

Eusterbrock, Linus; Godau, Marc; Haenisch, Matthias; Krebs, Matthias; Rolle, Christian
Von 'inspirierenden Orten' und 'Safe Places'. Die ästhetische Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis

Musikpädagogik im Spannungsfeld von Reflexion und Intervention. Münster ; New York : Waxmann 2021, S. 155-172. - (Musikpädagogische Forschung; 41)



Quellenangabe/ Reference:

Eusterbrock, Linus; Godau, Marc; Haenisch, Matthias; Krebs, Matthias; Rolle, Christian: Von 'inspirierenden Orten' und 'Safe Places'. Die ästhetische Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis - In: Musikpädagogik im Spannungsfeld von Reflexion und Intervention. Münster ; New York : Waxmann 2021, S. 155-172 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-243373 - DOI: 10.25656/01:24337

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-243373>

<https://doi.org/10.25656/01:24337>

in Kooperation mit / in cooperation with:



WAXMANN
www.waxmann.com

<http://www.waxmann.com>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Johannes Hasselhorn, Oliver Kautny, Friedrich Platz (Hrsg.)

MUSIKPÄDAGOGIK IM SPANNUNGSFELD VON REFLEXION UND INTERVENTION

MUSIC EDUCATION BETWEEN
(SELF-)REFLECTIONS
AND INTERVENTIONS

Musikpädagogische Forschung

Research in Music Education

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e. V. (AMPF)

Band 41

Proceedings of the 41st Annual Conference of the
German Association for Research in Music Education

Johannes Hasselhorn, Oliver Kautny,
Friedrich Platz (Hrsg.)

Musikpädagogik im Spannungsfeld von Reflexion und Intervention

Music Education between
(Self-)Reflections and Interventions



Waxmann 2021
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

**Musikpädagogische Forschung, Band 41
Research in Music Education, vol. 41**

ISSN 0937-3993

Print-ISBN 978-3-8309-4272-6

E-Book-ISBN 978-3-8309-9272-1

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2021
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Anne Breitenbach, Münster
Satz: Roger Stoddart, Münster

Inhalt

Vorwort.....	9
--------------	---

Liste der Reviewerinnen und Reviewer	13
--	----

Andreas Lehmann-Wermser

„... es kömmt drauf an ...“	15
-----------------------------------	----

Marlon G. Schneider

Concept Maps

Erprobung und Reflexion eines Diagnoseinstruments zur Erfassung von Lernvoraussetzungen und -prozessen im Musikunterricht	33
--	----

Concept Maps

*The Testing of and Reflection upon a Diagnostic Tool for Recording Learning
Prerequisites and Processes in Music Lessons*

Georg Brunner, Thade Buchborn, Bernd Clausen,

Werner Jank & Silke Schmid

Change Management im Lehramtsstudium –

Kohärenz und Professionsorientierung	53
--	----

*Change Management Processes in Music Teacher Training:
Coherency and Professional Orientation*

Georg Brunner

Inverted Classroom Model (ICM) und E-Lecture als Konzept für eine musikbezogene Hochschullehre: eine explorative Vergleichsstudie	73
--	----

*The Inverted Classroom Model (ICM) and e-Lectures in Music-related
University Teaching: An Exploratory Comparative Study*

Gabriele Puffer

Messung professioneller Kompetenzen von Studierenden zur Evaluation einer fachdidaktischen Lehrveranstaltung	91
---	----

*Assessing Future Music Teachers' Professional Competencies for the
Evaluation of a Teacher Training Program*

Isolde Malmberg

Musizieren als Entwicklungsaufgabe im Schulpraktikum –
erste Ergebnisse der qualitativen Erhebung TRANSFER zu Mentor*in-
Mentee-Dynamiken beim Klassenmusizieren in schulischen Praxisphasen. 113

*Music Making as a Developmental Task in School Internships –
First Results of the Qualitative Survey TRANSFER on Mentor-
Mentee Dynamics in Practical School Phases*

Anna-Lisa Jeismann & Ulrike Kranefeld

(Un-)Eindeutige Anregungen
Zur Rekonstruktion von Handlungsmustern bei der Begleitung
von Prozessen des Musik-Erfindens 135
*(Un)Specific Advices: Reconstructing Interactional Patterns
of Instructors in School Composition Settings*

*Linus Eusterbrock, Marc Godau, Matthias Haenisch,
Matthias Krebs & Christian Rolle*

Von ‚inspirierenden Orten‘ und ‚Safe Places‘: die ästhetische
Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis 155
*On ‘Inspiring’ and ‘Safe Places’: The Aesthetic Use of Place in
Music-App Practices*

Peter W. Schatt

„geschichtlich durch und durch“?
Überlegungen zur musikpädagogischen Relevanz einer
kulturwissenschaftlichen Perspektive auf das ‚musikalische Material‘ 173
*“geschichtlich durch und durch”? Considerations on Music Pedagogical
Relevance of a Cultural Studies Perspective on the ‘Musical Material’*

Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck

Lehre des Musikalisch-Künstlerischen –
professionell, als Profession? 191
Teaching the ‘Musical Artist’ – Professionally, or as a profession?

<i>Lina Oravec & Julia Steffens unter Mitarbeit von Susanne Becker</i>	
<i>„Solmisieren?! Manchmal hilft's, manchmal ist es ein Zeitverschwender.“</i>	
Erfolge und Grenzen relativer Solmisation in der Grundschule – eine Interviewstudie nach der Grounded Theory	213
<i>„Solfège?! Sometimes helpful, sometimes a waste of time.“ Outcomes and Limitations of the Movable-Do Solfège Approach in German Elementary Schools – a Grounded Theory Study</i>	
 <i>Olivier Blanchard</i>	
<i>„Die Songs der Schüler*innen“ und „die Songs der Lehrer*innen“</i>	
Die Herstellung kultureller Differenzen im Musikunterricht	233
<i>“Students’ Songs” and “Teachers’ Songs”: Cultural Differences in Music Lessons</i>	
 <i>Charlotte Lietzmann</i>	
<i>Die Kunst der Distinktion – Prozesse von Ein- und Ausschluss</i>	
im Feld musikpädagogischer Studiengänge	251
<i>The Art of Distinction – Processes of In- and Exclusion in the Field of Higher Music Education</i>	
 <i>Jürg Huber und Christoph Marty</i>	
<i>Die diskursive Behauptung einer eigenen Musikpädagogik in der Deutschschweiz im Spiegel von Rezensionen.</i>	
	277
<i>The Discursive Assertion of an Individual Music Education in German-Speaking Switzerland as Reflected in Reviews</i>	
 <i>Stefan Orgass</i>	
<i>Gegenstandsbereiche musikpädagogischer Forschung in reflexionslogischer Rekonstruktion.</i>	
	297
<i>Topics of Research in Music Pedagogy According to the Logics of Reflection</i>	

Linus Eusterbrock, Marc Godau, Matthias Haenisch,
Matthias Krebs & Christian Rolle

Von ‚inspirierenden Orten‘ und ‚Safe Places‘: die ästhetische Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis

On ‘Inspiring’ and ‘Safe Places’: The Aesthetic Use of Place in Music-App Practices

Obwohl Musikapps immer beliebter werden, gibt es bisher kaum Forschung zu informellen Musikpraktiken mit Apps. Dieser Beitrag präsentiert Ergebnisse einer Studie zu Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungen in informellen Appmusikpraktiken. Insbesondere stellt er ästhetische Praktiken (Reckwitz, 2008b) der Nutzung von Orten vor. Im Rahmen einer Grounded-Theory-Studie (Charmaz, 2014) wurden Daten mittels Interviews, teilnehmender Beobachtung und Videographie erhoben. Exemplarisch werden Praktiken der Nutzung von ‚inspirierenden Orten‘ und ‚Safe Places‘ vorgestellt, für die die Wahrnehmung von Atmosphären entscheidend ist. Sie können auch als Techniken der Erzeugung von Stimmungen verstanden werden. Die Ergebnisse können Licht auf die ästhetischen Besonderheiten mobilen Musikmachens werfen.

