglich des Aspekts der Wahrnehmung in filmischen Narrativen beim Musikhören als weiterführend (siehe S.44). Im Film hat Musik auch die Bedeutung, Strukturen zu schaffen, die man ohne Ton nicht „sehen“ würde. Das heißt, Musik birgt die Möglichkeit, zumindest dem Alltag des Hörens eine Struktur zu geben.

Jede Handlung – das betont auch Martina Löw – hat eine sinnliche Komponente, wird in einem gewissen Rhythmus ausgeführt. Der Rhythmus bestimmt eine Handlung, gleichzeitig wirkt der Rhythmus, indem sich Raum über das *Spacing* konstituiert, auf den/ die Handelnde zurück. Über das Musikhören, den Rhythmus der Musik, bekommen Handlungen von Personen im Raum potentiell mehr Struktur, gerade auch deshalb, weil sich der Rhythmus von Personen bei einer Tätigkeit über eine stärkere Unregelmäßigkeit auszeichnet, als die über Technik hergestellten standardisierten Rhythmen. Routinen und deren Rhythmus, über den sie den Alltag strukturieren, sind davon geprägt, dass die aktive Rolle, in der sie praktiziert werden, mit der Zeit immer unbewusster wahrgenommen wird. Transitwege, auf die ich in meiner Untersuchung den Fokus lege, sind Teil von Jans und Lenas alltäglichen Routinen. Die sinnliche Wahrnehmung von ihren alltäglichen Transitwegen ist auf Grund

³⁷ Auch wenn sich der Aufsatz im Druck befindet und Text erst Anfang nächsten Jahres publiziert wird, wurde er mir freundlicherweise von Michael Lommel bereits jetzt zur Verfügung gestellt und liegt zur Ansicht bereit.

ihrer Nutzung tragbarer Audio-Geräte von der akustischen bzw. auditiven Komponente verstärkt geprägt. Lena und Jan forcieren im Transitraum indirekt wieder die Wahrnehmung für ihren eigenen Rhythmus – über die Wahrnehmung des Rhythmus der Musik. Denn der Rhythmus ist nach Lommel „auf die eigenleibliche Bewegungsempfindung, den Tonusvorgang des Leibes bezogen“ (Lommel 2008: 418), ist also spürbar, ein Aspekt, der besonders im Zusammenhang der Rolle des Körpers beim Musikerleben von Relevanz ist. Die Rhythmen von Alltagshandlungen werden über das Musikhören verinnerlicht, gleichzeitig wird der eigene Rhythmus technisiert – ein wichtiger Aspekt im Kontext der Bedeutung von Technik im Alltag. Die verstärkte Wahrnehmung des eigenen Rhythmus führt somit zur verstärkten Körperwahrnehmung, wie es Lena beschreibt.

Jans und Lenas „Alltagsrhythmus“ kann grundsätzlich einerseits ausgehend vom Rhythmus ihrer mehr oder weniger strukturierten Alltage betrachtet werden, andererseits ausgehend vom durch technisierte Strukturen entstehenden Rhythmus im (Transit-)Raum bzw. dem Rhythmus anderer, sich am selben Ort befindlichen AkteurInnen. Über die Verwendung tragbarer Audio-Geräte und den Rhythmus ihrer gehörten Musik bekommt Jans und Lenas „Alltagsrhythmus“ jedoch eine eigene Dynamik. Der Rhythmus ihrer Musik wird zu ihrem „Alltagsrhythmus“, der wiederum den Raum sichtbar über Mimik und Gestik prägt und auf den Raum zurückwirkt.

Die Soziologin Gabriele Klein beschreibt zwei Perspektiven auf den Rhythmus, ähnlich, wie ich es in der Ausführung zum „Alltagsrhythmus“ angedeutet habe: Zum einen geht es ihr um eine Annäherung an den Rhythmus über die Soziogeographie im Kontext des Wandels der industriellen zu einer postindustriellen Stadt, und zum andern über die Perspektive der StadtbewohnerInnen, der „Veränderung ihres rhythmischen Empfindens und Erlebens“ (Klein 2005: 67) eines Raumes, der „in und über körperliche Bewegung hergestellt wird.“ (2005: 68) Auf der Perspektive der BewohnerInnen eines Ortes liegt auch mein Augenmerk, in meinem Fall auf der Perspektive von Jan und Lena. Für den Rhythmus der Stadt bietet Gabriele Klein eine hilfreiche Definition an, als

„Synthese aus den rhythmischen Strukturen des Stadtraumes, wie sie beispielsweise durch Verkehrsregelungen und bauliche Infrastrukturen hergestellt sind, und den habitualisierten Rhythmen der Akteure, die sich soziale Indikatoren wie Alter, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit, praktizierten religiösen Glauben, Berufstätigkeit zusammensetzen und sich beispielsweise in Tagesabläufen konkretisieren.“ (Klein 2005: 68)

Eine Annäherung an diese „habitualisierten Rhythmen der Akteure“ (2005: 68) stellt mein Zugang über typische Tagesabläufe von Jan und Lena dar. Die drei beschriebenen Sequenzen von Jans und Lenas Alltag dienen als Ausgangspunkt der Abbildung ihres Tagesrhythmus. Eine weitere Annäherung an den Rhythmus von *Orten* erfolgte in den skizzenhaften Ethnografien der (halb-)öffentlichen Schauplätze von Lenas und Jans Nutzung des MP3-Players, in denen Strukturen, die den Rahmen der Handelssituationen bilden, angedeutet werden und sich dominante „Geschwindigkeiten“ abzeichnen.

Der Rhythmus der Stadt hat sich nach Klein im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung und der Durchsetzung fordistischer Arbeitsbedingungen verändert (vgl. 2005: 74). Seit den 1970er Jahren seien mit der Umwandlung der industrialisierten zur postindustrialisierten Stadt verstärkt unregelmäßige Rhythmen prägend geworden (vgl. 2005: 76). Klein bezieht sich dabei hauptsächlich auf städtische Bewegungskulturen, insbesondere Sport- und Jugendkulturen (2005: 77). Ihr Ansatz, dem zufolge der Rhythmus des Städtischen über das „Ineinanderwirken der Rhythmen von Körper und Raum“ (2005: 68) entsteht, macht auch die Bedeutung tragbarer Audio- Geräte deutlich. Die gehörte Musik wirkt auf den Rhythmus des Körpers, der wiederum auf den Raum wirkt. Der „Alltagsrhythmus“ wird vom Rhythmus der Musik durchdrungen, unterschiedliche Raumeinheiten und deren Rhythmus werden zu einem neuen Raum synthetisiert und der Raum dadurch transformiert. Je stärker Körper und Ort von vornherein als Einheit wahrgenommen werden, umso eher werden der Rhythmus eines Ortes und subjektiver „Alltagsrhythmus“ kongruent wahrgenommen. Je mehr Spielraum Personen haben, sich aktiv mit dem eigenen Rhythmus, in diesen Prozess der Synthese unterschiedlicher „Alltagsrhythmen“ einzubringen, so meine These, umso stärker werden Körper und Ort als eine Einheit wahrgenommen und nicht als zwei unterschiedliche Raumeinheiten.

