

# Zentrum und Peripherie

## Netzwerkanalytische Beobachtungen zur zeitgenössischen Musik

Kanonbildung ist ein sozialer Bewertungsprozeß, der künstlerischen Werken in der Aufmerksamkeit des Publikums kulturhistorische Positionsattribute zuweist. In räumlichen Begriffen assoziiert man die Werke des Kanons mit dem Zentrum, die übrigen mit der Peripherie eines Feldes. Auf die vorgenommene Bewertung wirken unterschiedliche Faktoren ein, die das Werturteil stets von veränderlichen Präferenzen und Besonderheiten der gegebenen kulturhistorischen Situation abhängig machen, so daß der Kanon nicht unveränderlich feststeht, sondern eine gewisse Varianz einschließt. Für die zeitgenössische Musik gilt dies in besonderer Weise, da unter dem seit Adorno explizit formulierten Fortschrittspostulat vorgenommene Bewertungen als außerordentlich flüchtig, Verbindlichkeiten als nur vorübergehend anzusehen sind. Es kommt hinzu, daß man die zeitgenössische Musik, will man ihren Kanon identifizieren, selbst als historischen Gegenstand begreifen muß.

Dennoch finden laufend Bewertungsprozesse statt, die sich in der Reputation von Personen und Werken niederschlagen und sich auch auf die aktuelle Kunstpraxis beziehen. Wie kommen diese Bewertungen zustande? Der vorliegende Beitrag erörtert als theoretischen Hintergrund zur Begrifflichkeit von Zentrum und Peripherie Pierre Bourdieus Konstrukt des Feldes künstlerischer Tätigkeit und berichtet anschließend über eine netzwerkanalytische Untersuchung, die 1997 anhand von Konzertprogrammen der zeitgenössischen Musik in Köln durchgeführt wurde und Zentrum und Peripherie eines gegebenen Feldes anhand empirischer Befunde visualisiert.

### Die Struktur des künstlerischen Feldes

Während weite Teile des hochkulturellen Publikums sich auf die Vorbildlichkeit eines musealen Erbes berufen und damit die Autorität der Vergangenheit anerkennen, gilt für die zeitgenössische Kunstproduktion das Umgekehrte: Nicht die Reproduktion des Anerkannten, sondern innovative Abweichung wird belohnt. »Der Utopismus der Moderne ist auf seine Art ein Konservatismus der Zukunft«<sup>1</sup>, liest man bei Boris Groys, der damit eine Umkehrung des künstlerischen Zeithorizonts in der modernen Gesellschaft beschreibt: Maßstabbildend sind nicht mehr die Zeugnisse der Vergangenheit, sondern die noch unbekanntem Erträge der Zukunft. Kanonbildung in der zeitgenössischen Musik könnte vor diesem Hintergrund leicht als *Contradictio in adjecto* verstanden werden, denn die kanonischen Wer-

ke liegen gerade nicht als historische Zeugnisse zutage, sondern werden durch das aktuelle Musikschaffen stets neu hervorgebracht, wobei im Erfinden und »Neu-Erschaffen« das Spezifikum der Zeitgenossenschaft liegt. Doch auch, wenn man die konstitutive Bedeutung des Neuen, der Differenz zum Vergangenen für das zeitgenössische Musikschaffen anerkennt, weist dieses eine inhärente Historizität auf: einen Strukturkonservatismus, der allen sozialen Gebilden in mehr oder weniger ausgeprägtem Maße eigen ist.

Kunstpraxis kann mit Pierre Bourdieu als ein *Feld symbolischer Produktion* verstanden werden. Der Begriff des Feldes ist auf einer hohen Abstraktionsstufe angesiedelt, läßt jedoch vielfältige Assoziationen zu. Als *Spielfeld* stellt das künstlerische Feld einen sozialen Rahmen dar, innerhalb dessen spezifische Definitionen, Regeln und Codes gelten, die in anderen sozialen Kontexten keine oder nicht dieselbe Funktion haben. Die Akteure, die im künstlerischen Feld handeln, müssen einen Spieleinsatz erbringen, die feldimmanenten Gesetze kennen und durch ihr Verhalten demonstrieren, daß sie *Eingeweihte* sind<sup>2</sup>. Dabei ist davon auszugehen, daß das soziale Feld künstlerischer Produktion dauerhaft angelegt ist und seine Spielregeln folglich erlernbar sind.

Die Akteure des künstlerischen Feldes konkurrieren um kulturelle Legitimität; dieses stellt sich mithin als ein *Schlachtfeld* dar, das nicht statisch ist, sondern einer Dynamik einander widerstrebender symbolischer Definitionsversuche unterliegt. Diese charakteristische Form der Konkurrenz bezeichnet Bourdieu als eine prä-kapitalistische Form der Ökonomie, in der ein auf Anerkennung beruhendes, *symbolisches Kapital* erworben werden kann. Die Funktionsweise des symbolischen Kapitals steht in engem Zusammenhang mit dem ästhetischen Postulat der *Interesselosigkeit* – die Binnenstruktur des Feldes künstlerischer Produktion beruht allein auf Reputation und Anerkennung.<sup>3</sup> Es ist der Wettbewerb um Reputation, der die konservative Seite des künstlerischen Feldes ausmacht. Künstler führen Kämpfe um Legitimität, errichten Institutionen, die einen einmal erreichten Zustand des Feldes festzuschreiben bestimmt sind, andere zetteln Revo-

2 Pierre Bourdieu, *Questions de Sociologie*, Minuit: Paris 1984, S.114.

1 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Hanser: München 1992, S. 24.