Although music apps are becoming increasingly popular, there has been little research on informal music practices with apps. This article presents findings of an ongoing study on learning processes and aesthetic experiences with informal app-music practices. In particular, it discusses the aesthetic practices (Reckwitz, 2008b) of using specific places for making music. In our grounded theory study (Charmaz, 2014) we collected data using interviews, participant observation and videography. As exemplary cases, this article presents two analyses of the use of ‘inspiring places’ and ‘safe places’. The results suggest that perceiving the atmosphere is a fundamental prerequisite for both places. Additionally, the results shed light on aesthetic aspects of mobile music making.

1. Einleitung

Das Musizieren mit Apps auf Smartphones und Tablets ist ein recht neues Phänomen. In den letzten Jahren sind immer neue Musikapps entwickelt worden, die verschiedenste Möglichkeiten bieten, Klänge zu erzeugen. Die Mobilität der Geräte ermöglicht es dabei, an unterschiedlichen Orten Musik zu machen. In unserem Beitrag wollen wir darstellen, wie diese Orte in der informellen Appmusikpraxis genutzt werden. Hierzu werden wir exemplarisch zwei ortsbezogene Praktiken analysieren: das Nutzen von ‚inspirierenden Orten‘ und von ‚Safe Places‘.

Unsere Ergebnisse sind im Rahmen des Forschungsprojektes MuBiTec-LEA¹ erarbeitet worden (Godau et al., 2019). Das Erkenntnisinteresse des Projektes gilt den Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungen beim Musizieren mit Mobilgeräten in informellen Kontexten. Die Forschung zu Appmusikpraktiken in formalen und non-formalen Kontexten, wie Musikunterricht oder Nachmittagsangeboten, hat in den letzten Jahren stetig zugenommen (vgl. zum Überblick Godau & Haenisch, 2019), doch uns geht es nicht um musikpädagogische Praxis mit Apps.

Die Relevanz der Untersuchung liegt vielmehr in der Erschließung eines blinden Flecks bisheriger musikpädagogischer Forschung zu Apps, insofern Lernpraktiken und ästhetische Erfahrungsqualitäten in *informellen* Kontexten untersucht werden, die bislang fast vollständig ausgespart wurden. Abgesehen von der Evaluation einzelner Apps in den Science and Technology Studies (vgl. z.B. Martin, Gardner, Swift & Martin, 2015) sowie medienwissenschaftlicher Forschung zum Design von Musikapps (Simon, 2020) wurden informelle Musikpraktiken mit Tablets und Smartphones lediglich im Hinblick auf das Musikhören untersucht (vgl. z.B. Lepa & Guljamow, 2017). Zudem gibt es kleinere Fallstudien, etwa zur Videoeigenproduktion mit *Musical.ly* bzw. *TikTok* (Şimşek, Abidin & Brown, 2018) oder zur musikbezogenen Tablet-basierten Medienkultur von Kindern (Young & Wu, 2019).

In der Musikpädagogik gibt es erste Hinweise darauf, dass Erfahrungen und Lernwege mit Musikapps in freizeitlicher Beschäftigung anders gelagert sind als im Rahmen institutioneller Angebote (Verrico & Reese, 2016, S. 321; West & Cremata, 2016). Außerdem scheint die intensive Beschäftigung mit Musikapps in informellen Kontexten eine wichtige Voraussetzung für Prozesse der Selbstprofessionalisierung von Lehrkräften zu sein (vgl. z.B. Ruismäki, Juvonen & Lehtonen, 2013).

1 LEA steht für *Lernprozesse und ästhetische Erfahrungen in der Appmusikpraxis*. Das Projekt wird im Rahmen einer Förderrichtlinie zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert. Weitere Informationen finden sich unter <https://www.hf.uni-koeln.de/39842>.

2. Theoretischer Hintergrund

Appmusikpraxis begreifen wir als eine ästhetische Praxis.² Als soziale Praxis stellt sie eine überindividuell geteilte Verhaltensweise dar, die vor allem von einem impliziten, inkorporierten Wissen geleitet wird (Reckwitz, 2003). Die Praxistheorie betont den routinemäßigen Charakter menschlicher Tätigkeiten, auch von ästhetischen Erfahrungen, die in der subjektiven Wahrnehmung unter Umständen als singuläres Ereignis erscheinen mögen (Reckwitz, 2008b, S. 313).³

Ästhetische Praxis zeichnet sich laut Reckwitz durch fünf „Eigenschaftsbündel“ aus (2008b, S. 304–308). Sie ist 1) an einer Intensivierung von Wahrnehmung und innerem Erleben orientiert, die 2) mit einer „kreativen Gestaltung“ der Wirklichkeit verbunden ist. Zentral ist für sie dabei 3) die Produktion von Affektivitäten und 4) die Semiotisierung der Wirklichkeit, das heißt das Experimentieren mit Bedeutung und Assoziation. Hierin zeigt sich 5) eine spielerische Haltung gegenüber der Welt. Für Reckwitz unterscheiden sich ästhetische Praktiken von anderen Praktiken dadurch, dass sie auf „sinnlich-perzeptive Akte [...] um ihrer selbst willen und jenseits eines außerhalb ihrer liegenden Zwecks“ gerichtet sind (ebd., S. 304). Eine solche Charakterisierung als Wahrnehmung um ihrer selbst willen greift das Motiv der ‚Selbstzweckhaftigkeit‘ ästhetischer Wahrnehmung auf, das in ästhetischen Theorien mindestens seit Kant (1790/1974) ein zentrales Bestimmungsmerkmal darstellt.

Die Selbstzweckhaftigkeit ästhetischer Wahrnehmung findet sich auch in Martin Seels Theorie ästhetischer Praxis (Seel, 1996, 2003), die in der Musikpädagogik für Konzepte ästhetischer Bildung fruchtbar gemacht wurde (vgl. z.B. Rolle, 1999; Wallbaum, 2000). Seel spricht von „Vollzugsorientierung“ (Seel, 2003, S. 126): Mit ästhetischen Praktiken können zwar auch weitergehende Zwecke verfolgt werden, sie sind jedoch primär am Vollzug ästhetischer Wahrnehmung selbst orientiert. Wer den Wolkenhimmel ästhetisch betrachtet, ist an der Wahrnehmung selbst interessiert, im Gegensatz zu jemandem, der aus den Wolkenformationen Schlussfolgerungen über das zukünftige Wetter trifft. Für Seel sind ästhetische Praktiken darüber hinaus von einer „selbstbezüglichen Sinnlichkeit“ bestimmt (ebd.). Dahinter steht der Gedanke, dass in ästhetischen Praktiken nicht nur das Wahrnehmungsobjekt, sondern auch der Prozess des Wahrnehmens selbst wahrgenommen wird.

Bei der Wahrnehmung von Orten spielen für unsere Forschungsteilnehmer*innen auch die anwesenden Personen und die beteiligten Gegenstände, Klänge etc. eine wichtige Rolle. Darum wollen wir ‚Ort‘ als soziale Kategorie verstehen, wobei wir uns an Martina Löws Raumsoziologie (2012) orientieren. Einen

2 Im Folgenden verwenden wir die Ausdrücke ‚Praxis‘ und ‚Praktik‘ in dem Sinne, dass eine Praxis aus mehreren zusammenhängenden Praktiken besteht.

3 Zu einem Vergleich von Theorien ästhetischer Erfahrung mit Praxistheorien siehe Eusterbrock & Rolle, 2020.

Ort begreift Löw als „geographisch markierte Stelle“, an der ein sozialer Raum lokalisiert ist (Löw, 2012, S. 198). Soziale Räume sind für sie konstituiert durch die Relationen zwischen Lebewesen und sozialen Gütern (ebd., S. 271), wozu etwa Gegenstände wie ein Smartphone, aber auch musikalische Klänge gehören. Außerdem ist für Löws Theorie die Wahrnehmung von Räumen entscheidend. Ein Raum wird ihr zufolge durch zwei simultane Vorgänge konstituiert: Das „Placing“, womit die Anordnung von Personen und Gegenständen gemeint ist, und die „Synthese“, bei der diese Personen und Gegenstände durch Wahrnehmung, Imagination oder Erinnerung zu einem sozialen Raum zusammengefasst werden (ebd., S. 224–226).

