TRANSMEDIA FESTIVALS

AUDIOSOZIALE GEMEINSCHAFTEN ZWISCHEN KÜNSTLERISCHEM EXPERIMENT UND ÖKONOMISIERUNG

Ars Electronica / Berlin Atonal /
CTM Festival / CYNETART / Donaufestival /
Elevate Festival / Heart of Noise /
HYPERREALITY / Rokolectiv Festival /
Ultrahang Festival

böhlau

BIANCA LUDEWIG

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Bianca Ludewig

Transmedia Festivals

Audiosoziale Gemeinschaften zwischen künstlerischem Experiment und Ökonomisierung

BÖHLAU

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

FWF Österreichischer Wissenschaftsfonds

Veröffentlicht mit der Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
10.55776/PUB1156

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen
https://doi.org/10.7767/9783205222385

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2025 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei,
Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau,
V&R unipress und Wageningen Academic.

Umschlagabbildung: Michael Haderer nach einem Entwurf von Heidi Holleis

Korrektorat: Dore Wilken, Freiburg
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: CPI Print, Ulm
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-205-22237-8 (Print)
ISBN 978-3-205-22238-5 (OpenAccess)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„Wie eine Karotte[1] baumelt die Fortschrittsverheißung eines perfekten Lebens vor der Nase des (vorläufig noch) modernen Subjekts, das danach greift. Das Begehrensobjekt versetzt das Subjekt in eine rastlose Aktivität, was auf der gesellschaftlichen Ebene die Dynamik der kulturellen Entwicklung und der sozialen Konflikte vorantreibt. […] Trotz aller technologischen Entwicklungen, die Perfektibilität in Aussicht stellen, und trotz immer neuer kultureller Programme und Bewegungen, die Aufbruch und Erneuerung versprechen, ist kaum etwas anderes vorstellbar, als dass sich dieser Prozess der Produktion immer neuer kultureller Widersprüche und neuer Risse in der psychischen Struktur des Subjekts auch in den noch kommenden Phasen, welche die Moderne erleben wird, in noch nicht bekannter Weise fortsetzen wird."

(Reckwitz 2020, Vorwort zur Neuauflage von „Das hybride Subjekt")

1 „The Carrot represents the promise of paid work, meaningful experience, success and stability which in the cultural sector, more often than not, is never actually realised. More generally 'the carrot' signifies the hope that we might organise our work around 'creativity' rather than drudgery; an aspiration that is used to prompt, cajole and sometimes blackmail workers into long-term and recurring periods of free and precarious labour. The carrot becomes a disciplinary device that taps into desires and aspirations in order to string us along" (Carrot Worker Collective/Precarious Workers Brigade, A Counter Guide to Free Labor in the Arts, 2009).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Inhalt

Foreword 11

Warm-up und Danksagung 13

Einleitung: Transmedia Festivals – eine Annäherung 15

1. Forschungsfeld Transmedia Festivals 32
1.1 Forschungsmethoden und Herausforderungen 32
1.2 Festivals als kulturelle Praxis 48
1.3 Transmedia Festivals – Genese und Eigenschaften 74
1.4 Avantgarde und Transmedialität: Inspirationen, Formate, Praktiken 83
1.5 Musik in Kombination mit Medienkunst, Performance, Technologie 93
1.6 Empirischer Ausschnitt: Auswahl Transmedia Festivals – Geschichte und Selbstdarstellung 102
1.6.1 Ars Electronica Festival – Kunst, Technologie, Gesellschaft / Stadtwerkstatt, Linz (AT) 106
1.6.2 Berlin Atonal, Berlin (DE) 118
1.6.3 CTM – Festival for Adventurous Music and Arts, Berlin (DE) 128
1.6.4 CYNETART – Internationales Festival für Medienkunst, Dresden (DE) 143
1.6.5 donaufestival – redefining arts, Krems (AT) 152
1.6.6 Elevate Festival – Musik, Kunst und politischer Diskurs, Graz (AT) . . 160
1.6.7 Heart of Noise, Innsbruck (AT) 169
1.6.8 HYPERREALITY – Festival for Club Culture/Wiener Festwochen, Wien (AT) 178
1.6.9 Rokolectiv Festival, Bukarest (RO) 197
1.6.10 UH Fest/Ultrahang Festival – A New Kind of Joy, Budapest (HU) . . . 206