3 Pierre Bourdieu, *The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods. Media, Culture and Society* 2, 1980, S. 261-293, S. 262.

7 Vgl. P. Bourdieu, *Sozialer Raum und »Klassen«*. *Leçon sur la leçon*. Zwei Vorlesungen. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1985.

8 P. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1974, S. 102 ff., bes. S. 109.

9 P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*. *Poetics* 12, 1983, S. 311-356, bes. S. 318 f.

4 P. Bourdieu, *Questions de Sociologie*, a.a.O., S. 115.

5 Howard Becker, *Art Worlds*, University of California Press: Berkeley 1982, S. 233 ff.

10 Vgl. Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago University Press: Chicago/London 1987.

6 Vgl. Dominik Sack, *Legitimes und illegitimes musikalisches Material*, in: *MusikTexte* 91/2001, S. 21-31.

11 D. Sack, *Das Netzwerk der zeitgenössischen Musik in Köln. Eine Untersuchung über kulturelle Infrastruktur und kreative Akteure*, Forschungsinstitut für Soziologie: Köln 1997 (unveröff. Magisterarbeit). Als Vortrag (17.6.1998) in der KGNM ([http://www.mynetcologne.de/~nc\\_lippekl/sack.htm](http://www.mynetcologne.de/~nc_lippekl/sack.htm))

lutionen gegen solche Definitionsmonopole an. Reputation wirkt selbstverstärkend – bis zum nächsten avantgardistischen Angriff auf das geltende künstlerische Wertesystem.

In einer räumlichen Metapher lassen sich die im künstlerischen Feld wirksamen Kräfte mit der Begrifflichkeit von Zentrum und Peripherie fassen. Im Zentrum des Feldes finden wir Personen, Werke, Institutionen und Normen, die von weiten Teilen des künstlerischen Feldes Anerkennung empfangen und – wenn gleich nicht notwendigerweise unumstritten – Gegenstände der allgemeinen Auseinandersetzung sind. Hier wird das symbolische Kapital der Reputation akkumuliert. Im Zentrum wirken folglich bewahrende Kräfte, die den Status Quo stützen, während substanzielle Neuerungen eher von der Peripherie ausgehend zu erwarten sind.<sup>4</sup>

Die Dynamik des Feldes verdankt sich einer ständigen Austauschbeziehung, die dafür sorgt, daß Praktiken und Gesetzmäßigkeiten des Zentrums von der Peripherie aus in Frage gestellt werden.<sup>5</sup> Die Angebote der Peripherie können dabei entweder »angenommen« werden und auf Resonanz stoßen – dann wird ihre Reputation über kurz oder lang in einem Maße wachsen, was ihnen selbst Eingang in den Bereich des Zentrums gewährt – oder aber abgelehnt, so daß sie im Grundrauschen des Betriebs untergehen. Bezogen auf die historische Entwicklung des musikalischen Materials findet sich das Verhältnis von Zentrum und Peripherie in der Gegenübersetzung von legitimem und illegitimem Material wieder.<sup>6</sup> Legitimes Material verdankt sich einer gesellschaftlichen Vorverständigung darüber, welche Schallereignisse in einer gegebenen Epoche als Musik zu betrachten sind, und findet seine Ausprägung in einem spezifischen arbeitsteiligen Arrangement der Musikwelt sowie in Regelsystemen, deren wichtigstes vielleicht immer noch die Notation als Aufzeichnungsmethode ist. Das legitime Material wird im Laufe der Geschichte herausgefordert durch das Eindringen illegitimen Materials, wozu beispielsweise die nicht angemessen zu notierenden Geräusche zählen.

Bourdieu's Begriff des Feldes ist nicht Bestandteil einer mit substantialistischen Begriffen operierenden, allgemeinen Gesellschaftstheorie. Vielmehr weist die Konzeption gesellschaftlicher Felder, die sich durch eine je spezifische Agenda abgrenzen und in denen eine bestimmte Kapitalsorte in Geltung ist, von Anfang an auf die Differenzierung der Gesellschaft in unterschiedliche Sinnprovinzen hin, die, bevor sie sich in strukturellen Arrangements verfestigen, zunächst Orte distinkter sozialer Definitionen- und Bewertungsprozesse sind. Die Theo-

rie des sozialen Raums stellt damit *Relationen* in den Vordergrund – Bourdieus Soziologie ist eine soziale Topologie.<sup>7</sup> Daher ist es möglich, künstlerische Produktion insgesamt unter dem Gesichtspunkt einer Strukturierung durch kulturelle Legitimität zu untersuchen – man kann dann legitime Kunstformen mit großer Tradition und großem Ansehen von illegitimen Kunstsorten unterscheiden<sup>8</sup> –; andererseits können die Vertreter und Richtungen der einzelnen Kunstformen ihrerseits zum Gegenstand einer Analyse von »Sub-Feldern« werden. Dort lassen sich etablierte Positionen von solchen der Innovation unterscheiden, deren Auftreten stets einen Eingriff in das relationale Gefüge mit sich bringt. Das einzelne Werk ist als eine Stellungnahme (»prise de position«) im Feld der symbolischen Produktion zu verstehen, die durch Bewertungsoperationen situiert wird.<sup>9</sup>