Ästhetische Praktiken sind durch die Räume bedingt, in denen sie sich vollziehen, und schaffen diese räumlichen Strukturen zugleich selbst. Zudem vollziehen sie sich wie andere soziale Praktiken in Auseinandersetzung mit Artefakten, wozu etwa Smartphones, Tablets und digitale Artefakte wie Apps zählen können. Wir verstehen soziale Praktiken darüber hinaus als situiert in *Communities of Practice*, die sich als Wissensgemeinschaften um eine Wissensdomäne bilden und deren Mitglieder in regelmäßigen Interaktionen mit- und voneinander lernen (Kenney, 2016; Lave & Wenger, 1991). Es ergibt sich also ein Bedingungsgefüge, in dem die musikalischen Praktiken unserer Teilnehmenden stehen: Sie werden von Orten, Artefakten und Communities bedingt.

3. Forschungsdesign

Das Forschungsprojekt MuBiTec-LEA begleitet 16 Musikkappnutzer*innen über einen Zeitraum von jeweils zwölf Monaten in ihrer musikalischen Praxis. Das Sample bildet ein breites Spektrum an Profi- und Amateurmusiker*innen im Alter zwischen 12 und 65 Jahren mit diversen musikalischen und kulturellen Hintergründen ab. Über den Längsschnitt von einem Jahr sind für jede*n Forschungsteilnehmer*in mindestens drei Datenerhebungspunkte vorgesehen, um langfristige Entwicklungsprozesse rekonstruieren zu können. Im Zentrum stehen Praktiken des Erfindens von Musik wie Komponieren, Songwriting oder Produzieren.

Die im Rahmen dieser Studie beobachteten Praktiken werden zumeist nicht kollaborativ, sondern vor allem allein und daher – anders etwa als bei kollektiven Proben- oder Kompositionsprozessen – ‚stumm‘, das heißt ohne verbale Interaktion ausgeübt, sei es in privater Zurückgezogenheit oder an öffentlichen Orten. Dadurch wird ein Zugang zu den Kriterien und Relevanzen dieser ästhetischen Praxis erschwert. Darüber hinaus adressiert der Fokus auf ästhetische Praxis eine Vielzahl sinnlicher und reflexiver Prozesse, die sich einer direkten Beobachtung körperlicher Handlungsvollzüge entziehen.

Aus diesem Grund werden ästhetische Erfahrungsprozesse in MuBiTec-LEA im Rahmen eines multimethodologischen Designs erforscht, das unterschiedli-

che Interviewformen, teilnehmende Beobachtung und Videographie integriert. Anders als in praxeologischer Forschung üblich, die oft nur „sekundär eine Relevanz von qualitativen Interviews“ (Reckwitz, 2008a, S. 196) als Zugang zum impliziten bzw. verkörperten Wissen anerkennt und insofern teilnehmende Beobachtung als „the royal road to the tacit texture of social action“ (Adloff & Wacquant, 2015, S. 187) begreift, gehen wir von einer Gleichwertigkeit dieser einander ergänzenden methodischen Zugänge aus. Damit folgen wir der in wissenssoziologischer Forschung verbreiteten Auffassung, „dass zumindest Teile des impliziten Wissens unter bestimmten Umständen durchaus verbalisiert werden können, zum Beispiel dann, wenn sie in den Aufmerksamkeitsfokus gebracht werden“ (Büssing, Herbig & Ewert, 2002, S. 3). Insbesondere betrachten wir das Interview als einen Zugang zur reflexiven Dimension ästhetischer Praxis im Sinne einer Explikation ästhetischer Handlungsorientierung und Urteilsbildung (Haenisch & Godau, im Erscheinen).

Erfolgt die teilnehmende Beobachtung und videographische Dokumentation mobiler Musikpraxis beim Musizieren in öffentlichen Verkehrsmitteln, in der freien Natur oder in der häuslichen Küche, so liegt ein Schwerpunkt der Datenerhebung auf Interviewtechniken, bei denen die Forschungsteilnehmer*innen entweder ihre Praxis *in situ* in Form von Think-aloud-Protokollen mitlaufend beschreiben oder *ex post* im Rahmen von Video-Stimulated-Recall-Interviews kommentieren. Insofern kommen Interviewformen zum Einsatz, die sich als Techniken der Explikation impliziten Lernens und Wissens bewährt haben (Gass & Mackey, 2006; Haenisch & Godau, 2016).

Fallauswahl, Erhebung und Auswertung der Daten orientieren sich am Forschungsstil der konstruktivistischen Grounded-Theory-Methodologie (Charmaz, 2014). Demzufolge werden auf der Grundlage eines iterativen Forschungsprozesses, das heißt im Wechsel von Dateninterpretation und theoretischem Sampling, Kategorien einer empirisch begründeten Theorie mobiler Musikpraxis im Forschungsfeld gebildet. Im Folgenden wollen wir zwei Kategorien aus der Datenauswertung vorstellen. Innerhalb eines offenen Kodierens kristallisierte sich zunehmend die Bedeutung der Mobilität heraus, insofern Teilnehmende unterwegs und an wechselnden Orten Musik machen. Die Bedeutung von Orten für die Musiker*innen wurde dann spezifiziert, indem Ortsbezüge in den bislang erhobenen Daten in einem Prozess fokussierten Kodierens nachverfolgt wurden.

4. Ergebnisse: Orte zur Inspiration und als Safe Places nutzen

In unserer Datenauswertung konnten wir einige Praktiken der Ortsnutzung herausarbeiten, von denen wir hier exemplarisch zwei vorstellen wollen. Wir bezeichnen sie mit In-vivo-Kodes, das heißt mit Begriffen des Feldes. Erstens werden manche Musikmachorte ‚zur Inspiration‘ genutzt. Ein typisches Beispiel ist das Musikmachen mit dem Tablet im sommerlichen Stadtpark. Zweitens wer-

den bestimmte Orte als ‚Safe Places‘⁴ innerhalb des eigenen Arbeitsprozesses genutzt, die vertraut, kontrollierbar und vor Störungen geschützt sind. Typisch hierfür ist das heimische Wohnzimmer.

Die Eigenschaften, ‚inspirierend‘ oder ‚safe‘ zu sein, kommen nicht den Orten selbst zu. Vielmehr werden Orte in der Praxis zu inspirierenden Orten oder Safe Places gemacht. So kann ein Ort wie die Bahn für dieselben Musiker*innen am einen Tag eher ‚inspirierend‘ und am anderen Tag eher ‚safe‘ sein, je nachdem, was und wie sie dort wahrnehmen. Es handelt sich um verschiedene Wahrnehmungspraktiken, die wiederum von den Bedingungen des Ortes abhängig sind: Musiker*innen suchen bestimmte Orte auf, weil sie sich dafür eignen, sie als Inspirationsort oder Safe Place zu nutzen.

4.1 Orte zur Inspiration nutzen

Die Kategorie „Orte zur Inspiration nutzen“ soll eine Praktik beschreiben, bei der Orte als Anregung für die kreative Musikpraxis genutzt werden. Gemeint ist, dass der Ort selbst als anregend bzw. inspirierend erlebt wird, im Unterschied zu Inspirationspraktiken, bei denen zum Beispiel die Möglichkeiten einer neuen App als anregend empfunden werden.

Exemplarisch für das Nutzen eines Ortes zur Inspiration ist der Fall von TN2, der mit einer App auf seinem Smartphone Songs produziert:

„Die beste Inspiration, wenn man halt Musik machen will, ist eigentlich draußen, so irgendwie durch die Straßen gehen oder in der Natur sein [...]. Rausgehen zum [Name eines Flusses], sich irgendwo hinsetzen, dann fällt mir eigentlich immer oft automatisch eine Melodie ein. Die mache ich dann da rein [in die App], oder einen Beat oder was mit dem Bass oder so [...]. Dann gehe ich nach Hause, höre mir das nochmal an [...] und dann mache ich daraus quasi einen fertigen Song.“

In diesem Interviewauszug beschreibt TN2, wie Orte zur Inspirationsquelle im Rahmen der eigenen Songwriting-Praxis werden. Die Inspiration erscheint als ein spontaner Einfall von Melodien, Beats oder Bass-Läufen, der durch die Gegebenheiten des Ortes „automatisch“, das heißt unwillkürlich erfolgt. Die Einfälle werden vor Ort in die App übertragen, es ist also entscheidend, dass das mobile Instrument mitgeführt werden kann. Das Nutzen eines inspirierenden Ortes wird abgegrenzt vom Ort ‚Zuhause‘, an dem die Einfälle reflektiert und weiterverarbeitet werden. Im Interviewausschnitt wird auch eine Routine erkennbar: Am Fluss erzielt TN2 das gewünschte Ergebnis „eigentlich immer“ bzw. „oft“.