2. Urbane Audiosoziale Gemeinschaften 212
2.1 Musik und Stadt: Fokus Gentrifizierung, Eventisierung und Monopolisierung 213
2.2 Raum als Ressource für Musikkulturen: Nutzung und Notwendigkeit 236
2.3 Musik, Monopolisierung und Big Data 249
2.4 Urbane Milieus: Szenen und Audiosoziale Gemeinschaften 258
2.5 Genres und Anti-Genres auf Transmedia Festivals 271
2.5.1 Festivalgenres: Elektronische und Experimentelle Musik 277
Beispiel 1 – Jlin (Footwork) 281

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beispiel 2 – Dengue Dengue Dengue (Tropical Futurism) 284
Beispiel 3 – Gabber Modus Operandi (Gabber-Gamelan Fusion) . . . 288
2.5.2 Entwicklungslinien Elektronischer Musik: Kunstmusik und Pop 290
Beispiel 4 – Holly Herndon (Deconstructed Clubmusic) 294
2.5.3 Ist Experimentelle Musik ein Genre? 296
Beispiel 5 – Senyawa (Avantgardistische Folklore) 301
Beispiel 6 – Pan Daijing (Poetic Noises) 303
2.5.4 Anti-Genres: Industrial und Noise 310
Beispiel 7 – Carter Tutti Void (Post-Industrial) 315
Beispiel 8 – Merzbow und Keiji Haino (Japanoise) 320
Beispiel 9 – Aja Ireland (Rhythmic Noise) 324
Beispiel 10 – Pharmakon (Power Electronics) 328
2.5.5 Sound Art: intermediales und transmediales zwischen Musik und Kunst 332
Beispiel 11 – Guillermo Galindo: Totemistische Klangobjekte und Musikinstrumente 337
Beispiel 12 – Pedro Reyes: Skulpturale Musikmaschinen 338
Beispiel 13 – Anke Eckardt: Multisensorische Sound-Installation . . . 343
Beispiel 14 – Peter Kutin: Kinetische Soundskulptur und Performance 345
Beispiel 15 – Rainer Kohlberger: Visual Music und Algorithmic Media Art 348
Beispiel 16 – Stefan Tiefengraber: A/V-Noise-Performance 352
Beispiel 17 – Quiet Ensemble: Noise-Licht-Orchester 355
Beispiel 18 – Emptyset: Radio Transmissionen und Soundscapes . . . 357
Beispiel 19 – Leslie Garcia: Bioaccoustics, Circuit Bending, Hacklabs 362
Beispiel 20 – Meier, Müller, Schwarz, Stopczynski: Multimediale Installation, Architektur und Soziale Skulptur 366

3. Gender Trouble und Konflikte um Diversität 377
3.1 Geschlecht, Technik und Technologie 400
3.2 Cyber- und Technofeminismen 412
3.3 Ein kritischer Blick auf Repräsentation und Diversität im Rahmen der Avantgarde: Beispiele CTM 2016 und donaufestival 2022 428
3.4 „Examination of Challenges“ – Richtlinien für Diversität in Clubs und auf Festivals: Beispiel CTM 2017 und Unsound 2020 438

4. Finanzierung, Strukturen, Beschäftigungsverhältnisse und Arbeitsideologien 449
4.1 Festivalakteur:innen als unternehmerisches Selbst: Angst vs. Freiheit 456

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

4.2 Ökonomien und Arbeitsbedingungen auf Transmedia Festivals 476
4.2.1 Institutionalisierte Festivals: Beispiele Ars Electronica und CYNETART 478
4.2.2 Exkurs: Institutionalisierung von Medienkunst 478
4.2.3 Festivals der Freien Szene: Beispiele CTM und Rokolectiv 490
4.2.4 Volunteers und Praktikant:innen 506
4.3 The Hard Facts: Zur ökonomischen Situation von Kunst- und Kulturarbeit:innen 522
4.3.1 Ästhetisierung, Prekarisierung und Künstlerkritik 523
4.3.2 Kultur zwischen Grundrecht und Ware: Die Studien und Analysen . . 537
4.3.3 Exkurs: Arbeit aus der Perspektive Bildender Künstler:innen 549
4.4 Zur Relevanz von Netzwerken, Kooperationen und Projekten 558
4.4.1 Festivalnetzwerke und EU-Projekte: ICAS, ECAS, SHAPE, WAE . . . 565
4.4.2 Digitale Netzwerke und Social Media 583
4.4.3 „Diversity is strength“ 593

5. Fazit: Eine Kultur hybrider Experimente 605
5.1 Spartenfestivals, Kunstschauen, New Media und Clubbing als Entwicklungslinien 607
5.2 Genre-Cultures und Hörräume des Dazwischen 609
5.3 Creative Industries und die Entzauberung der Städte 611
5.4 Kopflos in eine schönere Welt? Geschlechterverhältnisse und Gatekeeping 614
5.6 Poverty Jet-Set: Mythen, Verniedlichung und Erschöpfung 617
5.7 Netzwerkst du noch oder lebst du schon? 621
5.8 Digitalisierung vs. Imagination 623
5.9 Kann die Avantgarde das Betriebssystem stören? 624
5.10 Wie man das neoliberale Denken wieder aus dem Gehirn bekommt 625