Märkte symbolischer Güter haben sehr unterschiedliche Einzugsgebiete. Das städtische Kulturleben stellt, wo es den künstlerischen Akteuren ein förderliches Klima bildet, den sozialen Ort dar, an dem die Produktion von Wert stattfindet, die Bewertung von Kunstwerken anhand der Kriterien des künstlerischen Feldes. Urbane Galerien- oder Musikszene sind die Felder, auf denen symbolische Wertschöpfung stattfindet, ad hoc künstlerische Anforderungsprofile entworfen, Kämpfe um kulturelle Legitimität ausgefochten oder künstlerische Stile entwickelt werden.<sup>10</sup>

## Netzwerke zeitgenössischer Musik

Am Beispiel der zeitgenössischen Musik in Köln sollen die Überlegungen zu Zentrum und Peripherie empirisch untersucht werden. Die hier berichteten Ergebnisse stammen aus einer Studie, die schwerpunktmäßig den Zeitraum von 1992 bis 1996 beleuchtet.<sup>11</sup> Datenbasis dieser dokumenten-analytischen Untersuchung ist die fünfmal jährlich erscheinende Veranstaltungsvorschau *neue musik Termine*, die von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik (KGNM) redigiert wird. Dieser Veranstaltungskalender dokumentiert Konzerte verschiedenster Veranstalter mit neuer Musik in Köln und der näheren Umgebung mit möglichst detaillierten Angaben. Monatlich werden etwa 30-35 Veranstaltungen erwähnt. Ziel ist eine breite Erfassung aller Konzerte, in denen zeitgenössische Werke gespielt werden. Der breite Scope der Datenquelle erforderte für die statistische Analyse eine Selektion relevanter Untersuchungseinheiten.

Die in gedruckter Form vorliegenden fünf Jahrgänge 1992-1996 umfassen insgesamt

1421 Veranstaltungen. Der Veranstaltungskalender dokumentiert damit in einem exemplarischen quantitativen Umfang einen Bereich des städtischen Musiklebens, dessen Aktivitäten sich in ihrer Unübersichtlichkeit der strukturierten Erfassung eher entziehen. Die Veranstaltungsnachweise wurden zum Zweck der Untersuchung in einer Datenbank erfaßt. Zugleich erfolgte eine Klassifizierung aller Veranstaltungen nach Musiksparten. Der Deskriptor »Neue Musik« wurde nur dann vergeben, wenn ein Konzertprogramm erkennbar mindestens ein Werk eines in den achtziger oder neunziger Jahren aktiven, zeitgenössischen Komponisten enthielt. Dieses Kategorienschema führt im Regelfall zu Mehrfachklassifikationen. Für die weiteren Analyseschritte wurden nur die in engerem Sinne dem Bereich der zeitgenössischen Musik zugehörigen 919 Veranstaltungen berücksichtigt. Die Dokumentationseinheiten der Datenbank bilden *Ereignisse* ab, an denen mehrere Akteure beteiligt sind.<sup>12</sup> Strukturelle Rahmenbedingungen – etwa die bevorzugten Aufführungsorte – gehen als Ereignisattribute in die Datenbasis ein, während eine akteursorientierte, netzwerkanalytische Auswertung der Personendaten Aufschluß über soziale Ordnungsmuster geben kann.

Konzertsäle sind öffentliche Orte, die der Pflege eines anerkannten kulturellen Erbes dienen, das an der Spitze der hochkulturellen Werthierarchie steht. Mit der Institutionalisierung eines »kulturellen Archivs« wird gleichzeitig ein »profaner Raum« ausgegrenzt, der ein Potential für Innovationen darstellt: »[...] gerade der profane Raum dient als Reservoir für potentiell neue kulturelle Werte, da er in bezug auf die valorisierten Archivalien der Kultur das Andere ist.«<sup>13</sup> Gibt es eine »Infrastruktur des profanen Raums«?