4 Der Begriff ‚Safe Place‘ scheint bei unseren Teilnehmenden auf den geläufigeren Ausdruck des ‚Safe Space‘ im Sinne eines geschützten Raums zu verweisen. Teilweise werden die beiden Begriffe auch abwechselnd benutzt.

Um die Nutzung von Orten zur Inspiration näher zu charakterisieren, wollen wir diese Praxis anhand einiger Dimensionen beschreiben, die sich für uns als besonders relevant darstellen: *geplant/spontan, erarbeiten/verarbeiten, allein/gemeinsam, öffentlich/privat, urban/natürlich sowie zuhause/draußen*.

TN2 deutet an, dass es sich bei seiner Praxis um eine geplante Nutzung handelt. Die Orte werden aufgesucht, „wenn man Musik machen will“. Andere Teilnehmende nutzen Orte aber auch spontan zur Inspiration. Musikmachen an inspirierenden Orten umfasst vor allem Arbeitsschritte, in denen musikalisches Material erarbeitet wird, in denen zum Beispiel neue Ideen festgehalten und Improvisationen oder Field-Recordings aufgenommen werden. Im Gegensatz dazu stehen Praktiken, in denen Material verarbeitet wird (zum Beispiel Editieren oder Mixen), die nur selten an Inspirationsorten stattfinden.

Wie an den meisten Orten machen die Musiker*innen an inspirierenden Orten nicht gemeinsam mit anderen, sondern allein Musik. Es gibt aber auch entsprechende kollaborative Praktiken. Was die Anwesenheit von nicht mitspielenden Personen betrifft, können inspirierende Orte sowohl belebt als auch einsam sein.

Zur Inspiration werden meist öffentliche und nur selten private Orte genutzt. Manche der Orte sind urban, die meisten befinden sich aber in einer Umgebung, die als „Natur“ beschrieben wird, etwa im Stadtpark, oder sie besitzen zumindest ein „natürliches“ Element, etwa den Fluss an der städtischen Uferpromenade. Wenn die Musiker*innen über inspirierende Orte sprechen, verorten sie diese oft mit dem Begriff „draußen“. Die Praktik, Orte zur Inspiration zu nutzen, findet tatsächlich oft unter freiem Himmel statt, doch bedeutet „draußen“ nicht immer einen Gegensatz zu „drinnen“ im Sinne von geschlossenen Räumen. Vielmehr scheint „draußen“ teilweise als Gegenbegriff zu „zuhause“ zu dienen, denn auch die Bahn wird zum Beispiel zum Bereich des „Draußen“ gezählt.

Das „Sich-inspirieren-Lassen“ ist maßgeblich von ästhetischen Wahrnehmungen des Ortes bestimmt, wobei Wahrnehmungen aller Sinne genannt werden. Als spezifische Wahrnehmungsinhalte, die als inspirierend empfunden werden, haben sich Atmosphären und Bewegungen herausgestellt. Über die Atmosphäre von Orten soll in Abschnitt 4.3 näher gesprochen werden, da sie ebenso die Kategorie des ‚Safe Place‘ betrifft. Die Wahrnehmung von Bewegung hingegen wird spezifisch für Inspirationsortpraktiken genannt, darum soll sie an dieser Stelle angesprochen werden.

Zur Wahrnehmung von Bewegung am Inspirationsort gehört zum Beispiel, wenn Teilnehmende die Blätter eines Baumes im Wind, einen vorbeifließenden Fluss oder eine Landschaft betrachten, die vor dem Bahnfenster vorbeizieht. Sie beschreiben die Inspiration durch Wahrnehmung von Bewegung auf verschiedene Weise. Teils wird bewegten Objekten eine besondere Ausdruckstärke zugesprochen, teils wird dem Betrachten stetiger Bewegung auch eine Art kontemplativer Wirkung attestiert. Ein Beispiel hierfür ist die Art, wie TN4 seine Inspirationserfahrungen beschreibt, die er beim Blick aus dem Bahnfenster macht:

„Man kann, [...] ohne über irgendwas nachzudenken, einfach nur gucken, was da vor sich geht.“ Da bekomme er eher musikalische Ideen als wenn er „krampfhaft überlege“. Er beschreibt seinen inneren Zustand in solchen Situationen als „los-gelöst“. Man könnte diese Wahrnehmungspraktik so verstehen, dass die stetige Bewegung der vorbeiziehenden Landschaft einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich zieht, so dass man nicht mehr „krampfhaft überlegt“ und stattdessen den Augenblick geschehen lässt. Gerade in einem solchen Zustand der mentalen Entspannung entstünden dann neue Ideen. Zur Wahrnehmung von Bewegung und Veränderung gehört für unsere Teilnehmenden darüber hinaus auch, dass die eigene Bewegtheit, die Mobilität der Praxis selbst zum Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung wird.

4.2 Orte als Safe Places nutzen

In der Musikpraxis unserer Teilnehmenden findet sich durchgehend eine Praktik, die wir als ‚Nutzen von Safe Places‘ bezeichnen möchten, wobei ‚Safe Place‘ als In-vivo-Kode aus den Daten übernommen wurde. Orte werden zu Safe Places, wenn sie vertraut sind und von den Teilnehmenden als ihr Eigenes erlebt werden, als selbst kontrolliert und insofern sicher vor Störungen von außen. Exemplarisch sei hier angeführt, wie TN5 sein Heimstudio beschreibt, das zugleich auch seine Einzimmerwohnung darstellt:

„Ich kapsele mich ganz ab mit meiner Welt, aber dann brauch‘ ich meinen Safe Place und das ist mein Studio [...]. Ich brauch irgendwie so ein bestimmtes Mich-eingeschlossen-Fühlen in dem Moment und abgeschnitten von der Welt [...].“

Das Heimstudio wird hier als ein vertrauter, eigener Ort wahrgenommen („meine[] Welt“), der geschützt ist und kontrolliert werden kann („mein[] Safe Place“). Im weiteren Interviewverlauf betont TN5 außerdem, dass für ihn zum Safe Place auch die Verfügung über Instrumente und Equipment gehört.

Der Safe Place bietet zunächst einmal Sicherheit vor unerwünschten Störungen. Doch er kann auch ein echter Zufluchtsort werden, so etwa für den Jugendlichen TN3, der zuhause mit Apps Beats macht: „Man kann mal in seine eigene Welt gehen und [...] so spielen, wie es einem gefällt, und das befreit einfach von dem Stress [...]. [Es] kann niemand in dieser Welt irgendwas kaputtmachen.“ Hier wird das Musikhören im heimischen Wohnzimmer als eine „eigene Welt“ erlebt, die als Zufluchtsort dient. Musikhören an anderen Orten (etwa in der Schule) beschreibt TN3 als restriktiv und stressig. Hier wird also das Zuhause als Musikhörort zum Safe Place gemacht.

Zur Schärfung der Kategorie des Nutzens von Safe Places soll sie nun anhand der gleichen Dimensionen analysiert werden wie das Nutzen von inspirierenden

Orten (siehe Abschnitt 4.1): *geplant/spontan, erarbeiten/verarbeiten, allein/ge-meinsam, öffentlich/privat, urban/natürlich und zuhause/draußen*.

Musikmachen im Safe Place geschieht sowohl geplant als auch spontan (so kann es etwa spontan zur Abwechslung beim Fernsehen dienen). Es umfasst sowohl Material erarbeitende als auch verarbeitende Arbeitsschritte. Der Safe Place dient gewissermaßen als Basis der musikalischen Routinen, hier wird die meiste Zeit verbracht.