Anhang 629
Tabelle 1: Überblickstabelle Transmedia Festivals 630
Tabelle 2: Auszug female:pressure FACTS Studie 2020, Festivals & Gender . . 635

Literatur- und Quellenverzeichnis 637
Online-Lexika, Websites, Blogs und Archive 659
Film, Video und Audio Recordings 664
Interviews und Gespräche 666

Register 669

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Foreword

This book is a monumental undertaking. The analysis of the research literature and the fieldwork is extensive and deep, demonstrating thoughtful engagement with a decade of experience as a scholar, activist, organizer, and journalist. Like the culture she writes about, Ludewig's work transcends the boundaries of disciplines and professions.

Those who read the book cover to cover will be rewarded by the gradual uncovering of layers and connections. At the same time, the book also rewards more selective readings. I would like to highlight a few aspects that may serve as focal points for the reader.

The first that stands out for me is the pioneer contribution to festival history. The book offers a comprehensive account of an under-researched area of festival history. *Transmedia festivals* such as Ars Electronica, CTM, Elevate or Rokolectiv, get little coverage in international mainstream media and academic research. They exist at the margins of the public sphere and constitute a niche in the cultural field. Scholars must be curious explorers to discover these festivals and learn what's happening there and why it matters. This book shows that *transmedia festivals* constitute a distinct area of European festival culture that is richer and culturally more significant than previously assumed. Ludewig offers the first comprehensive account of this area of European festival history. It is also the first book to fully engage with the non-academic experimental music performed at these festivals. The book is internationally significant because it theorizes the concept of *transmedia festivals*. It broadens the imagination of what festivals can be and do. It expands the Anglophone conversation around festivals into Germany and Austria and beyond into Hungary and Romania. *Transmedia Festivals* is a journey through the artistic underworld of Central Europe's cities.

Another important aspect of *Transmedia Festivals* is its analysis of the relationship between festivals and the city. Ludewig approaches the topic as an anthropologist of urban life. *Transmedia Festivals* is about the culture of the city and not the festival in itself. The rigorous application of this approach is rare in arts and music festival research, and this book takes the anthropology of festivals to a new level. It shows how *transmedia festivals* evolve from the concentration of cultural resources in the city and tap into images of the city as a place of art, education, and tolerance. But the book also uncovers the dark side of the city's cultural self, which is absent in much arts research and celebratory city marketing narratives. Ludewig shows how *transmedia festivals* are embedded in extractive economies, the urban affordability crisis, patriarchal structures, and precarious labor conditions. Her lucid account of

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

the dark side of the city's cultural self demonstrates the value of critical academic research. Like many others, Ludewig has experienced the challenges of this extractive economy, but her personal and reflexive ethnography mounts a unique and credible criticism of broad relevance to the research literature on cultural labor, and this work is vital to imagining a better world.

What follows, then, is a pioneering anthropology of a significant area of European urban cultural history, offering insights that expand the cultural imagination and point to a more just urban future.

Fabian Holt
Copenhagen, August 2025

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Warm-up und Danksagung

Es war ein langer Weg bis hierher, zur Publikation dieser Forschungsergebnisse. Da es in *Transmedia Festivals* auch um prekäre Kulturarbeit und Wissensarbeit geht und um wieder zunehmende Klassenunterschiede, soll nicht unerwähnt bleiben, dass diese genauso das Forschen und Publizieren betreffen. Schon vor Jahren hätten diese Forschungsergebnisse in die Öffentlichkeit und zu den Akteur:innen gelangen können. Aber schon bei meiner Masterarbeit war ich darüber verwundert, dass man sein Studium mit einer sehr guten Forschung abschließen kann und es von den Universitäten weder Interesse an einer Publikation noch Unterstützung dafür gibt. Die Forschung, für die man so viele Akteuer:innen interviewt und belagert hat, landet zwangsläufig in der Schublade. Das Wissen, das Bürger:innen mitfinanzieren, wird ihnen vorenthalten. In der Wissenschaft haben sich einige seltsame Eigenarten etabliert, so bekommt man heute für das Schreiben wissenschaftlicher Bücher nicht nur kein Geld, sondern es muss sogar dafür bezahlt werden. Ist die forschende Person zum Zeitpunkt der Publikation an einer Universität oder über ein Drittmittelprojekt beschäftigt, erhält sie mit Glück Zuschüsse, im Idealfall sogar eine Finanzierung. Ist dies nicht der Fall, so nimmt sie sowieso besser von naiven Publikationsplänen Abstand. Es sei denn, sie hat erhebliche Ersparnisse oder eine wohlhabende und zahlungswillige Verwandtschaft. Wer nicht die notwendigen finanziellen Mittel hat, braucht viel Zeit und einen langen Atem. Und möglichst eine stabile physische und psychische Gesundheit. Dass die Produktion von Wissen und dessen Verbreitung heute an (größtenteils elitäre) Netzwerke und Institutionen sowie an Wohlstand gekoppelt ist, finde ich für eine demokratische Gesellschaft beunruhigend.