Der Fokus auf den Rhythmus bzw. die Rhythmen eines Raumes ermöglicht, unterschiedliche Perspektiven auf den Raum innerhalb einer Raumbetrachtung einzubeziehen, ohne dabei auf ein statisches Raumkonzept zurückzugreifen. Das Rhythmus-Konzept dient dem Verständnis des Zusammenhangs von mehreren Raumeinheiten, insbesondere des Ineinanderwirkens von Körperräumen und Raumeinheiten in der Form von Arrangements „sozialer Güter“ und Menschen und ermöglicht das Einbeziehen der Wechselwirkung von „objektiven“ und subjektiven Perspektiven auf den Raum. Es beinhaltet eine Raum- und eine Zeitdimension, ist naturgemäß dynamisch und daher *nur* innerhalb eines prozessualen Raumkonzepts sinnvoll einzubinden. Innerhalb der Raumsoziologie Martina Löws könnte das zusätzliche Einbeziehen und die Gegenüberstellung des Rhythmus bzw. unterschiedlicher Rhythmen

innerhalb der Syntheseleistung die *dynamischen* Wechselwirkungen der Außenwirkungen der Menschen und „sozialen Güter“ innerhalb der Raumkonstitution ausdrücken.

Zur Veranschaulichung dessen, wie das Rhythmus-Konzept im (Musik-)Raum wirksam wird, dient nun die Beschreibung zweier Szenen. Der Musikwissenschaftler Shuhei Hosokawa verweist im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem „Walkman-Effekt“ (1994) auf eine Szene aus dem Film *La Boom II* mit Sophie Marceau, um der Entfremdungsthese zu entgegen, in der Musikhören mit tragbaren Audiogeräten als Realitätsflucht interpretiert wird:

„ Auf einer Party zögert ein Junge, sich dem Mädchen, das er liebt, zu nähern. Ihm gelingt es dennoch mit ihr zu tanzen. Er nähert sich ihr ganz ruhig und setzt die eine Muschel seines Kopfhörers an ihr Ohr, damit sie ebenfalls ´seine´ Musik hören kann. Sie werden von ´ihrer´ Musik umfungen. Das glückliche Paar tanzt nach einer anderen Musik, nach einem anderen Rhythmus als die restlichen Gäste. Ist ihr Tanz eine Flucht vor der Realität?“(Hosokawa 1994: 236)

Der Rhythmus unterstützt in diesem Zitat eine Interpretation innerhalb einer Raumbetrachtung, in die andere Perspektiven und unterschiedliche Wahrnehmungen eines Raumes gleichwertig einbezogen werden. Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten nicht als Rückzug in eine eigene Welt zu interpretieren, sondern als Handlung, in der sich Raum transformiert, kommt auch im zweiten Beispiel einer Situation, einer weiteren Metapher, zum Ausdruck, welche die Implikationen des Rhythmus-Konzepts, angewandt auf die Praxis der Nutzung tragbarer Audio-Geräte, „verbildlicht“. Den öffentlichen Raum in individueller Weise, in einer künstlich hergestellten Situation, mit unterschiedlichen Rhythmen zum Tanzboden werden zu lassen, wurde in London im Zusammenhang eines *Flashmobs* versucht, als sich im Oktober 2006 sich 100000 Menschen in London bei einer U-Bahn-Station trafen, mit ihrem MP3-Player Musik hörten und jeder zu seiner Musik, zu seinem „Beat“ tanzte. Der *Flashmob* funktionierte in diesem Fall über E- Mails, in dem Menschen aufgefordert wurden, an einem bestimmten Tag zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einem bestimmten Platz zu kommen, um mit ihrem tragbaren Audio-Gerät Musik zu hören.³⁸ Sieht man sich auf YouTube³⁹ die Szenen an, die gefilmt wurden, entsteht der Eindruck, als wäre es *ein* Lied, zu dem die Menschenmenge tanzt. Dieser Eindruck deckt sich mit dem Verständnis von Raum, welches davon ausgeht, das über die verschiedenen Rhythmen ein neuer Raum entsteht, der

³⁸ http://www.dailymail.co.uk/pages/live/articles/news/news.html?in_article_id=409998&in_page_id=1770, am 1.8. 2007

³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=KwHNLIR9R3M>, am 1.8. 2007

dem Ort eine neue Dynamik verleiht. Nicht Entfremdung über Vereinzelung wird beim Musikhören ausgelöst, sondern über den körperlichen Ausdruck der einzelnen Rhythmen eine Veränderung der Wahrnehmung des gesamten Raumes, in der sich die einzelnen über die Bewegung und die gemeinsam erlebte Transformation des Raumes wieder „treffen“.

TRACK 4 REMIX 1-3

Sequenz 4⁴⁰: Eine Begegnung im U-Bahn-Raum (Jan, Lena, Stefan).

Drei User im Vergleich.

Jan fährt mit dem Zug nach Wien. Er steigt am Bahnhof in die U-Bahn ein, um sich zum Wohnheim seiner Freundin zu begeben. Dabei hört er Musik mit seinem iPod genau wie Stefan, ein neu auftretender Akteur, der sich in derselben U-Bahn befindet.

Auch Lena sitzt in dieser U-Bahn, fährt gerade zu ihrem Arbeitsplatz und hört mit ihrem MP3-Player Musik.