## Veranstaltungsorte

Die Anzahl von insgesamt 91 dokumentierten Veranstaltungsorten weist auf eine breite Streuung der Konzerte zeitgenössischer Musik über das gesamte Stadtgebiet hin, von den etablierten Konzertstätten Philharmonie, Funkhaus und Musikhochschule über Galerien, Museen und Kirchen bis hin zu ungewöhnlichen Orten wie dem Innenraum der Deutzer Brücke<sup>14</sup>. An der Spitze steht mit einem Anteil von über zwanzig Prozent der dokumentierten Veranstaltungen die Kölner Philharmonie, die das Zentrum des etablierten Kölner Musikbetriebs bildet. Daß nach der Musikhochschule und noch vor dem WDR-Funkhaus auf den Rangplätzen drei und vier das LOFT und das Bürgerzentrum Alte Feuerwache mit jeweils

gut einhundert Konzerten im Untersuchungszeitraum folgen, weist auf das erhebliche Gewicht freier Veranstaltungstätigkeit hin: Es handelt sich um kleinere multifunktionale Räumlichkeiten, die einer Vielzahl kultureller Initiativen offen stehen. Offenheit gegenüber Impulsen aus der regionalen Szene kennzeichnet auch das Veranstaltungsprofil der Kunstation St. Peter, die mit zweiundvierzig Konzerten (Rang 6) noch einen erheblichen Beitrag zum Musikleben leistet. Eine Sonderstellung nimmt die Musikhochschule ein, werden ihre Konzertsäle doch sowohl für hochschulinterne Veranstaltungen als auch beispielsweise für Projekte des Rundfunks genutzt.

## Komponistennetzwerke

Netzwerkanalytische Untersuchungen beschreiben soziales Handeln im Hinblick auf Beziehungen der Kommunikation, der Kooperation oder des Ressourcenaustauschs zwischen Akteuren. Ein soziales Ordnungsmuster wird strukturell durch die *Beziehungen* aufgespannt, die zwischen *Akteuren* durch deren gemeinsame Beteiligung an *Ereignissen* bestehen. Die Techniken der Netzwerkanalyse führen in ihrer Anwendung zu empirischen Modellen der Sozialstruktur<sup>15</sup>; ihre Verfahren stellen einen einheitlichen methodischen Rahmen für die Untersuchung substantiell sehr verschiedener sozialer Phänomenbereiche dar.<sup>16</sup> Soziale Beziehungen, die durch Befragung erhoben (zum Beispiel Freundschaft), vom Forscher beobachtet (zum Beispiel Tauschtransaktionen) oder aus Archivquellen erschlossen wurden (zum Beispiel Beteiligung an politischen Entscheidungen) bilden ein strukturelles Gerüst, das Modellcharakter besitzt, ohne die soziale Realität *abzubilden*.

Die Veranstaltungsdatenbank erlaubt es, das *Konzert* als vernetzendes Ereignis anzusetzen: Die Komponisten A, B und C sollen dann als »miteinander vernetzt« gelten, wenn ihre Werke in demselben Konzert K gespielt wurden. Verglichen mit einer rein deskriptiven konzertstatistischen Auswertung des Datenmaterials können Verfahren der Netzwerkanalyse unter Umständen tiefere strukturelle Zusammenhänge in der Sozialstruktur der zeitgenössischen Musik aufdecken.

Die sich in der Veranstaltungsdatenbank abbildende, soziale Struktur kann als Annäherung an Bourdieus künstlerisches Feld verstanden werden. Man darf prominente Komponisten erwarten, die häufig, von renommierten Interpreten und *gut plaziert* aufgeführt werden, und eine Reihe weniger bekannter Namen, deren Einflußbereich möglicherweise den regionalen Horizont nicht überschreitet. Ob ein

12 Vgl. John Scott, *Social Network Analysis. A Handbook*, Sage: London 1991, S. 39 ff.

15 Vgl. Alain Degenne/Michel Forsé, *Les Réseaux Sociaux*, Armand Colin: Paris 1994 und Thomas Schweizer, *Muster sozialer Ordnung. Netzwerkanalyse als Fundament der Sozialethnologie*, Reimer: Berlin 1996

16 Vgl. Stanley Wasserman/Joseph Galaskiewicz (Hrsg.), *Advances in Social Network Analysis. Research in the Social and Behavioral Sciences*, Sage: Thousand Oaks 1994.

13 B. Groys, *Über das Neue...*, a.a.O., S.56.

14 Vgl. D. Sack, *Das Netzwerk...*, Vortrag 1998, a.a.O. 1998, Tabelle 2.

17 Gladys Engel Lang/Kurt Lang, *Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation*, in: *American Journal of Sociology* 94/1988, S. 79-109.

Komponist als prominent oder als weniger bekannt wahrgenommen wird, dürfte vor allem von zwei Faktoren abhängen: von der Häufigkeit, mit der seine Werke aufgeführt werden, und von seiner Platzierung im Aufführungsnetzwerk. Künstlerischer Ruhm gründet sich auf *Bekanntheit* in den Kreisen des Publikums und *Anerkennung* bei den Kollegen.<sup>17</sup> Für eine kleine Anzahl arrivierter zeitgenössischer Komponisten, die Eingang in das etablierte Konzertrepertoire gefunden haben, ist die Positionierung im lokalen Komponistennetzwerk nahezu bedeutungslos – sie sind überregional vertreten und auf die Ressourcen der lokalen Kulturlandschaft nicht angewiesen. Die freie urbane Szene aber organisiert sich in kooperativer Tätigkeit als funktionales Äquivalent für Verlage und Großveranstalter.