Für mich als Forscherin war es besonders quälend, dass die Themen, die hier verhandelt werden, im Kontext von Festivals, Konzerten, Kunstevents oder Kulturarbeit häufig von Akteuer:innen thematisiert wurden und ich lange nicht auf meine Studie verweisen konnte. Gab es anfangs kaum Literatur zu dem Phänomen transmedialer Events oder zu Festivals als kulturelle Ökosysteme, haben inzwischen weitere Publikationen die Datenlage punktuell verdichtet, was dringend notwendig ist und hoffentlich irgendwann Entscheidungsträger:innen erreicht. Die lange Forschungsdauer hängt ebenfalls mit prekären Verhältnissen zusammen, wenn auch nicht ausschließlich, und führte zu immer mehr Forschungsmaterial, zu neuen Aspekten und Erkenntnissen, die ich nicht komplett ignorieren wollte. Schlussendlich dokumentiert diese Studie rund ein Jahrzehnt transmedialer Kulturarbeit und Musikgeschichte. Und die Arbeit daran und das Leben damit. Der Umfang sollte am besten vernachlässigt werden – einfach irgendwo aufschlagen, nachschlagen und lesen. Ähnlich der hier beschriebenen künstlerischen Praktiken kann genauso das Lesen experimentell ausprobiert werden.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

So wie jedes Buch wäre auch dieses nicht ohne die Hilfe anderer Menschen möglich gewesen. Das sind vor allem die zahlreichen Akteur:innen der *Transmedia Festivals*, die sich Zeit für Interviews und informelle Gespräche genommen haben. Dazu gehören neben den Festivalleitungen vor allem die Volunteers, Praktikant:innen und Professionals, die auf zahlreiche Weisen im Festivalkreislauf involviert sind. Jene, die nicht in Leitungspositionen waren oder bereits im kulturellen Feld etabliert, wurden zu ihrem Schutz anonymisiert. Einige haben darum gebeten, eben weil es leider gute Gründe dafür gibt, deshalb tauchen ihre Namen hier nicht auf. Danke! Ihr wisst, wer ihr seid. Ein besonderer Dank gilt Thomas Dumke und Sven Dämmig (*CYNETART*), die seit den Anfängen an die Wichtigkeit dieses Projektes glaubten, und Oliver Baurhenn (*CTM*), der viel Zeit in zahlreiche Interviews investierte. Ganz wichtig war der über Jahre anhaltende Austausch mit Lucia Udvardyova (*SHAPE*) und Shilla Strelka (*Unsafe+Sounds*). Bei Tanja Brandmayr und Franz Xaver von der STWST Linz möchte ich mich für die Unterstützung bedanken, insbesondere für die Möglichkeit, auf dem Messschiff Eleonore an der Verschriftlichung der Forschung arbeiten zu können. Ich danke allen Festivalarbeiter:innen, die sich mit mir ausgetauscht haben, ohne sie wäre diese Forschung nicht möglich gewesen.