Auf meine Frage, wann Jan den iPod das letzte Mal als tragbares Abspielgerät verwendet habe, beschreibt er eine Situation, die sich ein paar Wochen vor unserem Interview so zugetragen habe. Auch wenn er den iPod in seinem Heimatdorf kaum mehr als tragbares Audio-Gerät sondern hauptsächlich als Musikspeicher verwendet, verändert sich sein Umgang und die Funktion seines Geräts, wenn er in Wien seine Freundin besucht. Während er mittlerweile im Gegensatz zu früher auf seinen Zugfahrten nach Wien nicht den iPod, sondern den Laptop benützt, verwendet er ihn sehr wohl im urbanen Raum, auf seinen Wegen durch die Stadt:

„Weil es im Endeffekt schon wieder so ist, dass...dass ist...ja irgendwie...mich freut das Fahren nicht und das ist dann schon wieder so, dass man da so lange braucht, ja so lange, aber, dass man vom Bahnhof wieder dorthin muss, und wenn ich dann wieder Musik höre, dann ist es mir wieder mehr wurscht, dann geht es mich nicht so an, dass ich da jetzt so herumfahren muss.“

Lenas Verwendung des Walkman bzw. des MP3-Players hat verstärkt an Bedeutung gewonnen, als sie nach Wien gezogen ist. In Wien begegnen wir Jan und Lena in der U-Bahn. Beide haben eine Gebrauchsbiographie, die sich im urbanen Raum „trifft“. Im

⁴⁰ Diese Sequenz ist als Handlungssequenz der einzelnen AkteurInnen real und wurde in den Interviews als solche beschrieben. Konstruiert ist allerdings das Nebeneinander der AkteurInnen an einem Schauplatz. Die Konstruktion dieser Sequenz dient der Veranschaulichung der Vergleichssituation.

Vergleich der beiden Fallstudien zeigt sich, dass der iPod bzw. der MP3-Player ganz allgemein zum Zeitpunkt, zu dem ich das Interview geführt habe, verstärkt im urbanen Raum genutzt wird. Was Michael Bull als Praxis eines Management des *urbanen* Raumes interpretiert, *ohne* jedoch einen Vergleich heranzuziehen, bestätigt sich in meinen beiden Fallstudien, was aber nicht bedeutet, dass sich dadurch die Forschung kultureller Praxen mit tragbaren Audio-Geräten auf die Stadtforschung beschränken ließe. Abgesehen davon, dass sich Ergebnisse qualitativer Fallstudien nicht automatisch auf eine allgemeine Praxis übertragen lassen, kann man auch Jans Umgang mit dem iPod nur temporär auf die Nutzung im urbanen Raum reduzieren. Transitwege in ländlichen Gegenden, die zu Fuß oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln zurückgelegt werden, sind abgesehen von Pendlerstrecken nicht in dem Ausmaß gegeben wie in der Stadt. Jan betont, dass er derzeit nur sehr kurze Strecken alleine zu Fuß gehe und darum der Verwendung des iPod als tragbares Audio-Gerät keine so große Bedeutung mehr beimesse. Trotzdem bleibt es von Interesse, gerade diese alltäglichen, ländlichen Transiträume genauer unter die Lupe zu nehmen, die wiederum von einem anderen Umfeld als dem städtischen geprägt werden. Dafür ist es notwendig, auch ländliche Regionen als „Stadt“ zu untersuchen, in dem Sinne, dass methodische Zugänge der Stadtforschung in der Untersuchung ländlicher Gegenden nicht gänzlich ausgeklammert werden dürfen.

Im Vergleich der beiden Nutzungspraktiken unterscheidet sich Lena als Userin insofern von Jan, als dass sie Musik sehr gezielt einsetzt, insbesondere, um eine bestimmte Stimmung hervorzurufen oder zu fördern. Die Wirkung der Musik steht bei Lena an erster Stelle, nicht die Musik selbst, wie es bei Jan der Fall ist. Während Musik in Jans Alltag auch unabhängig von der Verwendung des iPod eine große Wichtigkeit zukommt, trifft das auf Lena nicht zu. Musik bekommt in ihrem Fall über die Technik des tragbaren Abspielgeräts eine neue Bedeutung und einen anderen Stellenwert, der ihr ansonsten im Alltag nicht zukommen würde. Dies spricht wiederum für die These, dass eine Sensibilisierung des Hör- Sinns gerade über diese Technik im Alltag stattgefunden hat bzw. stattfindet.

Lena und Jan setzen Musik auch in traurigen Stimmungen unterschiedlich ein. Lena genießt es manchmal, sich in die traurige Musik ‚hineinfallen‘ zu lassen, die Stimmung zu verstärken. Jan hört jedoch, wenn er traurig ist, meist gar keine Musik, weder mit dem tragbaren Audio-Gerät noch zu Hause. Er verbindet mit Musik im Allgemeinen, dass er ‚gut drauf‘ ist. Bei Lena ist die Bandbreite der Stimmungen, mit denen sie verschiedene Lieder assoziiert, breiter. Während Jans „Musikraum“ „nur“ einen „Stimmungsraum“ zu bilden vermag, spannt sich der Bogen bei Lena hin zu einem „Emotionsraum“. Emotionen unterscheiden sich von

Stimmungen insofern, als sie nach Parkinson (2000) eine spezifische Ursache haben und in ihrer Intensität stärker und in ihrer Dauer kürzer sind (vgl. Schramm 2005: 20). Sobald bei Jan eine negative Stimmung in eine Emotion umschlägt, stört ihn die Musik, während Lena Musik als „Auffangbecken“ ihrer negativen Gefühle einsetzt.

Ein weiterer wichtiger Unterschied in Jans und Lenas Umgang mit dem MP3-Player bezieht sich auf die Diskrepanz zwischen der Musik, die sie auf dem MP3-Player speichern, und ihrer allgemeinen Praxis des Musikhörens. Bei Jan unterscheidet sich die Musikauswahl im Gegensatz zu Lena kaum. Daraus ergibt sich im Kontext der unterschiedlichen Funktion von Lenas und Jans „Musikraum“ eine weiterführende Fragestellung, die an ein breiteres Sample zu richten wäre: Ist die zu Hause oder im Freundeskreis gehörte Musik der Musik, die unterwegs gehört wird, umso ähnlicher, je stärker die Musik für unterwegs die Funktion einer Beschäftigung zukommt? Und ist die Diskrepanz umso größer, je eher die Bedeutung einer Praxis des Musikhörens als Reaktion auf den (halb-)öffentlichen Raum bzw. auf das Umfeld zu interpretieren ist? Im Vergleich der beiden Fallstudien deuten sich diese zwei Tendenzen hinsichtlich der Funktion des Mediums an, die auch in zwei unterschiedliche Forschungsfelder münden. Das Ergebnis der Verwendung tragbarer Audio-Geräte, vorwiegend in der Funktion einer Beschäftigung wie bei Jan, lässt sich stärker in Richtung einer Untersuchung innerhalb des Forschungsfeldes kulturwissenschaftlicher Musikforschung einordnen und vertiefen. Die zweite Forschungslinie folgt dem Ergebnis der Funktion der Praxis des Musikhörens zur Reduktion der Außenwirkung des Umfelds als Reaktion auf das Umfeld wie bei Lena, was wiederum in die Kategorie Stadtforschung fällt. Allerdings stellen diese Funktionen eine grobe Vereinfachung der Ergebnisse dar und lassen sich auch nicht strikt voneinander trennen.