Das Nutzen eines Safe Place findet meist nicht in Zusammenarbeit mit anderen Musiker*innen statt, auch wenn es Ausnahmen gibt. Was die Anwesenheit von anderen Personen im Safe Place angeht, könnte man denken, dass die Teilnehmenden dort meist isoliert seien. TN5 zum Beispiel bezeichnet seine Praxis im Safe Place als „sich abkapseln“. Es geht jedoch weniger darum, partout jede andere Person auszuschließen, als vielmehr darum, nur vertraute Menschen um sich zu haben und bis zu einem gewissen Grad kontrollieren zu können, wer Zugang zum Safe Place erhält.

Aus der teilnehmenden Beobachtung und aus Interviews konnten wir schließen, dass viele der Musiker*innen, die mit anderen Personen zusammenwohnen, als Safe Place das heimische Wohnzimmer wählen (und dort oft die Wohnzimmerecouch). Hier machen sie den Großteil ihrer Musik. Sie schaffen also in ihrer Praxis einen Raum, der bis zu einem gewissen Grad vor Zugang geschützt ist, in dem sich aber auch andere Personen bewegen. Einige Teilnehmende haben zum Beispiel einen eigenen Musikraum in der Wohnung, den sie aber mit dem Tablet gar nicht nutzen. Stattdessen machen sie mit dem Gerät und Kopfhörern auf der Wohnzimmerecouch Musik, während zum Beispiel der*die Partner*in danebensitzt und Fernsehen schaut. Die Teenager unter den Musiker*innen könnten sich in ihr Jugendzimmer zurückziehen, machen aber stattdessen ebenfalls im Wohnzimmer Musik, wo sich auch andere Familienmitglieder aufhalten oder wo man sie zumindest im Nebenzimmer hört.

Musikapps erlauben also die Kombination von musikalischen mit nicht musikalischen Alltagspraktiken, etwa Musik zu machen, die nur man selbst hört, während man am Familienleben teilhat. Dadurch entstehen besondere Formen der Ästhetisierung von Alltagsräumen. Die Mobilität des Geräts und die Nutzung von Kopfhörern ermöglichen es nicht nur, in der Stadt mobil zu sein, sondern auch in der eigenen Wohnung mit dem Tablet auf die Couch zu gehen.⁵ Zu Studio- und Bedroom-Producer*innen kommen nun also auch Couch-Producer*innen.

5 Wenn man Löws Theorie sozialer Räume (vgl. Abschnitt 2) zugrunde legt, schafft das Musikhören und Musikmachen mit Kopfhörern einen eigenen sozialen Raum, da die Musik ein soziales Gut darstellt, das den Raum entscheidend mitkonstituiert. Es entsteht also ein Musik-Raum, wenn Appmusiker*innen im Wohnzimmer Musik machen. Dieser überlagert sich nun mit dem sozialen Alltagsraum. So kann die Wahrnehmung von Alltagsräumen durch künstlerische Praxis ästhetisiert werden (vgl. auch Eusterbrock, 2020).

Die Safe Places der Forschungsteilnehmer*innen befinden sich meist im privaten Umfeld und in geschlossenen Räumen. Jedoch wird teils auch die Bahn als öffentlicher Ort zum Safe Place gemacht. Dabei ist zunächst einmal das akustische Abschirmen mit Kopfhörern zentral. Ansonsten ist auch hier der Schutz vor Störungen von außen entscheidend: Es wird als schützend empfunden, dass in der Bahn niemand zu Besuch kommen kann und dass der Ort, anders zum Beispiel als die Universität, nicht mit Verpflichtungen verbunden ist. Im Regionalzug komme noch hinzu, dass es kein W-Lan und nur schlechten Netzeempfang gebe, so dass man etwas mehr vor digitalen Ablenkungen geschützt sei. So wird beim Safe Place Bahn auch der Aspekt des Schutzes vor Ablenkung besonders deutlich. Man sei außerdem für eine Zeit an einen Ort gebunden, wie Teilnehmende berichten, und könne so zur Ruhe kommen.

Das Nutzen der Bahn als Safe Place unterscheidet sich in mancher Hinsicht vom Musikmachen im Safe Place Wohnzimmer. Beispielsweise wird erwähnt, dass in der Bahn Ressourcen wie zusätzliche Instrumente und Sampledatenbanken nicht zur Verfügung stünden und soziale Restriktionen verhinderten, sich zur eigenen Musik zu bewegen, ohne aufzufallen. Die Anwesenheit von Fremden ist eine Besonderheit des Safe Place Bahn und unterstreicht, dass Safe Places nicht einsam sein müssen. „Um einen herum ist immer noch so ein bisschen was los, [...] jeder macht so ein bisschen sein eigenes Ding [...], ich kann irgendwie auch ein Stück weit abschalten dann“, beschreibt es TN4. Zwar besteht keine Kontrolle darüber, wer Zugang zum Safe Place hat, aber da die anderen Anwesenden Fremde sind, entsteht eine eigene Form von gemeinsamem Alleinsein, die zur Konzentration auf das Musikmachen beiträgt. Es ist die Anonymität der Öffentlichkeit, die hier Schutz bietet.

Die Bahn wird also sowohl als Safe Place als auch als inspirierender Ort genutzt. Hier wird deutlich, dass die Gegebenheiten eines Ortes eine wichtige Rolle spielen, aber nicht determinieren, welche Musikpraktiken dort stattfinden. Vielmehr werden Orte in Praktiken eingelassen. Darin entfalten sie allerdings spezifische Qualitäten, indem sie Wahrnehmungen ermöglichen und eine wesentliche Bedeutung im musikalischen Schaffensprozess erlangen. Es sind die ästhetischen Praktiken, die aus der Bahn erst einen Safe Place oder inspirierenden Ort machen. Dies hängt zum Beispiel davon ab, ob die Musiker*innen während einer Material erarbeitenden Arbeitsphase aus dem Bahnfenster schauen und sich so musikalische Einfälle ermöglichen, oder ob sie sich in einer Material verarbeitenden Arbeitsphase auf den Bildschirm und ihren Workflow in der App konzentrieren. In unserer teilnehmenden Beobachtung wurde etwa erkennbar, dass Momente, die in der Reflexion als inspirierend beschrieben werden, oft mit einem Heben des Kopfes und Blick aus dem Fenster oder in den Fahrgastraum einhergehen. Hier wird auch deutlich, dass die Beobachtung solcher Wahrnehmungspraktiken, die unter Umständen routinisiert sind und von implizitem Wissen getragen werden, in der Forschung zu ästhetischen Praktiken eine Ergänzung zu Interviews bieten kann.

4.3 Wahrnehmung der Atmosphäre von Orten

Die Nutzung von Safe Places oder inspirierenden Orten ist oft mit der ‚Wahrnehmung einer Atmosphäre‘ verbunden. Mit diesem In-vivo-Kode bezeichnen wir eine Wahrnehmungspraktik, die den Ort zum Gegenstand hat und mit einer Stimmungsqualität verbunden ist. Das Konzept der Atmosphäre verweist auf die affektive Bedeutung, die Orte in der Appmusikpraxis gewinnen können.

Ein Beispiel dafür gibt TN2, der sich von der Wahrnehmung der Bewegung eines Baums inspirieren und in eine Stimmung versetzen lässt, wobei er schnelle Bewegungen als „fröhlich“ und ruhige als „eher so depressiv“ beschreibt. Er „spüre das einfach“. Auch die Bedeutung eines Safe Place ist eng mit stimmungsbezogenen Wahrnehmungen verknüpft: Die Charakterisierung als „safe“ drückt ein Gefühl von Sicherheit aus und Formulierungen wie „meine Welt“ (vgl. Abschnitt 4.2) zeugen von einem Gefühl von Vertrautheit.

Die ästhetische Praktik des Wahrnehmens von Atmosphären hängt von der Beschaffenheit des Ortes, aber auch von den Musiker*innen selbst ab. So empfinden manche den Ort Flugzeug als inspirierend, andere können ihm nichts abgewinnen. Atmosphären kommen einem Ort also nicht als objektive Eigenschaft zu, sondern werden in der Wahrnehmungspraxis in Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten des Ortes erzeugt.