Unentbehrlich war für mich der wissenschaftliche Austausch, denn Doktoratsstudierende und Dissertant:innen suchen nach neuen Themen, erproben alternative Zugänge, reflektieren Unwegbarkeiten im akademischen System. Vor allem die emotionalen Unsicherheiten und ethischen Fragen, die durch die enge Zusammenarbeit mit Akteur:innen entstehen, machten den Erfahrungsaustausch mit anderen forschenden Freund:innen für mich unverzichtbar. Wem sonst kann man lange methodische, feld- und universitätsspezifische Gespräche zumuten? Ohne den Austausch mit Barbara Sieferle, Lukas Fuchsgruber, Tobias Neuburger und Alicia Neesemann wäre es mir nicht möglich gewesen, die alltäglichen Herausforderungen und Absurditäten während der Forschung oder im Wissenschaftssystem zu prozessieren. Überhaupt wäre so eine Forschung ohne Freunde, die einem zuhören und in Krisen aushalten, nicht durchführbar. Der Künstlerin und Freundin Heidi Holleis danke ich für das geniale Cover für die Promotionsexemplare, das eigentlich das Buchcover sein sollte, das jetzige Cover beruhte auf ihrer Vorlage. Und ich möchte mich bei meiner Familie bedanken, sie musste sich viel anhören, einige haben fleißig Korrektur gelesen oder bei Tabellen geholfen – Marianne Ludewig, Aram Ockert und nochmal Alicia: ihr seid toll! Und selbstredend habe ich von erfahrenen Wissenschaftler:innen gelernt, die mein Projekt einen Teil des Weges betreuten, das waren vor allem Fabian Holt und Jochen Bonz. Oder auch Peter Wicke und Ingo Schneider. Weitere Anregungen kamen von Hillegonda Rietveld, Rosa Reitsamer, Brigitta Schmidt-Lauber, Diedrich Diederichsen.

Finanzielle Unterstützung für die Promotionsforschung bekam ich von der Universität Innsbruck. Die Wiener MA7 Wissenschaft förderte die Überarbeitung des Manuskripts für die Publikation. Der FWF ermöglichte durch seine Förderung diese Publikation.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Einleitung: Transmedia Festivals – eine Annäherung[1]

„Who is Experimental Music?" – so lautet der Titel einer EP von Inga Copeland[2] aus dem Jahr 2019, der auch programmatisch für Teile dieser Arbeit ist. Die Feldforschung für meine Dissertation erstreckte sich über einen Zeitraum von sieben Jahren (2013–2020), also über eine kleine Ewigkeit. In dieser Zeit wurde ich stetig mit anregenden Experimenten von Musik bis Kunst konfrontiert und versorgt. Denn die Besonderheit dieser Festivals liegt im Zusammenbringen von Musik mit anderen Künsten, mit Medien, Technologien und Diskursen.[3] Konkret bedeutet dieser multidimensionale Ansatz, für die Festivals den Zeitgeist über popkulturelle und wissenschaftliche Diskurse sowie über musikalische und künstlerische Praktiken zu repräsentieren. Dies geschieht über eine Programmgestaltung aus Performances, Konzerten, DJ-Sets, aber auch durch Filme, Diskussionen, Vorträge, Installationen, Kunstausstellungen, Labore und Workshops. Musikalische Aufführungen werden häufig von Visuals[4] begleitet. Die Festivals loben Preise aus, vergeben Residencies

1 Zu Kursivsetzungen, Groß- und Kleinschreibungen in dieser Arbeit: Ich werde im Folgenden die Namen von Festivals, Musiklabels, Magazinen, relevante Orte, Netzwerke oder Institutionen kursiv setzen. Kursivsetzungen verwende ich auch für weniger übliche Begriffe aus dem Englischen im Original (Kleinschreibung). Konzepte, die für das Feld von elementarer Relevanz sind, schreibe ich kursiv. Und groß, etwa Elektronische Musik oder *Audiosoziale Gemeinschaft*. Längere Auszüge aus Feldnotizen kennzeichne ich ebenfalls durch Kursivsetzung. Für englische Begriffe, die sich im deutschen Sprachgebrauch, in der Wissenschaft oder in meinem Feld etabliert haben, verwende ich die deutsche Schreibweise. Das sind u. a. Begriffe wie Cultural Studies, Social Media, *Arts Festivals*, Multi-Sited Ethnography, Sound Art, Diversity, Global City, Volunteering, Professionals usw.

2 Inga Copeland, so nennt sich Alina Astrova, geboren in Russland und aufgewachsen in Estland. Mit 17 ging sie nach London, studierte dort später Kunstkritik und begann dort ab etwa 2010 mit dem Musikmachen. Mit dem Musiker und Konzeptkünstler Roy Nnawuchi (aka Dean Blunt) wurde sie zum Duo Hype Williams (bis 2016). Seitdem arbeitet sie als Solokünstlerin und performt auch als Lolina: „Everything I do happens as a bit of an experiment. […] [T]here is no plan. […] I can't really describe there being a method. I'm not easily seduced by the technical side of things. It's more about the environments in which music is experienced and addressing those situations" (Interview in Electronic Beats 2019). Laut Discogs bedient sie mit Hype Williams, Lolina und Inga Copeland die Genres Dub, Experimental, Electronic, Abstract, Synth-Pop, Industrial und Techno.