Führen wir uns nun noch einmal die anfangs beschriebene Sequenz vor Augen: Lena und Jan hören beide Musik mit ihren tragbaren Audio-Geräten in der U-Bahn. Jan beobachtet die Menschen um sich, Lena nimmt ihr Umfeld kaum wahr. Beide bewegen sich auf eine gewisse Art zur Musik. Während Jan mit seinen Händen zur Musik klopft, wippt Lena zur Musik. Auch Stefan befindet sich in derselben U-Bahn und hört mit seinem iPod Musik. Allerdings drückt sich seine Praxis des Musikhörens in keiner Geste aus. Nur seine Kopfhörer zeugen davon.

Stefan, der dritte Fokussierte an unserem Schauplatz, dient in meiner Untersuchung einer Kontrastierung. Ich habe mit ihm ein kurzes Interview geführt⁴¹, da er als verheirateter Familienvater zweier Kinder und Vertreter einer etwas älteren Generation (im Vergleich zu den beiden anderen gewählten Protagonisten) kein „klassisches“ Beispiel einer jungen „i-Pod-Generation“ verkörpert. Stefan arbeitet an der Wiener Universität für Musik und Darstellende Kunst im Universitätsmittelbau, wo er „Chor“ und „Dirigieren“ unterrichtet. Er wohnt seit einem Monat (seit Juli 2007) in einem kleinen Ort, wenige Kilometer außerhalb von Wien. Seine iPod-Nutzung ist sehr spezifisch. Er höre auf dem Weg zur Arbeit rein ‚funktionell‘ und ‚analytisch‘ Musik. Als ich ihn nach Gedanken und Stimmungen einer konkreten Situation frage, in der er seinen iPod in der U-Bahn verwendete, winkt er ab und verweist darauf, dass er die Zeit auf seinen ‚leeren‘ Wegen als Arbeitszeit nutze, um bestimmte Musikstücke zu analysieren. Als er auf Grund des Hausbaus einige Monate zuvor sehr viel zu besprechen gehabt hätte, habe er diese ‚leeren‘ Wege eher fürs Telefonieren genutzt. Bei Stefan ist wie bei Jan ersichtlich, wie ein Medium von einem anderen Medium ersetzt wird. Bei Jan ist es der Laptop, der den iPod im Zug ersetzt, bei Stefan ist es das Mobiltelefon.

Der bei den anderen beiden AkteurInnen entstehende „Nachdenk-“ und „Assoziationsraum“ spielt in Stefans Musikerleben keine Rolle, ein Aspekt, der insofern wichtig ist, als er Jans und Lenas Musikerleben relativiert und auf die Vielschichtigkeit potentiell entstehender „Klangräume“ verweist. Stefans ‚leerer‘ Weg wird mit einer Arbeit „gefüllt“, die er normalerweise in seinem Büro tätigen würde. Stefan, bei dem Musik seinen zumindest beruflichen Lebensinhalt ausmacht, setzt seinem Erzählen nach Musik nicht zur Zerstreuung, zur Ablenkung oder für eine bessere Stimmung ein, ganz im Gegensatz zu Lena, die Musik im Alltag einen geringeren Stellenwert beimisst, der aber im Transitraum mehrere „wirkungsvolle“ Funktionen zukommen. Stefans Zugang zum Musikhören in (halb-)öffentlichen Räumen ist rational und analytisch und lässt als logische Konsequenz – zumindest in der Rhetorik – keine große Beachtung für einen „Musikraum“ als „Stimmungsraum“ zu.

Dass sich Stefan zur Musik nicht bewege, erklärt sich aus seiner Art der Nutzung heraus, die folgenden Schluss nahe liegt: Je analytischer der Zugang zur Musik ist, umso weniger wirkt die Musik auf den Körper und dessen Bewegungen.

Werfen wir einen kurzen Blick auf Stefans allgemeine Praxis des Musikhörens. Auf einer allgemeinen Ebene unterscheidet Stefan zwei Arten, wie er – vorwiegend klassische – Musik hört: Einerseits hört er Musik als Kulisse, zum Beispiel, wenn er morgens das Radio aufdreht,

⁴¹ Ich habe das Interview mit Stefan am 3. 7. 2007 geführt und in der Form eines Gesprächsprotokolls dokumentiert – nicht über ein Transkript wie bei Jan und Lena.

‚wie wenn man die Kaffeemaschine einschaltet‘. Diese Art des Musikhörens halte er aber nicht sehr lange aus. Hauptsächlich dem bewussten Musikhören widme sich Stefan, zum Beispiel, wenn er von Chorkonzerten die einzelnen Stimmen analysiere. Wesentlich ist, dass er Musik mit dem iPod auf seinen Transitwegen nicht ‚als Kulisse‘ hört. Seine leichte Abwertung dieses Gebrauchs im Gegensatz zum bewussten Zuhören, eröffnet eine neue Perspektive auf die Bedeutung seines iPod. Der iPod ist als Produkt zu speziell, zu wertvoll oder zu persönlich, als dass er – wie das Radio – für ‚belangloses‘ Zuhören genutzt wird. Oder ist es der niedrigere Stellenwert, den er der Praxis des Musikhörens ‚als Kulisse‘ beimisst, die deshalb auch nur auf wenig Zeit und Raum – den Transitraum nicht beinhaltend – beschränkt bleibt? Eine Möglichkeit, dem nachzugehen, bietet die Beantwortung der Frage nach dem Gebrauch tragbarer Audio-Geräte, die er vor dem iPod besaß. Sein Mini-Disc-Gerät, verwendete bzw. verwendet Stefan hauptsächlich für das Aufnehmen von Konzerten.⁴² Obwohl ein Mini-Disc-Player genauso dafür geeignet wäre, um unterwegs Musik zu hören, begann Stefan erst mit dem Besitz des iPod, seine ‚leeren‘ Transitwege mit Musik zu ‚füllen‘. Das *Produkt* iPod und nicht so sehr das Medium brachte ihn dazu, ein tragbares Audio-Gerät im Transitraum zu benutzen, was auf die sehr spezielle Bedeutung des iPod hinweist. Erstere Argumentation, dass Stefan sein tragbares Audio-Gerät gerade auch deshalb für bewusstes Musikhören nützt, weil es sich um einen iPod handelt, erweist sich als schlüssig.