Teils kann sich die Atmosphäre eines Ortes auf die Wahrnehmung eines Details, etwa eines Baums, zurückführen lassen, teils beruht sie aber auch auf der Wahrnehmung der gesamten Situation. Ein Beispiel hierfür ist die „Atmosphäre des Unterwegsseins“, die beim Reisen in der Bahn wahrgenommen wird. Sie wird mit Bewegung und ständiger Abwechslung in Verbindung gebracht, zum Beispiel mit der Beobachtung, dass im Fahrgastraum der Bahn „ständig Leute ein- und aussteigen“. Es ist auch das Unterwegssein selbst, das hier als inspirierend wahrgenommen wird. Man kann von einer Ästhetik der Mobilität sprechen.

Die Wahrnehmung der Atmosphäre eines Ortes kann, wie gezeigt, die musikalische Praxis beeinflussen.⁶ Es handelt sich jedoch eigentlich um ein Wechselspiel, denn die Musik, die an diesem Ort gemacht wird, beeinflusst wiederum die Wahrnehmung der Atmosphäre des Ortes. So begegnete der 12-jährige TN2 in der Straßenbahn einem Menschen mit vielen Piercings und farbigen Kontaktlinsen, der für ihn wie ein „Monster“ aussah, und er imaginierte vor Ort, welcher „coole“ Beat zu diesem Passagier passen könnte. Er erlebt einen Menschen als jemanden, den er nicht einordnen kann und der ihn eventuell sogar beunruhigt, wofür die Wortwahl „Monster“ spricht. Diese potenziell irritierende Erfahrung

6 Wenn die Teilnehmenden die Atmosphäre von Orten als ‚Inspiration‘ für kreative Prozesse nutzen, heißt das für sie nicht zwangsläufig, dass man der Musik diese Inspiration auch anhört: Im sonnigen Park muss nicht unbedingt ein fröhlicher Song entstehen. Jedoch berichten viele Musiker*innen, dass sich die Stimmung eines Ortes zumindest teilweise in der Stimmung der Musik wiederfinden kann.

eines Ortes inklusive der anwesenden Personen wird durch das Musikmachen in eine positive Erfahrung („cooler“ Beat) umgewandelt. Mobiles Musikmachen kann so dazu dienen, die eigene Wahrnehmung öffentlicher Orte zu verändern, sich diese Orte gleichsam ästhetisch anzueignen. Wenn TN2 den Passagier als „Monster“ wahrnimmt, zeugt dies auch davon, dass die Wahrnehmung von Atmosphären ein Spiel mit Assoziationen und Bedeutungen einschließt.

Wenn unsere Teilnehmenden Atmosphären an Orten wahrnehmen und verändern, geht es immer auch darum, Stimmungen und Gefühle hervorzubringen, die mit den Atmosphären verbunden sind. Die Musiker*innen besitzen ein Repertoire an routinierten, ortsbezogenen ästhetischen Praktiken, mit denen sie sich in eine Stimmung versetzen können. Dazu zählt etwa, sich am Safe Place „vom Stress zu befreien“ wie TN3 oder sich beim Musikmachen von der „depressiven“ Atmosphäre eines Baums inspirieren zu lassen wie TN2. Die entstehende Musik soll wiederum Stimmungen bei Rezipient*innen erzeugen: Viele Teilnehmende beschreiben das, was sie mit einem konkreten Stück erreichen wollen, mit stimmungsbezogenen Begriffen wie „düster“ oder „fröhlich“. Ortsbezogene Praktiken dienen ihnen also dazu, Stimmungen zu erzeugen oder zu ändern. Entsprechend wird die Ortsnutzung von den Musiker*innen auch als „Werkzeug“ bezeichnet.

5. Diskussion

Die hier dargestellten Praktiken der Ortsnutzung beim mobilen Musikmachen bieten vielfältige Anknüpfungspunkte an bestehende Forschungen, von denen wir allerdings nur einige wenige berücksichtigen können. So spielt das Verhältnis von Musik und Ort zwar in den verschiedensten Forschungstraditionen zu historischen und gegenwärtigen Musikpraktiken eine Rolle, eine Verbindung zwischen den dort untersuchten Phänomenen und der Appmusikpraxis herzustellen würde jedoch den Rahmen unseres Forschungsprojektes überschreiten.⁷ Stattdessen wollen wir in der Diskussion der ästhetischen Praktiken unserer Teilnehmer*innen Theorien zur Atmosphäre von Räumen, zu musikalischen Techniken des Selbst und zur Ästhetik mobilen Musikhörens aufgreifen,

7 Zum Thema Musik und Ort bzw. Raum vgl. einführend Noeske, 2009; in musikpädagogischem Interesse Busch, 2015; aus Sicht der Popular Music Studies etwa Whiteley, Bennett & Hawkins, 2004. Eine musikhistorische Untersuchung von Orten musikalischer Praktiken stellt etwa Rode-Breymann, 2007 dar. Zu nennen wäre auch das Forschungsfeld Musik und Urbanität, vgl. z.B. Ahlers, Lücke & Rauch, 2019 oder Barber-Kersovan, Kirchberg & Kuchar, 2014. Eine Beschäftigung mit dem heimischen Zimmer als Musikmachort findet sich etwa in Magers und Hoylers (2007) Studie zum Jugendzimmer als Ort der deutschen Hip-Hop-Geschichte. Mit der Bedeutung von Orten der Natur für musikalische Praktiken setzt sich u.a. die Ecomusicology auseinander, vgl. z.B. Allen & Dawe, 2016.

um so gerade die mobilitätsspezifischen Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten dieser mobilen Praxis in den Fokus zu nehmen.

Wenn man die Praktiken unserer Teilnehmer*innen als ästhetische Praktiken (Reckwitz, 2008b, S. 304–308) analysiert, lässt sich die Wahrnehmung von Atmosphären (vgl. Abschnitt 4.3), das heißt von Stimmungsqualitäten eines Ortes, im Sinne einer „aktiven Gestaltung von Affektivitäten“ (Reckwitz, 2008b, S. 307) verstehen. Zudem zeugt das Spiel mit Assoziationen und Bedeutungen (vgl. Abschnitt 4.3) von einer Semiotisierung der Wirklichkeit in der Wahrnehmung, die für ästhetische Praktiken typisch ist (Reckwitz, 2008b, S. 307). Musiker*innen nutzen Orte, um bestimmte Wahrnehmungen und Stimmungen hervorzurufen, sie scheinen also nicht nur an äußeren Zwecken, sondern auch am Vollzug der Wahrnehmungspraktik, an der ästhetischen Wahrnehmung selbst orientiert zu sein (ebd., S. 304).

Für unsere Teilnehmer*innen ist bei der ästhetischen Nutzung von Orten die Wahrnehmung der Atmosphäre entscheidend (vgl. Abschnitt 4.3). Hier kann Löws Raumtheorie ansetzen, die mit Bezug auf Böhme (1995) Atmosphären als zentral für die Wahrnehmung von Räumen erachtet (Löw, 2012, S. 206). Eine Atmosphäre entspricht laut Löw einer nicht unmittelbar sichtbaren Wahrnehmungsqualität eines Raums, die sinnlich gespürt wird (ebd.). Für Löw und Böhme müssen eine bestimmte Beschaffenheit des Ortes und eine bestimmte Haltung der Wahrnehmenden zusammenkommen, damit eine Atmosphäre entsteht. Löw betont, dass die Haltung, die zur Wahrnehmung einer Atmosphäre nötig ist, sozial und kulturell bedingt sei (ebd., S. 209). Auch unsere Ergebnisse legen dies nahe. Viele Teilnehmende unserer Studie gehen in die Natur, um Inspiration zu erfahren, und in private Räume, um sich einen Safe Place zu schaffen. Solche Gemeinsamkeiten legen nahe, dass es sich um sozial und kulturell bedingte Verhaltensmuster handelt, um soziale ästhetische Praktiken, die überindividuell geteilt und kulturell tradiert werden.