3 Als Vorreiter dieser Art transmedialer Festivals in Europa kann die *Ars Electronica* in Linz gedeutet werden. Das Festival findet jährlich bereits seit 1979 statt. Auch das ORF *Musikprotokoll* im *steirischen herbst* wurde bereits 1968 gegründet; *Musikprotokoll* ist zwar Teil des Festivalnetzwerks *ICAS*, hat sich aber primär auf zeitgenössische/Neue Musik spezialisiert.

4 Visuals sind in der Regel vorbereitete visuelle Projektionen auf eine Leinwand, dies können Bildabfolgen oder filmartige Clips sein. Diese werden zumeist auf eine Leinwand hinter den Musiker:innen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und Auftragsarbeiten. Festivals sind keine spontanen Zusammenkünfte, sondern werden akribisch von einer Gruppe, einem Organisationsteam und Kurator:innen geplant und unter Hinzunahme weiterer Helfer:innen und Spezialist:innen ausgeführt. Das zukünftige Ereignis und die kommenden Interaktionen werden gezielt gemanagt. All diese verschiedenen Elemente, Formate und Perspektiven machen diese Events zu dem, was sie sind.

Diese Festivalforschung war manchmal so spannend wie ein Thriller, was sich anhand der Kurzportraits einiger Festivals oder der Beschreibungen der künstlerischen Praktiken und Werke, die im Verlauf der Dissertation vorgestellt werden, erahnen lässt. Gleichzeitig offenbarten sich Routine und Strukturen der Organisation, denen nur wenig Experimentelles innewohnt. Trotzdem hat sich vieles im Laufe der Jahre verändert: Manche Akteur:innen haben die Berufe gewechselt, andere haben Kinder bekommen und einige sind verstorben. Freundschaften sind entstanden oder endeten. Festivals, Projekte und Netzwerke wurden neu gegründet oder abgewickelt. Künstlerinnen und Artists of Colour, die in Europa kaum auf Festivals gebucht wurden, ließen Kritik laut werden und haben an Sichtbarkeit gewonnen. Und 2020 stellte die Corona-Pandemie all das in Frage, was den Akteur:innen hier lieb und teuer ist. Nämlich genre-übergreifende Musikveranstaltungen, experimentelle Festivals und Medienkunstevents – die aufzubauen oft jahrzehntelange Anstrengungen gekostet hat.

Ausgangspunkt der vorliegenden Forschung war mein Interesse an experimentellen Musikpraktiken sowie an ökonomischen und organisatorischen Aspekten der Festivalarbeit. Gleichzeitig beschäftigten mich die Entwicklungen im Kulturbereich und in der Musikindustrie, weil Digitalisierungsprozesse einschneidende Veränderungen auslösten. Die Musikzeitschrift, für die ich lange Zeit tätig war, ging in Konkurs, viele weitere sollten folgen. Mein Lebensumfeld in Berlin-Kreuzberg verwandelte sich zu Beginn der 2010er Jahre immer mehr zu einer Konsum- und Partymeile mit steigenden Preisen und Mieten. Innerhalb weniger Jahre waren die alteingesessenen Geschäfte verschwunden und ein Teil der Nachbarschaft ausgetauscht. Unterdessen schienen das Nachtleben und die Clubmeilen in Friedrichshain und Kreuzberg immer mehr Menschen anzuziehen, Kreativarbeiter:innen bevölkerten nachts die Straßen und tagsüber die Cafés und Restaurants, ganz so, als gäbe es ein Wirtschaftswunder und nicht eine Krise. Diejenigen, die aus anderen überteuerten Städten nach Berlin kamen, schienen ein sorgloses Leben zu haben, während hier immer mehr Stadtbewohner:innen versuchten, in zunehmend prekären Verhältnis-

---

oder Perfomer:innen projiziert, oder auf mehrere Leinwände, die im Raum verteilt sind. Dies kann entweder eine fertige Aufnahme sein oder zeitgleich zur und abgestimmt auf die Musik von einem sogenannten VJ live performt werden. Diese dualen Darbietungen werden auch A/V Performances oder Shows genannt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sen zu überleben. Die Anzahl der Personen im Bekanntenkreis und darüber hinaus, die selbstständig bei geringer Bezahlung und ohne Absicherungen arbeiteten, stieg kontinuierlich. Auch deshalb gab es bei mir ein Unbehagen in Bezug auf Clubkultur und deren Szenen, mit denen viele *Transmedia Festivals* eng verbunden sind. Die ursprünglichen Werte und Ziele einer Dance Music Culture, wie sie u. a. Gilbert und Pearson 1999 formulierten[5], erschienen mir zunehmend im Widerspruch mit neoliberalen Praktiken, welche in diesen Szenen und auf ihren Events zum Standard wurden. Den zahlreichen Ambivalenzen, die kaum noch Verwunderung auslösen und lediglich ausgehalten werden, sowie der Verwobenheit von musikalischer, künstlerischer und kultureller Produktion mit Wertschöpfungsketten, Valorisierungsprozessen und ökonomischen Leitmotiven nachzugehen, waren meine Motivation und mein Startpunkt.