Werfen wir einen weiteren kurzen Blick auf die ‚Herkunftsgeschichte‘ von Stefans iPod. Er wurde auf das Produkt auf Grund der Tatsache, dass einige seiner KollegInnen einen iPod besaßen, aufmerksam. Er bemerkte in der Gegenwart seiner Frau, dass er das Gerät ‚super‘ fände und sie schenkte ihm schließlich vor einem halben Jahr, November 2006, zum Geburtstag einen iPod *nano*. Stefan meint, dass er sich wohl auch selbst einen gekauft hätte, auch, wenn er ihn nicht geschenkt bekommen hätte.

Seine Begeisterung für das Produkt lässt sich nicht eindeutig auf eine Argumentationslinie zurückführen. Das Design beschreibt er dann als ‚gelingen‘, als ich ihn frage, was er denn davon halte. Er führt das Thema jedoch nicht selbst ein. Vor allem die Speicherkapazität fände er toll. Allerdings bemerkt er diesen Aspekt auch nur am Rande. Bei Stefan wird ersichtlich, dass das Produkt auf subtile Weise wirkt.

⁴² Mit dem iPod sind Aufnahmen nicht möglich.

Auch wenn ich Stefans Umgang mit dem iPod in meiner Untersuchung nur anschneide, verdeutlicht seine Nutzung des iPod in Ergänzung zu Jan und Lena, wie vielschichtig und komplex die Verwendung eines tragbaren Audio-Geräts sein kann. Sein Zugang zur Musik unterscheidet sich stark von Jans und Lenas und öffnet eine weitere Dimension eines rationalen und analytischen „Musikraums“. Die Bedeutung des iPod als ein Produkt, welches ihn erstmals dazu bringt, ein tragbaren Audio-Gerät auch im Transitraum zu nützen, deutet an, wie die zu beobachtende Konjunktur der Nutzung dieser Geräte vom Aufkommen eines Produktes, auch wenn es selbst keine neue Technologie darstellt, geleitet wird. Ich habe andernorts die These aufgestellt, dass Technik eine Sensibilisierung des Hör-Sinns bedingt (siehe S. 49). Übertragen auf Stefan würde das bedeuten, dass ein *Artefakt* wie der iPod, das nur auf Grund seiner Bedeutung als *Produkt* auch als *Medium* und somit als *Technik* eingesetzt wird, die Sensibilisierung bewirkt.

Zurück zur beschriebenen Sequenz: Lena, Jan und Stefan befinden sich in der U-Bahn. Alle drei AkteurInnen hören Musik mit einem tragbaren Audio-Gerät. Stefan beschreibt wie Lena dass er sein Umfeld nicht beachte. Auch wenn Stefan Musik kontrastär einsetzt und diese anders auf ihn wirkt, ist seine Wahrnehmung des Umfelds der von Lena ähnlich. Treffen sich die Blicke der drei Musikhörenden ProtagonistInnen im U-Bahn-Raum; funktioniert – als eine interessante Beobachtung am Rande – das Vermeiden eines reziproken Schauens *nicht* mehr. Holt man die Erfahrungen von Jan, Stefan und Lena im Transitraum noch einmal zusammen, wird deutlich, dass der Transitraum in einen „Spielraum“, der individuell genutzt wird, umgewandelt und umfunktioniert wird. Gleichzeitig ist die Anwendung der Praxis situativ. Die Nutzung des tragbaren Audio-Geräts erfährt bei den drei ProtagonistInnen unterschiedliche Konjunkturen in unterschiedlichen Lebensphasen. Einmal ein bzw. eine NutzerIn zu sein, heißt nicht, *immer* eine/r zu sein. Transiträume individuell kreativ und situationsbedingt unterschiedlich zu nutzen, heißt also nicht, dass die häufige Nutzung von MP3-Playern in Transiträumen, als weiterer Aspekt einer Tendenz zur Individualisierung, wie sie von Ulrich Beck (1983) u. a. prognostiziert wurde, eingeordnet werden *muss*.

Outro

In meiner Untersuchung habe ich versucht, mich der Komplexität des Forschungsfeldes anzunähern, verschiedene Zugänge und Ansätze an- und zusammen zu denken und Grenzen und Möglichkeiten der Methoden einer qualitativ kulturwissenschaftlichen Musik(-praxis)-Forschung auszuloten. Meine Herangehensweise, drei qualitative Leitfadeninterviews als empirisches Material heranzuziehen, kann nicht auf eine Repräsentativität von Aussagen

abzielen. Viel mehr ermöglicht der genaue mikroanalytische Blick der zwei bzw. drei Fallstudien, bestimmten Aspekte in ethnografischer Perspektive nachzugehen, die sich daraus ergebenden Fragestellungen weiterzuentwickeln und sich diesen dann über den *Raum*, indem sich meine InterviewpartnerInnen bewegen, anzunähern. Dem *Körper* kommt in dieser Annäherung eine wichtige Rolle zu. Fragen gleichzeitig an die Produkt- und Rezeptionsseite, an die Bedeutung von Produkt und Medium zu stellen, erwies sich insofern als sinnvoll, als das Zusammenwirken der Bedeutung zwischen den einzelnen Feldern wichtige Aufschlüsse darüber gibt, auf welchen Ebenen Produkt und Raum „funktionieren“. Wie wichtig im Kontext einer Raumbetrachtung der Aspekt sinnlicher Wahrnehmung ist, in meinem Fallbeispiel der akustischen, verdeutlichte die Einbettung der empirischen Ergebnisse in raumtheoretische Überlegungen. Wenn ein New Yorker Politiker wie Carl Kruger in der Nutzung von MP3-Playern eine Gefährdung der Verkehrssicherheit auf Grund des Effekts einer Ablenkung ortet (vgl. „Kleine Zeitung“, am 14.2. 2007), impliziert diese Argumentation ein Verständnis von Raum, indem die sinnliche Komponente erst dann mitgedacht wird, wenn es sich um eine über Technik verstärkte sinnliche, nämlich auditive Wahrnehmung handelt.⁴³ Die Herausforderung, auf die sich Carl Kruger bezieht, betrifft den Umgang mit der Überlagerung mehrerer Geräuschkulissen, wenn zum Beispiel das Hupen eines Autos von einem/r Musik hörenden RadfahrerIn überhört wird und darum weniger spontan darauf reagiert werden kann. Das bedeutet, dass es um eine Argumentation für eine gemeinsame sinnliche Perspektive auf den Raum geht, die Verkehrssicherheit garantieren sollte. Dass Ablenkung genauso über Brüche städtischer *soundscape*s ausgelöst werden kann, wird nicht mitgedacht. Interessant ist auch, dass es keinen vergleichbaren kritischen Diskurs über das Radiohören im Auto gab bzw. gibt. Carl Kruger spricht in der klassischen Tradition der Medienforschung der 60er Jahre, in einem linearen Wirkungsmodell, wonach ein Medium linear auf jede/n RezipientIn wirkt (vgl. Bechdorf 2001). Dass die über die Nutzung tragbarer Audio-Geräte entstehenden „Musikräume“ nicht nur auf einer Ebene wirken, sondern ein komplexes Wirkungsfeld darstellen, hat meine Untersuchung gezeigt. Folgende Punkte fassen nun wichtige Aspekte meiner Untersuchung noch einmal zusammen:

1. Sinnliche Wahrnehmung muss als selbstverständlicher Teil einer Raumbetrachtung einbezogen werden.

⁴³ Der Blick meiner Untersuchung schenkt dem Hör- Sinn auch erst auf Grund der Technik Beachtung und steht somit in derselben Tradition.