Positionierung im Komponistennetzwerk kann schließlich auch im Hinblick auf das im Zentrum von Bourdieus Theorie stehende, symbolische Kapital interpretiert werden. Bestimmte Positionen im künstlerischen Feld sind mit Einfluß und Ansehen verbunden, und Nähe zu den Positionsinhabern bedeutet Teilhabe an deren Reputation. Die Aufzählung von Festivals und von bekannten Komponistenamen nimmt in den meisten Komponistenbiographien einen erheblichen Raum ein – Dokumentation erworbenen symbolischen Kapitals: Über symbolische Verflechtungen dieser Art werden künstlerische Erfolgsgeschichten synthetisiert, die ihre Signalfunktion nicht verfehlen, solange das gerade anerkannte Normensystem nicht gegenstandslos wird. Umgekehrt können Avantgarde-Bewegungen den Versuch unternehmen, sich radikal sezessionistisch im künstlerischen Feld zu positionieren – im Komponistennetzwerk würde dies in geschlossenen Clustern ohne Verbindung zu den prominenteren Akteuren oder in Gruppen zum Ausdruck kommen, die schwach in das Gesamtnetz integriert, intern aber dicht vernetzt sind.

## Selektion der Untersuchungspopulation

In der Datenquelle sind 986 Komponistenamen dokumentiert. Der mit etwa fünfundsechzig Prozent weitaus überwiegende Anteil aller Komponisten ist nur mit je einer einzigen Aufführung in der Datenquelle erwähnt. Diese Beobachtung ist ein interessantes Zwischenergebnis: Wenn man annimmt, daß der Bekanntheitsgrad eines Komponisten von der Häufigkeit abhängt, mit der seine Werke aufgeführt werden, läßt die extrem schiefe Häufigkeitsverteilung darauf schließen, daß der

36 überwiegende Teil der dokumentierten Kom-

ponisten nicht einmal die Aufmerksamkeitschwelle des interessierten Publikums erreicht haben.

Für eine Netzwerkanalyse sind diese Personen von geringem Interesse. Nach Einschränkung der Untersuchungspopulation auf Komponisten, die mindestens zweimal dokumentiert sind, wurden unter den verbleibenden 351 Personen einundachtzig Komponisten der Vergangenheit identifiziert, die von der Analyse ausgeschlossen wurden, so daß für die Netzwerkanalyse 270 Komponisten und 676 Veranstaltungen berücksichtigt werden.

## Einbindung von Komponisten in Netze

In den nächsten Untersuchungsschritten wurden die Veranstaltungsdaten unter akteursorientiertem Gesichtspunkt betrachtet. Von Interesse ist, in welchem Ausmaß Komponisten in Netzwerke eingebunden sind und wie sich die Binnenstruktur dieser Netzwerke darstellt. Um ein robusteres Ergebnis zu erzielen, wurde für die Vernetzung ein Schwellenwert von zwei gemeinsamen Konzerten gesetzt: Die Einführung dieses Kriteriums verringert das Gewicht von »schwachen Zufallsbeziehungen« und gibt der Struktur durch Reduktion von Entropie deutlichere Umrisse.

Unter Zugrundelegung des genannten Schwellenwerts ist etwas mehr als die Hälfte der Untersuchungspopulation isoliert, das heißt, nicht Teil netzwerkförmiger Strukturen, während auf der anderen Seite knapp ein Drittel aller Komponisten in ein einziges großes Netz eingebunden sind. Mit einem Umfang von achtundachtzig Personen ist dieses Kernnetz erheblich größer als alle übrigen Netze, die nur zwischen drei und fünf Personen umfassen. Die Theoriebildung über Professionalisierung gibt Befugnis zu der Annahme, daß sich in dem großen Netz der bestimmende Kern der zeitgenössischen Komponisten im Kölner Konzertleben des Untersuchungszeitraums findet. Die Unterscheidung von etablierten Professionellen und Außenseitern reproduziert sich empirisch als Integration in das große Netz oder isolierte Aufführungstätigkeit. Viele prominente Komponisten der zeitgenössischen Musik sind in diesem großen Netz vertreten, unter ihnen John Cage, Mauricio Kagel, György Ligeti, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen und andere. Knapp die Hälfte der fünfzehn im Untersuchungszeitraum am häufigsten aufgeführten Komponisten sind im engeren Sinne dem Kölner Musikleben zuzurechnen.