Die ästhetischen Praktiken der Musiker*innen haben, wie in Abschnitt 4.3 beschrieben, oft den Charakter eines „Werkzeugs“, mit dem Stimmungen erzeugt werden. Man kann hier von ästhetischen Techniken sprechen.⁸ In diesem Sinne erforscht Tia DeNora (2000) Techniken der Emotionsregulation, die sie als Teil einer Reihe von „musikalischen Techniken des Selbst“ bezeichnet. Darunter versteht sie musikbezogene Strategien der Selbst-Regulation und soziokulturelle Praktiken der Konstruktion und Erhaltung von Stimmung, Erinnerung und Identität (ebd., S. 47). Ein Beispiel für eine solche musikalische Technik des Selbst wäre das Hören ganz bestimmter Songs, um sich in Stimmung für den Tag zu bringen, um sich an eine bestimmte Phase der eigenen Biografie zu erinnern oder um sich seines Selbstbildes zu vergewissern. Dahinter steht ein Konzept

8 Christopher Wallbaum versteht unter ästhetischen Techniken „Handlungen, die durch Konventionen schematisiert wurden“ und auf „erfüllte musikalische Vollzüge“ abzielen (2013, S. 29).

von „ästhetischer Reflexivität“ (ebd., S. 51–53; siehe auch Lash & Urry, 1994). Menschen erhalten und verändern ihr Selbst, das heißt, wie sie fühlen, welches Bild sie von sich selbst haben, wie sie mit der Welt und anderen Menschen in Kontakt treten. Sie tun dies auch mit ästhetischen Mitteln, das heißt mithilfe von ästhetischen Wahrnehmungen und Gefühlen, die unter anderem durch Musikhören erzeugt werden.

In unserer Studie zeigen sich solche musikalischen Techniken des Selbst: Die Herstellung von Stimmungen durch ortsbezogenes Musikmachen. Orte werden genutzt, um Stimmungen zu erzeugen, welche für die eigene Musikpraxis fruchtbar gemacht werden. Außerdem wird die Musik an diesen Orten wiederum gemacht, um Stimmungen bei sich selbst und anderen hervorzurufen. Es kann als Technik des Selbst gelten, wenn TN3 an seinem Safe Place Musik macht, einem Ort, an dem ihm „niemand etwas kaputtmachen kann“. Dort versichert er sich des Wertes seiner eigenen Handlungen und Urteile und arbeitet insofern durch ästhetische Praktiken an einem (positiven) Selbst-Bild.

DeNora beschäftigt sich mit *Musikrezeption*. Wir können ihre Forschungen um Praktiken der *Musikproduktion* ergänzen, bei denen es sich um spezifisch *mobile* musikalische Techniken des Selbst handelt, wie die ästhetische Aneignung von öffentlichen Orten (vgl. Abschnitt 4.3). Eine solche ästhetische Aneignung wurde zwar bisher nicht in Bezug auf mobiles Musikmachen beschrieben, aber in Bezug auf mobiles Musikhören. So verändern Menschen durch die Nutzung von MP3-Playern mit Kopfhörern den auditiven Raum (Bull, 2007, 2012; Hosokawa, 1984; Ulrich, 2012).⁹ In diesem Sinne argumentiert auch Niklas (2014), dass das mobile Musikhören eine spezifische ästhetische Erfahrung darstellt, bei der die eigene Situation ästhetisiert erlebt wird. Für mobile Musikpraktiken ist das Benutzen von Kopfhörern entscheidend, da erst sie das private mobile Musikhören und Musikmachen in der Öffentlichkeit ermöglichen.

In den Mobile Music Studies wird darauf hingewiesen, wie differenziert und reflektiert jugendliche Musikhörer*innen mit ihrer Musikauswahl auf die Orte reagieren, an denen sie sich befinden (Bergh, DeNora & Bergh, 2014). Solche Wechselwirkungen zwischen Musik- und Ortswahrnehmung konnten wir nun auch in der mobilen *Musikproduktion* nachweisen. Die „auditory bubble“ (Bull, 2005, S. 344; vgl. Heye & Lamont, 2010), welche durch das Musikhören und -machen mit Kopfhörern entsteht, muss keine Selbstisolation bedeuten, sondern kann im Gegenteil zur Grundlage einer aktiven Auseinandersetzung mit der eigenen Umwelt werden. Beim mobilen Musikmachen ist dieses Potential, auditive Räume selbst zu gestalten, noch größer als beim Musikhören, da man die Musik nicht nur auswählt, sondern selbst kreiert.

⁹ Zu einer allgemeinen, nicht musikbezogenen Ästhetik der Mobilität vgl. z. B. Naukkarienen & Naapala, 2005.

6. Ausblick

In der informellen Appmusikpraxis zeigen sich Praktiken der ästhetischen Nutzung von Orten, von denen hier zwei vorgestellt wurden: das Nutzen von inspirierenden Orten und von Safe Places. Für diese ortsbezogenen ästhetischen Praktiken ist die Wahrnehmung von Atmosphären zentral. Hier wurden Anknüpfungspunkte zu Löws Raumsoziologie (2012) aufgezeigt. Die Nutzung von Orten stellt zudem eine Technik dar, mit der Stimmungen hervorgerufen werden, so dass von einer mobilen Form von musikalischen Techniken des Selbst gesprochen werden kann (DeNora, 2000). Unsere Ergebnisse zeugen von einer informellen Musikpraxis, die bis jetzt kaum untersucht wurde. Sie schlagen eine Brücke zwischen Untersuchungen zu ästhetischen Praktiken und mobiler digitaler Musikkultur.

Für die künftige Forschung bieten sich viele Anschlussmöglichkeiten. So können weitere Praktiken der Ortsnutzung untersucht werden. Außerdem kann die Ortsbezogenheit der Appmusikpraxis in Verbindung gebracht werden mit der Rolle, die Artefakte und Communities darin einnehmen: Wie hängen zum Beispiel die spezifischen Merkmale einzelner Apps und Geräte mit der Nutzung von besonderen Musikmachorten zusammen? Darüber hinaus sind die Situierung der mobilen Praktiken in *Communities of Practice* und die damit verbundenen mobilen Lernprozesse von Interesse. Insgesamt könnte die Appmusikforschung dazu beitragen, Licht auf die ästhetischen Besonderheiten mobiler Musikpraxis zu werfen.

Literatur

- Adloff, F. & Wacquant, L. (2015). For a Sociology of Flesh and Blood. Questions to Loïc Wacquant. In F. Adloff, K. Gerund & D. Kaldewey (Hrsg.), *Revealing Tacit Knowledge. Embodiment and Explication* (S. 185–196). Bielefeld: transcript.
- Ahlers, M., Lücke, M. & Rauch, M. (Hrsg.). (2019). *Musik und Straße*. Wiesbaden: Springer.
- Allen, A. & Dawe, K. (Hrsg.). (2016). *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge.
- Barber-Kersovan, A., Kirchberg, V. & Kuchar, R. (Hrsg.). (2014). *Music City: Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt*. Bielefeld: transcript.
- Bergh, A., DeNora, T. & Bergh, M. (2014). Forever and Ever. Mobile Music in the Life of Young Teens. In S. Gopinath & J. Stanyek (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, Bd. 1 (S. 317–334). New York: Oxford University Press.
- Böhme, G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Büssing, A., Herbig, B. & Ewert, T. (2002). Implizites Wissen und erfahrungsgeleitetes Arbeitshandeln. Entwicklung einer Methode zur Explikation in der Krankenpflege. *Zeitschrift für Arbeits- und Organisationspsychologie*, 46, 2–21.
- Bull, M. (2005). No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. *Leisure Studies*, 24(4), 343–355.