2. „Musikräume“, die sich über das Musikhören mit tragbaren Audio-Geräten konstituieren, wirken im (halb-)öffentlichen Raum auf verschiedenen Ebenen, die sich gegenseitig nicht ausschließen, einander aber auch nicht bedingen:
 - als „Stimmungsraum“/ „Emotionsraum“/ „Empfindungsraum“
 - als „Erinnerungsraum“,
 - als „Nachdenk-“ und „Assoziationsraum“
 - als „Körperaum“
 - als „Identitätsraum“
 - als rationaler „Denkraum“
3. Die Kreation von „Musikräumen“ in (halb-)öffentlichen Räumen hat folgende Funktionen:
 - Funktion einer Beschäftigung
 - Funktion der Reduktion der Außenwirkung des Umfelds
 - Funktion als Strategie, ungewollter Kommunikation zu entgegnen
 - Funktion der Schaffung der unter Punkt 2 genannten „Musikräume“
4. Das Subjekt stellt im Transitraum unterschiedliche Beziehungen zum Umfeld her. Das Umfeld wird im Musikerleben anders wahrgenommen, seine Außenwirkung wird reduziert und über die akustische Wahrnehmung wird eine Grenze zum Umfeld gezogen. Die Wahrnehmung der Trennung von Körper und Ort wird über das Musikhören einerseits über die Reduktion der Außenwirkung des Umfelds verschärft, andererseits negiert und Körper und Ort als ästhetisierte Einheit wahrgenommen.
5. Der Ort und das Umfeld stehen in einer Beziehung zum Subjekt, die sich über den Vergleich sich unterschiedlich manifestierender Rhythmen des Umfeldes bzw. des Ortes fassen lässt. Dieser Vergleich dient einer Annäherung an die Wahrnehmung des Ortes und des Umfelds. Über das Musikhören wird ein von Ort und Umfeld bzw. von zeitlicher Struktur geprägter „Alltagsrhythmus“ „spürbar“ verändert. Der vom Rhythmus der gehörten Musik geprägte, veränderte „Alltagsrhythmus“ wirkt auf den Rhythmus des Raumes zurück und transformiert dadurch den Raum.
6. Musikhören mit einem tragbaren Audio-Gerät stellt auf zwei Ebenen eine Reaktion auf den Raum dar, indem nicht nur die Außenwirkung auf den Raum gezielt reduziert wird, sondern über den nach außen hin sichtbaren Besitz eines tragbaren Audio-Geräts und der ebenso nach außen hin offensichtlichen Praxis des

Musikhörens die Erkennbarkeit des Individuums im (halb-)öffentlichen unterstrichen wird.

7. Das verwendete tragbare Audio-Gerät spielt jeweils eine unterschiedliche Rolle für den/die AkteurIn:
 - Bedeutung als Technik für eine bessere praktische Nutzung und/ bzw. – auf einer symbolischen Ebene – als Ausdruck von Modernität
 - Bedeutung der Marke / des Designs als Identitätsprodukt, das sich im Falle des iPod gerade dadurch auszeichnet, die Technik hinter dem Design verschwinden zu lassen.
8. Die Nutzung tragbarer Audio-Geräte bedingt eine Sensibilisierung der akustischen Wahrnehmung der alltäglichen Klangwelt.

Der Ausgangspunkt meiner Untersuchung war die Ethnographie einer Situation, besser: einer Momentaufnahme im Transitraum. Die Perspektive einer Person auf den täglich gemeinsam „durchlebten“, aber individuell erlebten Transitraum, stand genauso im Mittelpunkt meines Interesses, wie der „Innenraum“, also die Gedanken und die Stimmungen, der fokussierten Person in diesem Moment. Während der Blick von Menschen auf den Raum, in einen Raum, auch als beobachtende Forscherin nachvollzogen werden kann, bleibt einem der Blick „in“ den Menschen verwehrt. Die Methode des qualitativen Leitfadeninterviews eröffnete mir die Möglichkeit, mich diesen „Innenräumen“ in einem spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontext anzunähern. Mein Fokus innerhalb dieser Momentaufnahmen galt einem Objekt, einem „sozialen Gut“, dem tragbaren Audio-Gerät und der Annäherung an einen, dadurch hergestellten „Musikraum“. Es fällt schwer, darüber zu sprechen, was in einem vorgeht, wenn man bestimmte Musik hört. Einfacher ist allerdings, darüber zu sprechen, was in einem in einer konkreten Situation in einem bestimmten Raum zu einem bestimmten Zeitpunkt vorgeht. Ging es um Fragen nach der Geschichte des tragbaren Audio-Geräts und nach konkreten Praxen, fiel meinen drei InterviewpartnerInnen die Beantwortung sehr einfach, bei Fragen zur Beschreibung von Momenten folgten oft kurze Pausen, in denen die Situationen noch einmal in Erinnerung gerufen wurden. Nicht nur bei Jan, auch bei Lena und bei Stefan, sind es *erinnerte* und *erzählte* Situationen. In jeder Erzählung manifestiert sich Erinnerung, die konstruiert wird. Gerade im Zugang über einen „Zoom“ auf Momente und deren – möglicher – ausführlicher Beschreibung sehe ich die Chance, einerseits auf diesen Konstruktionscharakter zu reagieren und andererseits sich sinnlicher, in meinem Fall akustischer Wahrnehmung anzunähern. Die Schwierigkeit über das Hören zu sprechen, stellt aber nichtsdestotrotz eine Hürde dar, gerade, wenn es um die Frage nach der Bedeutung von

„Musikräumen“ geht. Angemessenere Methoden zu entwickeln, die nicht erst die Entwicklung einer Sprache erfordert, in der man Hörerlebnisse fassen kann, scheint eine Herausforderung zu sein, der es sich, gerade in Anbetracht der Wichtigkeit ethnografischer Analysen sinnlicher Wahrnehmung, zu stellen gilt. Denn die Ergebnisse eines Interviews enden dort, wo das Hörerlebnis differenziert werden müsste. Gerade wenn es um weiterführende Untersuchungen nach „Musikräumen“ geht, stellen sich methodologische Herausforderungen, um den Fragen zu entgegnen, die Marcus S. Kleiner in der Einleitung zu „Soundcultures“ (2003) aufwirft: „Kann man Musik erzählen? Ist Musik selbst ein erzählender Diskurs? Muss Reflexion über Musik musikalisch sein? Oder verweigert sich Musik gerade ihrer Verschriftlichung und deren diskursiven Ordnungsversuchen (...)“ (Kleiner 2003: 8)

All tracks written by Judith Punz.