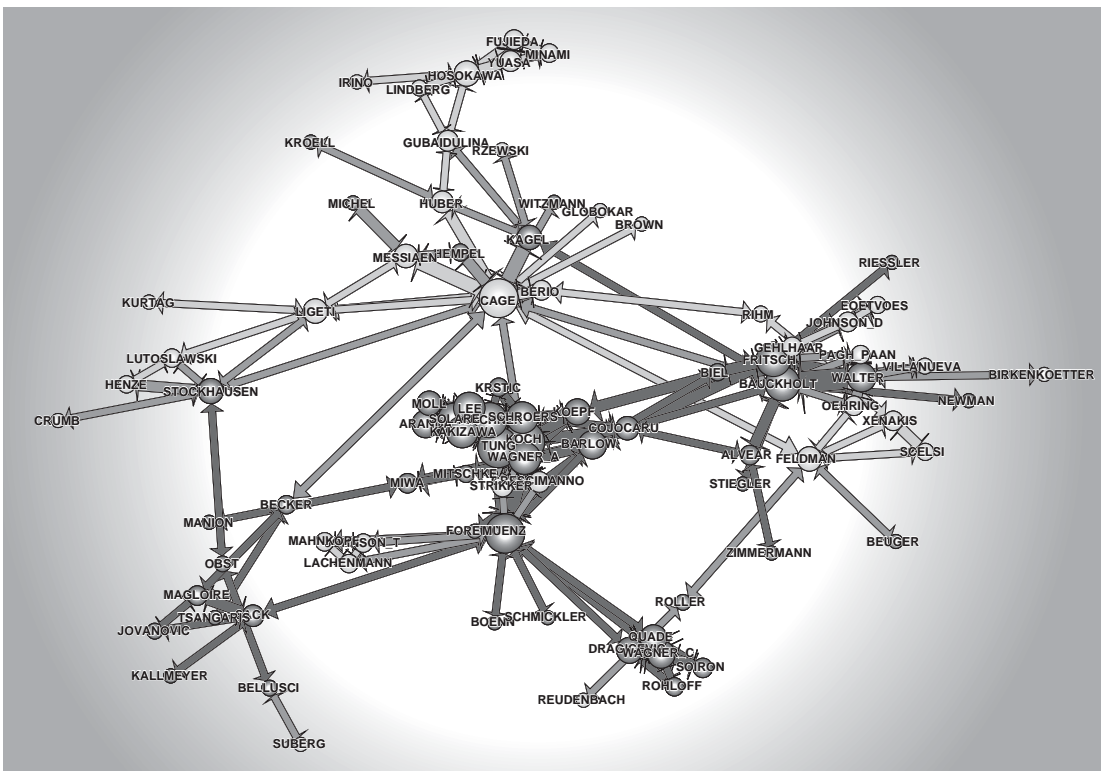
## Die Kernkomponente

Die graphische Darstellung zeigt eine Abbildung des Kernnetzes, die mit einem von Lothar Krempel (Max Planck Institut für Gesellschaftsforschung, Köln) entwickelten System zur Visualisierung von Netzwerkdaten erstellt wurde. In Köln ansässige Komponisten sind durch dunkle Kugeln, auswärtige Komponisten durch helle Kugeln repräsentiert. Die Größe der Kugeln gibt Aufschluß über die Aktivität der Komponisten. Unter *Aktivität* wird im Zusammenhang der Netzwerkanalyse die Anzahl der direkten Kontakte verstanden. Die Breite der Pfeile richtet sich nach der Intensität der Beziehungen: Komponisten, die mit breiten Linien verbunden sind, wurden demnach häufiger gemeinsam aufgeführt als solche, zwischen denen ein dünner Pfeil verläuft. Die Lage der Knoten ist abhängig von ihrer Zentralität, und die Distanzen zwischen den Kugeln ist eine Funktion der strukturellen Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit der Knoten. Der Algorithmus, mit dem diese Graphik erzeugt wurde, ordnet zu Anfang alle Knoten auf einer Kreislinie an und läßt anschließend die Knoten mit hoher Zentralität in Richtung des Kreismittelpunktes wandern – eine unmittelbare graphische Umsetzung des alltags-sprachlichen Verständnisses von Zentrum und Peripherie.

Innerhalb dieses Netzes lassen sich einige charakteristische Cluster unterscheiden. Auffallend ist zunächst die herausragende Bedeutung von John Cage. Cage ist der mit zweiund-

vierzig Konzerten im Untersuchungszeitraum bei weitem am häufigsten aufgeführte zeitgenössische Komponist. Daß er im Netzwerk eine zentrale Position einnimmt, deutet auf seinen Stellenwert als wichtiger musikhistorischer Bezugspunkt der neuen Musik hin. In dem sternförmigen Feld um John Cage kann man Vertreter der heute bereits etablierten internationalen Komponistengeneration erkennen. Doch an der »Bewunderungsschule« für Cage haben auch weniger bekannte, im Kölner Umkreis tätige Komponisten ihren Anteil – etwa Carola Bauckholt, die für eine andere Klientel ebenfalls zentral vernetzende Funktion ausübt (im rechten Drittel der Abbildung). Carola Bauckholt (geb. 1959) und Caspar Johannes Walter (geb. 1964) stehen im Mittelpunkt eines in der rechten Hälfte der Graphik abgebildeten Clusters von Komponisten, die vor allem über die Veranstaltungen des Thürmchen Ensembles im Konzertleben vertreten sind: Chris Newman, Helmut Oehring, Thomas Stiegler, Maria de Alvear oder Cecilia Villanueva sind sternförmig mit den »Kulturunternehmern« Bauckholt und Walter verknüpft. Das Cluster um Bauckholt und Walter wird überlagert von einer Struktur, die sich um Johannes Fritsch (geb. 1941) entwickelt hat. Hier bildet sich der Umkreis des Feedback Studios ab: Komponisten wie Klarenz Barlow (geb. 1945), Siegfried Koepf (geb. 1958), oder Masahiro Miwa (geb. 1958) sind mit den Feedback-Gründern Fritsch, Gehlhaar und Johnson über direkte Verbindungen assoziiert. Darin kommt auch die Verflechtung zwischen Feedback Stu-

Graphische Darstellung der Kernkomponente des Kölner Komponistennetzwerks, erstellt mit einer Software (Lothar Krempel) zur Visualisierung von Netzwerkdaten



Positionen achtundfünfzig

dio und der 1986 von Klarenz Barlow gegründeten Initiative Musik und Informatik Köln (GIMIK) zum Ausdruck.