Im Zentrum dieser Publikation stehen urbane *Transmedia Festivals*, die hier erstmals als neue Form urbaner Events konzeptualisiert werden, ich erweitere die bisherige Forschungslandschaft durch Bezüge von Musik als Praxis, hin zu ihrer Präsentation in speziellen und transmedialen Formaten, bis zu Aspekten von Musik als kulturelles Arbeitsfeld. Hier werden komplexe Arbeitsprozesse im kulturellen Feld nachvollzogen, in dem vielfältige Tätigkeiten ineinandergreifen und wo über Diskurse und Praktiken ebenso Ideologien, Hierarchien und Machtpositionen produziert, reproduziert, hinterfragt oder vereinnahmt werden. Es handelt sich um einen transnationalen und interdisziplinären Beziehungszusammenhang in Form von Netzwerken, die es zu untersuchen galt. Theorien zur Netzwerkgesellschaft und Prekarisierungsgesellschaft[6] (vgl. u. a. Marchart 2013, Berardi 2009) funktionieren als Interpretationsfolien, da im Bereich der Festivalarbeit freiberufliche Tätigkeiten mit

5 Gilbert und Pearson stellen in ihrem Abriss zur Politik von Dance Culture die Frage danach, an welchen Punkten es Clubkultur(en) gelingt oder misslingt, neue Räume zu verhandeln, die Freiräume in Kapitalismus und Patriarchat eröffnen. Es gehe nicht darum, ob Clubkultur für oder gegen die herrschende Kultur ist, sondern darum, inwieweit ihre Artikulationen zu Demokratisierungen des kulturellen Feldes führen, inwieweit sie bestehende Machtkonzentrationen erfolgreich aufbrechen oder eben nicht. Laut Gilbert und Pearson hat die Clubkultur bereits durch die eigene kulturelle Praxis eine Agenda, die aber nie ausformuliert oder eingefordert wurde. Die gelebte Praxis beinhalte das Recht auf sexuelle Freiheit, Versammlungsfreiheit, Meinungsfreiheit, Bewegungsfreiheit oder die Freiheit, Drogen zu konsumieren (Legalisierung). Für die Autoren sind dies Werte, die es zu verteidigen gilt, wenn diese Errungenschaften von Dauer sein sollen. Zudem ginge es um Anerkennung kollektivistischer Zusammenhänge, neuer Politiken und Formen von Gemeinschaft sowie die Forderung nach Räumen für gemeinschaftliche Experimente.

6 Eine Studie von Oliver Marchart, die den Vorschlag unterbreitet, „die gegenwärtigen Gesellschaften des Westens, soweit sie den fordistischen Kompromiss der Nachkriegszeit und den Wohlfahrtsstaat hinter sich lassen, als Prekarisierungsgesellschaften zu verstehen". In Prekarisierungsgesellschaften ist laut Marchart das soziale Gefüge einem Prozess der Verunsicherung tendenziell aller Arbeits- und Lebensverhältnisse ausgesetzt (2013, 7).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

zeitlich begrenzten Vertragsverhältnissen, symbolisch vergütete oder unbezahlte Arbeit sowie der Einsatz von Freiwilligen, sogenannten Volunteers, charakteristisch sind. Mehr noch, sie sind, so meine These, Kristallisationspunkte von technologisch-ökonomischen und sozial-politischen Verschiebungen. *Transmedia Festivals* sind daher Wirklichkeitsausschnitte der Spätmoderne, sie sind in ein Ökosystem von Faktoren eingebettet, die sich gegenseitig bedingen und beeinflussen. Anhand der Festivals wird deutlich, wie die Events dieser Szenen immer stärker mit ökonomischen und politischen Aspekten der Gesellschaft verflochten sind. Und dass Selbstbestimmtheit, Kreativität, Mobilität, Flexibilität, Improvisation oder Innovationsfreude nicht nur kein Gegenbild mehr zu Arbeit darstellen, sondern vielmehr zum Leitbild einer neuen, größtenteils prekären Arbeitswelt geworden sind.