Love and Thanks to:

**meinen InterviewpartnerInnen, die diese Arbeit erst ermöglichten
meinen Eltern, die mir das Studium ermöglichten und mich immer unterstützten**

**Klara Löffler für Inspiration, Motivation und Ansporn zum kreativen
wissenschaftlichen Denken**

**dem Notstandserviceteam - Anna Christina Stoffregen, Martin Jonas und Laura
Hompesch - die mir neben ihrer Unterstützung durch inhaltlichen Austausch als
unerschöpfliche Quelle der Freude am Arbeiten dienten**

**Max Leimstättner, Ana Ionesco, Lukas Schretter, Elisabeth Putz und Daniela
Schadauer**

Michael Parzer

Quellenverzeichnis

Literaturquellen:

BAUER, Yvonne (2003): Sexualität – Körper – Geschlecht. Befreiungsdiskurse und neue Technologien. In: Studien Interdisziplinäre Geschlechterforschung, Bd.6. Oppladen: Leske und Budrich.

BECHDOLF, Ute (2001): Kulturwissenschaftliche Medienforschung. In: GÖTTSCHE, Silke; LEHMANN, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin: Reimer.

BECK, Ulrich (1983): Jenseits von Stand und Klasse? Soziale Ungleichheiten, gesellschaftliche Individualisierungsprozesse und die Entstehung neuer sozialer Formationen und Identitäten, in: Kreckel, Reinhard (Hrsg.)(1983): Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt. Sonderband 2. Göttingen: Schwartz, S. 35 -74.

BECK, Stefan (2002): Verwissenschaftlichung des Alltags? Volkskundliche Perspektiven am Beispiel der Ernährungskultur. In: Schweizer Archiv für Volkskunde (2002). Jg. 97, S. 213-229.

BULL, Michael (2000): Sounding out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life. Oxford: Berg.

BULL, Michael (2008): Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience. London: Routledge.

BRÜSTLE, Brita/ GHATTAS, Nadia/ RISI Clemens (Hrsg.) (2005): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Bielefeld: Transcript.

DU GAY, Paul/ HALL, Stuart/ JANES, Linda (1997): Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman. (Culture, Media, Identities) London: Sage.

KORFF, Gottfried (1985): Mentalität und Kommunikation in der Großstadt. Berliner Notizen zur "inneren" Urbanisierung. In: KOHLMANN, Theodor; BAUSINGER, Hermann (Hg.) (1985): Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung. Schriften des Museums für deutsche Volkskunde, 13. Berlin, S. 343-361.

KRETZINGER, Boris (2005): Commodore. Aufstieg und Fall eines Computerriesen. Morschen: Skriptorium.

HOSOKAWA, Shuhei (1993): Der Walkman- Effekt. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, 5. Aufl. Leipzig: Reclam.

HOWES, David (2003): Sensual Relations. Engaging the Senses in Cultural and Social Theory. Journal of American Folklore, Vol. 120, Nr. 145. Michigan: MichiganPress.

HÜGEL, Hans-Otto (Hg.) (2003): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/ Weimar: Metzler.

LÖW, Martina (2001): Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

LOMMEL, Michael (2008): Der Rhythmus als intermodale Kategorie. In: Joachim Paech, Jens Schröter: Analog/Digital. Untersuchungen zur Intermedialität. München: Fink Verlag ⁴⁴.

ROLSHOVEN, Johanna (1998): Die Strassenbahn als technischer und sozialer Raum. Eine Skizze am Beispiel der Basler „Trambevölkerung“. In: HENGARTNER, Thomas/ROLSHOVEN, Johanna (Hg.) (1998): Technik Kultur. Formen der Veralltäglichung von Technik – Technisches als Alltag. Zürich: Chronos, S.184-217.

SELLE, Gert (1997): Siebensachen. Ein Buch über die Dinge. Frankfurt am Main / New York: Campus.

SCHAFER, Raymond Murray (1971): Die Schallwelt, in der wir leben = The new soundscape. Wien: Universal.

⁴⁴ Auch wenn der Aufsatz im Druck erst Anfang nächsten Jahres publiziert wird, wurde er mir freundlicherweise von Michael Lommel bereits jetzt zur Verfügung gestellt und liegt zur Ansicht bereit.

SCHRAMM, Holger (2005): Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen. Köln: Harlem.

WAGENER, Nadine (2003): Von komprimierter Luft zur Erziehung der Sinne. Der Umgang mit Gehör und Klangwahrnehmung von der Antike bis zur Neuzeit. In: BENDIX, Regina (2004): Über das (Zu-)Hören. Beiträge zur Volkskunde Niedersachsens, 18. Projektgruppe Zuhören. Göttingen: Schmerse.

Internetquellen:

DENKER, Helge (2007): Wie die Industrie die Frauen verführt, 10.8.2007,
http://www.welt.de/lifestyle/article1094244/Wie_die_Industrie_die_Frauen_verfuehrt.html,
am 3.10. 2007

KAHNEY, Leander (2004): Bull Session with Professor Ipod, 25.2.2004,
<http://www.wired.com/gadgets/mac/news/2004/02/62396?currentPage=all>, am 18.4.2007

WILLE, Christian (2003): Glossar Kultur und Entwicklung,
<http://www.uni-trier.de/kulturglossar/html/a-begriffe.html#artefakt>, am 1. 10. 2007

WEISS, Oliver (2005): iPod mit besseren Akku aufmotzen, 25.11.2005
<http://www.computerwelt.at/detailArticle.asp?a=99352&n=1>, am 8.10.2007

„Kleine Zeitung“, 14.2. 2007: „New York kämpft gegen die iPod-Träger“,
<http://www.kleine.at/nachrichten/chronik/344344/index.do>, am 26.4. 2007

„Apple“- Presseinformation:

<http://www.apple.com/de/pr/pr-infos2007/april/100mio.html>, 13.6. 2007

<http://www.apple.com/de/pr/pr-infos2004/januar/ipodmini.html>, 13.6.2007

“Daily Mail”, am 12.10.2006: “iPod flashmobbers dance in their hundreds at station”,
http://www.dailymail.co.uk/pages/live/articles/news/news.html?in_article_id=409998&in_page_id=1770, am 1.8. 2007

<http://www.youtube.com/watch?v=KwHNLIR9R3M>, am 1.8. 2007

andere Quellen⁴⁵:

PUNZ, Judith (2007): Transkript des Interviews mit Jan.