Zwei Verdichtungen im Netz sind bisher beschrieben: die Gruppe der Prominenten der neuen Musik, die dispers um John Cage verteilt ist, sowie das enge Cluster um Johannes Fritsch und um die Gründer des Thürmchen Ensembles. Nur durch wenige Pfade mit diesen Clustern verbunden ist die Gruppe der intern mit Abstand am dichtesten vernetzten Komponisten. Wenn die international prominenten Vertreter der zeitgenössischen Musik vergleichsweise locker durch ihre Präsenz in Konzerten des Rundfunks und der Philharmonie vernetzt sind, der Kölner Hochschulprofessor Johannes Fritsch die Integration eines Zirkels um das Feedback Studio leistet und Bauckholt und Walter als bereits renommierte Vertreter der jüngeren Generation ihre Kontakte in verschiedene Richtungen knüpfen – was kristallisiert sich in dem außerordentlich dichten Cluster um Hans Koch, Thomas Schroers, Chao Ming Tung etc.?

Hier handelt es sich um einen Cluster der Nachwuchsgeneration. Dichte und Stärke der Beziehungen deuten darauf hin, daß für die Komponisten dieses Clusters hinter den durch gemeinsame Aufführungstätigkeit zustande gekommenen Netzwerkbeziehungen eine kulturorganisatorische Kooperation liegt. Harald Münz, der zu den Komponisten mit der höchsten Zentralität im Aufführungsnetzwerk zählt, bildet dabei eine Art Scharnier zwischen zwei Schulen: den Studenten von Johannes Fritsch (Koch, Kirchner, Schroers, Koepf, Tung und anderen) und denen von Krzysztof Meyer (Rohloff, Dragicevic, Soiron, Wagner, Quade).

Das abgebildete Komponistennetzwerk projiziert zwei Teilmärkte des Musiklebens übereinander: den durch Großveranstalter wie Rundfunk und Philharmonie bestimmten Markt sowie den durch kulturorganisatorische Eigeninitiative bestimmten Teilmarkt der freien Musikszene. Die dichte Vernetzung des Nachwuchsclusters ist als Kontinuität wiederkehrender Akteurskonstellationen in den Konzertprogrammen zu verstehen. Pfade vom Nachwuchscluster in andere Bereiche des Aufführungsnetzwerks können auf zwei Arten zustande kommen: Wenn Nachwuchskomponisten Aufführungen im Veranstaltermarkt haben oder wenn sie ihre Kompositionen in eigenen Programmen bewußt mit Werken etablierterer Komponisten kombinieren. Beide Fälle können zu relevanten Bausteinen der künstlerischen Biographie werden und sind symbolische Ressourcen. Jedenfalls sind die Märkte des Großveranstalter- und Selbstorganisationssektors füreinander nicht undurchlässig.

## Schlußfolgerungen und Ausblick

Welche Anwendung findet die Begrifflichkeit von Zentrum und Peripherie in den Netzwerkdiagrammen? Zentralität ist ein Ausdruck für die strategische Bedeutung, die Akteuren durch ihre Lage im Netz zukommt. Sie ist in der Netzwerkanalyse eine Maßzahl der von einem Akteur unterhaltenen direkten Beziehungen zu anderen Akteuren, die als benachbarte Knoten sichtbar werden. Eine Gruppe von Komponisten, die sich im lokalen Musikleben zu profilieren sucht und deshalb stets in gleicher Zusammensetzung in Erscheinung tritt, kann sich in diesem Sinne auch bei einer geringen Anzahl von Aufführungen in der netzwerkanalytischen Betrachtung als *aktiv* erweisen.

Die zentralen Komponisten gehören, mit Ausnahme von John Cage, größtenteils der jüngeren Generation an. Dieser Befund legt den Verdacht nahe, daß die hohe Zentralität der Nachwuchskomponisten auf wiederholte intensive, aber in ihrer Reichweite auf das unmittelbare Umfeld der Kölner Musikhochschule begrenzte Kooperation zurückzuführen ist. Eine weitere Grafik, die hier aus Platzgründen nicht dargestellt werden kann, zeigt allerdings, daß das Nachwuchscluster von einem »strukturellen Loch«<sup>18</sup> umgeben und daher nur über wenige Brücken in das Gesamtnetz integriert ist.