- Bull, M. (2007). *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. New York: Routledge.
- Bull, M. (2012). iPod Culture. The Toxic Pleasures of Audiotopia. In T. Pinch & K. Bijsterveld (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sound Studies* (S. 526–543). New York: Oxford University Press.
- Busch, T. (2015). Das Wer, Wie und Was von (An-)Ordnungen. Überlegungen zu Raumtheorie und Gerechtigkeit im Feld der Musikpädagogik. In A. Niessen & J. Knigge (Hrsg.), *Theoretische Rahmung und Theoriebildung in der musikpädagogischen Forschung* (Musikpädagogische Forschung, Bd. 36, S. 51–65). Münster: Waxmann.
- Charmaz, K. (2014). *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis* (2. Auflage). London: Sage.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eusterbrock, L. (2020). Moving musical spaces. How mobile music making creates new virtual social spaces. In T. Busch, P. Moormann & W. Zielinski (Hrsg.), *Musikalische Praxen und virtuelle Räume* (S. 107–124). München: kopaed.
- Eusterbrock, L. & Rolle, C. (2020). Zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien. Überlegungen zum Subjekt musikalischer Praxis aus musikpädagogischer Perspektive. In F. Heß, L. Oberhaus & C. Rolle (Hrsg.), *Subjekte musikalischer Bildung im Wandel* (Sitzungsbericht 2019 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik, Bd. 9, S. 82–103). Münster: LIT.
- Gass, S. M. & Mackey, A. (2006). *Stimulated Recall Methodology in Second Language Research*. New York: Routledge/Taylor and Francis.
- Godau, M., Eusterbrock, L., Haenisch, M., Hasselhorn, J., Knigge, J., Krebs, M., Rolle, C., Stenzel, M. & Weidner, V. (2019). MuBiTec – Musikalische Bildung mit mobilen Digitaltechnologien. In B. Jörissen, L. Unterberg & F. Schmiedl (Hrsg.), *Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung* (S. 63–84). München: kopaed.
- Godau, M. & Haenisch, M. (2019). How Popular Musicians Learn in the Postdigital Age – Ergebnisse einer Studie zur Soziomaterialität des Songwritings von Bands in informellen Kontexten. In V. Weidner & C. Rolle (Hrsg.), *Praxen und Diskurse aus Sicht Musikpädagogischer Forschung* (Musikpädagogische Forschung, Bd. 40, S. 51–68). Münster: Waxmann.
- Haenisch, M. & Godau, M. (2016). Improvisierendes Wissen. Perspektiven einer systemisch-konstruktivistischen Improvisationsforschung. In R. Gagel & M. Schwabe (Hrsg.), *Improvisation erforschen – improvisierend forschen / Researching Improvisation – Researching by Improvisation. Beiträge zur Exploration musikalischer Improvisation / Essays About the Exploration of Musical Improvisation* (S. 63–96). Bielefeld: transcript.
- Haenisch, M. & Godau, M. (im Erscheinen). Das Interview als ästhetische Kommunikation. Zur Frage des empirischen Zugangs zu ästhetischen Erfahrungen. In A. Hartmann, K. Kleinschmidt & E. Schüler (Hrsg.), *Subjekte Kultureller Bildung. Empirische Forschung zu Bildungsprozessen in Tanz, Theater und Performance*. München: kopaed.
- Heye, A. & Lamont, A. (2010). Mobile listening situations in everyday life. The use of MP3 players while traveling. *Musicae Scientiae*, 14(1), 95–120.
- Hosokawa, S. (1984). The Walkman Effect. *Popular Music*, 4, 165–180.
- Kant, I. (1790/1974). *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kenny, A. (2016). *Communities of musical practice*. London: Routledge.
- Lash, S. & Urry, J. (1994). *Ecomonomies of Signs and Space*. London: Sage.

- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lepa, S. & Guljamow, M. (2017). Mediensozialisation als Aufwachsen in materiellen Medienumgebungen. Zur digitalen Mediatisierung des alltäglichen Musikhörens Jugendlicher. In D. Hoffmann, F. Krotz & W. Reißmann (Hrsg.), *Mediatisierung und Mediensozialisation. Prozesse – Räume – Praktiken* (S. 289–309). Wiesbaden: Springer.
- Löw, M. (2012). *Raumsoziologie* (7. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mager, C. & Hoyler, M. (2007). HipHop als Hausmusik. globale Sounds und (sub)urbane Kontexte. In D. Helms & T. Phleps (Hrsg.), *Sound and The City: Populäre Musik im urbanen Kontext* (S. 45–64). Bielefeld: transcript.
- Martin, C., Gardner, H., Swift, H. B. & Martin, M. (2015). Music of 18 performances: Evaluating apps and agents with free improvisation. *Proceedings of the 2015 conference of the Australasian Computer Music Association* (S. 85–94).
- Naaukarinen, O. & Naapala, A. (Hrsg.). (2005). *Aesthetics and Mobility*. Contemporary Aesthetics Special Vol. 1. Verfügbar unter: <https://www.contempaesthetics.org/new-volume/pages/journal.php?volume=13> [28.08.2020].
- Niklas, S. (2014). *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Noeske, N. (2009). Musikwissenschaft. In S. Günzel (Hrsg.), *Raumwissenschaften* (S. 259–273). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reckwitz, A. (2003). Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. *Zeitschrift für Soziologie*, 32(4), 282–301.
- Reckwitz, A. (2008a). Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation. In H. Kalthoff, S. Hirschauer & G. Lindemann (Hrsg.), *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung* (S. 188–209). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reckwitz, A. (2008b). Elemente einer Soziologie des Ästhetischen. In K. Junge, D. Šuber & G. Gerber (Hrsg.), *Erleben, Erleiden, Erfahren. Zur Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft* (S. 297–317). Bielefeld: transcript.
- Rode-Breyman, S. (Hrsg.). (2007). *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Köln: Böhlau.
- Rolle, C. (1999). *Musikalisch-Ästhetische Bildung*. Kassel: Bosse.
- Ruismäki, H., Juvonen, A. & Lehtonen, K. (2013). The iPad and music in the new learning environment. *The European Journal for Social & Behavioural Sciences*, 6(3), 1085–1096.
- Seel, M. (1996). *Ethisch-Ästhetische Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seel, M. (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simon, V. (2020). Guided by Delight: Music Apps and the Politics of User Interface Design in the iOS Platform. *Television & New Media*, 21(1), 60–74.
- Şimşek, B., Abidin, C. & Brown, M. L. (2018). musical.ly and Microcelebrity Among Girls. In C. Abidin & M. L. Brown (Hrsg.), *Microcelebrity Around the Globe. Approaches to Cultures of Internet Fame* (S. 47–56). Bingley: emerald.
- Ulrich, D. (2012). *Mobile Musik. Die mobile iPod-Hörkultur und ihre gesellschaftlichen und ästhetischen Konsequenzen*. Hamburg: Diplomica.
- Verrico, K. & Reese, J. (2016). University musicians' experiences in an iPad ensemble: A phenomenological case study. *Journal of Music, Technology & Education*, 9(3), 315–328.
- Wallbaum, C. (2000). *Produktionsdidaktik im Musikunterricht. Perspektiven zur Gestaltung ästhetischer Erfahrungssituationen*. Kassel: Bosse.

- Wallbaum, C. (2013). Das Exemplarische in musikalischer Bildung. Ästhetische Praxen, Urphänomene, Kulturtechniken – Ein Versuch. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 20–40. Verfügbar unter: <http://www.zfkm.org/13-wallbaum.pdf> [28.08.2020].
- West, C. & Cremata, R. (2016). Bringing the Outside In: Blending Formal and Informal Through Acts of Hospitality. *Journal of Research in Music Education*, 64(1), 71–87.
- Whiteley, S., Bennett, A. & Hawkins, S. (Hrsg.). (2004). *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Milton Park [u. a.]: Ashgate.
- Young, S. & Wu, Y.-T. (2019). Music at Their Finger-Tips: Musical Experiences via Touchscreen Technologies in the Everyday Home Lives of Young Children. In S. Young & B. Ilari (Hrsg.), *Music in Early Childhood: Multi-disciplinary Perspectives and Interdisciplinary Exchanges* (S. 235–251). Cham: Springer.

Linus Eusterbrock
Universität zu Köln
Institut für Europäische
Musikethnologie
Gronewaldstr. 2
50931 Köln
E-Mail: linus.eusterbrock@uni-koeln.de

Marc Godau
Fachhochschule Clara Hoffbauer
Potsdam
Musikpädagogik und Musikdidaktik
in Praxis und Forschung
Hermannswerder 8 A
14473 Potsdam
E-Mail: m.godau@fhchp.de

Matthias Haenisch
Universität Erfurt
Fachgebiet Musik
Lehrgebäude 5
Puschkinstr. 19
99089 Erfurt
E-Mail: mail@matthias-haenisch.de

Matthias Krebs
Universität der Künste Berlin
Forschungsstelle Appmusik
Bundesallee 1–12
10719 Berlin
E-Mail: matthias.krebs@appmusik.de

Christian Rolle
Universität zu Köln
Institut für Musikpädagogik
Gronewaldstr. 2
50931 Köln
E-Mail: crolle@uni-koeln.de