PUNZ, Judith (2007): Transkript des Interviews mit Lena.

PUNZ, Judith (2007): Gedächtnisprotokoll des Interviews mit Stefan.

⁴⁵ Diese Quellen liegen zur Ansicht bei der Autorin bereit.

HIDDEN TRACK

Anhang

Methodenerläuterungen/ Methodenreflexion

Ich habe als Methoden meiner Untersuchung das qualitative Leitfadeninterview und die Produktanalyse gewählt. Die Produktanalyse war von Bedeutung, um auch die Produktseite einzubeziehen. Dadurch, dass es mir wichtig war, Einzelfallstudien in den Mittelpunkt meiner Untersuchung zu stellen, wählte ich das Interview als zentrale Methode. Teilnehmende Beobachtung hab ich auf Grund der Fokussierung auf zwei bzw. drei Personen eher ausgeklammert, auch wenn Beobachtungen teilweise in die Analyse einfließen. Eigene Beobachtungen sind Ausgangspunkt für die Wahl der Thematik. Ein weiterer Ausgangspunkt, der gleichzeitig einen Problemfaktor darstellt, ist meine eigene Erfahrung als Nutzerin eines tragbaren Audio-Geräts, das in mir Interesse weckte. Eigene Erfahrungen von denen meiner InterviewpartnerInnen zu trennen, war in der Reflexion meines Analyseprozesses immer wieder notwendig.

Ich stieg jeweils so ins Interview ein, indem ich als erstes nach der letzten Nutzung des tragbaren Audio-Geräts fragte, mir die Situation genau beschreiben ließ und mich nach dem Raum und dem Zeitpunkt der Nutzung erkundigte. Dann fragte ich nach der Geschichte des Objektes, wann meine InterviewpartnerInnen das Gerät zu welchem Anlass bekommen hatten und nach der konkreten Verwendung. Ich bat meine InterviewpartnerInnen immer wieder, Erfahrungen und Erlebnisse, ausgehend von der Beschreibung konkreter Situationen, zu schildern. Während Lena sehr genau auf einzelne Situationen einging, beschrieb Jan Erfahrungen zwar ausgehend von einer konkreten Situation, wechselte im Laufe des Gesprächs aber immer wieder auf eine allgemeine Ebene. Einzig Stefan ließ sich kaum auf die Beschreibung konkreter Situationen ein, sondern entgegnete den meisten Fragen mit dem Argument, dass er Musik unterwegs nur zur Analyse höre. Die größere Distanziertheit in der Beziehung zu Stefan, veranlasste mich dazu, nicht weiter bei der Beschreibung von Stimmungen oder Gedankenströmen einer Situation nachzuhaken. Darin drückt sich aus, dass sich eine vertrauensvolle Beziehung zu Jan und Lena im Interview in dieser Hinsicht positiv auswirkte. Eine ähnlich nahe Beziehung von mir zu Jan und Lena war auch die Voraussetzung um mit einem Vergleich arbeiten zu können. Gerade Stefans Rolle schien insofern schwierig, als er die Position eines Bekannten einnahm, in der er mir keine Intimitäten preisgeben wollte, die sich bereits in der Beschreibung von bestimmten Momenten widerspiegeln hätte können. Wäre er mir völlig fremd gewesen, wäre es vielleicht bereits

wieder einfacher gewesen, als dass Bezüge zu mir fremden Personen innerhalb von Momentaufnahmen mir als Interviewerin nicht als Intimitäten erschienen wären.

Während die Gesprächssituation bei Lena und Jan sich dadurch auszeichnete, dass sie ohne Störungen, Unterbrechungen in einer angenehmen Atmosphäre verliefen, wurden Stefan und ich während unserem Gespräch von Stefans Kind unterbrochen, ich hatte auch das Gefühl, als würde sich Stefan nicht so recht auf das Interview einlassen. Bei ihm hatte es bereits mehrere Anläufe gebraucht, bis wir unser Interview realisierten, weil Stefan darauf vergessen hatte oder kurzfristig absagte.

In der Reflexion über die Methode mag es verwundern, dass ich den sehr konventionellen Zugang über das Interview gewählt habe. Ich habe in meiner Arbeit zahlreiche Methoden genannt, wie man sich dem Feld auch nähern könnte. Aber gerade in Anbetracht dessen, dass das Feld noch so wenig untersucht ist, schien es mir schlüssig, mich über der Methode des Interviews der Thematik anzunähern, um mich der Komplexität des Feldes vorerst in einem ersten Schritt anzunähern, um dann das Feld zu öffnen.

Abstract

Meine Untersuchung beleuchtet tragbare Audio-Geräte hinsichtlich ihrer Bedeutung als Produkt und als Medium in Relation zu dessen Wirkung im bzw. auf den Raum. Es geht mir dabei zum einen um Fragen zur materiellen Kultur: Wie manifestiert sich im alltäglichen praktischen Umgang mit tragbaren Audio-Geräten deren Bedeutung? Und welche Rolle spielt dabei das Produkt bzw. die Marke? Zum anderen stehen Fragen an einen individuell hergestellten „Musikraum“ und an die veränderte Wahrnehmung des Transitraumes einer Musik hörenden Person im Mittelpunkt meines Interesses. Ausgangspunkt meiner Forschung sind drei qualitative Fallstudien ethnographischer Ausrichtung. Ich nähere mich den beschriebenen Fragestellungen mikroanalytisch anhand von Produktanalysen und der Analyse von Interviews an, die ich in Raumethnographien der Schauplätze meiner interviewten Personen einbettete. Über die Konzentration auf zwei bzw. drei Personen werden Bedeutungszusammenhänge innerhalb des Feldes ersichtlich, denen gerade in Anbetracht dessen, dass das Feld noch kaum untersucht ist, eine wichtige Rolle zukommt und somit für zahlreiche neue Fragestellungen öffnet. Als wichtige theoretische Folie dient mir in der Auswertung meines empirischen Materials Martina Löws „Raumsoziologie“ (2001). Die Annäherung an den Raum stellt eine wichtige Perspektive auf mein Forschungsfeld dar, in dessen Zusammenhang und dessen Wechselwirkung auch eine Auseinandersetzung mit dem Körper als zusätzliche theoretische Perspektive stattfindet.