Das Kernnetz der zeitgenössischen Musik in Köln zeigt also ein eher locker verbundenes Feld renommierter Komponisten, deren Etabliertheit im Musikleben an der Anzahl ihrer Aufführungen abzulesen ist, ein vergleichsweise geschlossenes, intern dicht vernetztes Cluster der Nachwuchsgeneration und eine Reihe von kulturorganisatorischen Vermittlern, die zwischen dem Studentencluster und dem organisierten Veranstaltermarkt angesiedelt sind.

Die zeitgenössische Musik hat sich in Köln in den vergangenen Jahrzehnten in historischer, organisatorischer und symbolischer Hinsicht netzwerkförmig etabliert. Historisch hat sich in Köln durch Bildung von Traditionen und Schulen ein bemerkenswert reichhaltiges Potential kreativer Komponisten, Interpreten und Kulturvermittler gesammelt. *Organisatorisch* ist dieses durch flexibel mit der musikalischen Entwicklung in Wechselwirkung stehende, gruppen- und vereinsförmige Zusammenschlüsse in Erscheinung getreten und *symbolisch* als Komponistennetzwerk sichtbar. In seinem bestimmenden Kern sind Vertreter des nationalen und des lokalen Marktes der neuen Musik integriert. Die Untersuchung urbaner künstlerischer Subkultu-

18 Vgl. Ronald S. Burt, *Structural holes: The social structure of competition*, Harvard University Press: Cambridge, Mass, 1992.

### Weitere Literatur:

*Feedback Studio: 25 Jahre Feedback. 10 Jahre GIMIK*, Feedback Papers Sonderheft, September 1996.

Historisches Archiv der Stadt Köln (Hrsg.), *Kunst und Kultur in Köln nach 1945*. Wienand: Köln 1996.

Kölner Gesellschaft für Neue Musik (Hrsg.), *Klangraum. 40 Jahre Neue Musik in Köln 1945-1985. Komponistenlexikon und Veranstaltungschronologie*. Wienand: Köln 1991.

Kulturamt der Stadt Köln/Musikreferat (Hrsg.), *Freie Musik in Köln. Daten - Fakten - Hintergründe. Ausgabe 1994/95*. Dohr: Köln 1994.

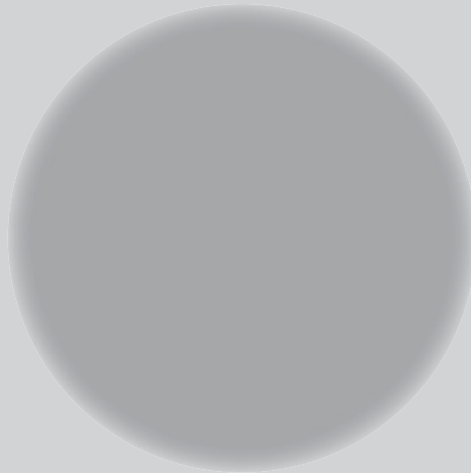
Landesmusikrat NRW, *Zeitklänge. Zur Neuen Musik in Nordrhein-Westfalen 1946-1996*. Sudio: Köln 1996.

Martin Thrun, (Hrsg.), *Neue Musik seit den achtziger Jahren. Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben. Band 1: Feste, Initiativen und Ensembles für Neue Musik; Band 2: Essays*. ConBrio: Regensburg 1994.

ren muß Hypothesen über die im Bereich des Kunstschaffens wirksamen Bewertungsmuster in Rechnung stellen, um mit ausreichender Trennschärfe die »prises de position« (Bourdieu) der kreativen Akteure interpretieren zu können. Das Komponistennetzwerk der zeitgenössischen Musik in Köln zeigt sich als Übereinanderprojektion des in die etablierten Institutionen eingebundenen Bereichs der neuen Musik sowie einiger dicht vernetzter Cluster des kompositorischen Nachwuchses und selbstorganisatorischer Initiativen. ■

(Der Text ist ein für *Positionen* entstandener Extrakt aus der unveröffentlichten Magisterarbeit des Autors *Das Netzwerk der zeitgenössischen Musik in Köln. Eine Untersuchung über kulturelle Infrastruktur und kreative Akteure*, Forschungsinstitut für Soziologie: Köln 1997)

# KUNSTMUSIK



## SCHRIFTEN ZUR MUSIK ALS KUNST

Ausgabe 1 mit Beiträgen von

PETER ABLINGER – ANTOINE BEUGER – ALVIN CURRAN  
ROLF JULIUS – JO KONDO – KLAUS LANG  
BURKHARD SCHLOTHAUER – HOWARD SKEMPTON

## KUNSTMUSIK

veröffentlicht aktuelle Schriften von Komponisten  
und bildenden Künstlern zur Kunstform Musik.

## KUNSTMUSIK

erscheint halbjährlich und kostet 7 Euro.

## KUNSTMUSIK

kann als Einzelheft und im Abonnement bezogen  
werden bei:

### WORLD EDITION

Tel./Fax: +49 (0)221 5 10 72 66  
E-Mail: [info@kunstmusik.org](mailto:info@kunstmusik.org)  
[www.kunstmusik.org](http://www.kunstmusik.org)