Die meisten transmedialen Festivals beschäftigen sich jährlich mit einem spezifischen Thema, das über die verschiedenen Medien und Künste verhandelt wird. Diskurse werden hier nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern auch über künstlerische und musikalische Praktiken erzeugt. Diskurs verstehe und verwende ich im Sinne Michel Foucaults (2005) als Verständnis von Wirklichkeit, welches diese nicht nur benennt, sondern sie gleichzeitig mit hervorbringt. Realität wird durch sprachliche und nicht-sprachliche Praktiken erzeugt und strukturiert, denn Diskurse basieren häufig auf spezifischen Machtverhältnissen und Interessen. Anhand einiger öffentlicher Diskussionen und Debatten aus dem Feld zeige ich beispielhaft auf, dass Thematiken wie Gender und Diversität innerhalb dieser Szenen im Forschungszeitraum an Relevanz gewonnen haben. Die Festivals spiegeln einen gesellschaftlichen Status quo, verweisen auf Hegemonien und die Reproduktion von Herrschaftsverhältnissen, aber auch auf Aushandlungsprozesse um Teilhabe und Repräsentation.

Verena Teissl (2012, 2013) leistete wichtige Grundlagenforschung und deutet Festivals als einschlägiges Veranstaltungsformat der Gegenwart, sie fordert eine Weiterführung der Forschung auf diesem Gebiet, zur Entstehung und Etablierung dieser multidisziplinären Festivals, die sich trotz gesellschaftlicher und politischer Veränderungen erfolgreich erneuern und verstetigen (vgl. 2013, 168). Sie wünscht sich, dass Festivals mit Biografien versehen werden, so dass Qualitäten und Potenziale erkannt werden können, um Relevanzen und Komplexitäten der Gegenwart zu betrachten (vgl. ebd., 169). Dies will die vorliegende Studie leisten.

Meine Ausgangsfragen waren:

– Welche Formate und künstlerischen Praktiken charakterisieren die *Transmedia Festivals*?
– Wie verschränken sich heute Organisationsstrukturen, Arbeitsbedingungen, ökonomische Aspekte und ästhetische Dimensionen?
– Welche Ambivalenzen, Potenziale und Problemlagen charakterisieren diese Avantgarde Festivals der Gegenwart?

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

– Existieren auf den *Transmedia Festivals* subversive Erfahrungsräume und Praktiken, die den hegemonialen Machtverhältnissen etwas entgegensetzen?

Eine Herausforderung war die Konzeptualisierung des untersuchten Formats von Festival, da es über diese Art von Events bisher kaum Forschungen gibt. Es galt, die Besonderheiten der Festivals herauszuarbeiten und eine sinnvolle Rahmung zu finden. Eine Diskussion möglicher Begriffe und Terminologien war dafür notwendig. Verwendete Bezeichnungen umfassen Avantgarde Festivals, transdisziplinäre Festivals, New Music Festivals, New Media Festivals oder Labor (laboratory) Festivals. Im Feld spricht man hingegen zumeist schlicht von Festivals der elektronisch-experimentellen Musik. Letzteres ist für eine Konzeptualisierung in jedem Fall zu kurz gegriffen, denn hier wird mehr präsentiert als nur Musik.

Transmedia Festivals gehören zu einer neuen Form von Festivals, die sich verstärkt seit den 1990er Jahren in verschiedenen Ländern und Städten herausgebildet und etabliert haben, in der englischsprachigen Forschungsliteratur werden diese als *Arts Festivals* bezeichnet.[7] Damit sind Spartenfestivals gemeint, die einer spezifischen Form der Künste folgen (Film, Literatur, Bildende Kunst, Musik, Theater usw.). Die Beschreibung dieser spezifischen Form von *Arts Festival* als transmedial habe ich aus dem Forschungsfeld übernommen, dort ist er für die *transmediale* oder das *CTM Festival* in Berlin (bis 2011 *Club Transmediale*) namensgebend. Die Begrifflichkeit des Transmedialen taucht häufig in den Selbstdarstellungen der Festivals oder der Festivalnetzwerke auf. In der Wissenschaft wird der Begriff der Transmedialität häufig synonym mit dem Begriff der Intermedialität oder Interdisziplinarität verwendet, die Bedeutungen überschneiden sich, aber unterscheiden sich auch. Einer der ersten, der den Begriff Intermedialität[8] ab 1966 verwendete und dadurch mitprägte, ist der Fluxus-Künstler Dick Higgens; er bezeichnete damit vor allem neue Formen des Theaters, die in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung eine Thematik über verschiedene Disziplinen hinweg ausagieren. Dada, Futurismus und Surrealismus sieht Higgens als Vorreiter des intermedialen Trends. In den letzten Jahrzehnten bezieht sich die Bedeutung des Trans- und Intermedialen jedoch immer stärker auf Technologie und Digitalität und zunehmend auf die Resultate der Konversionen von analog zu digital – sowie auf die ästhetischen Qualitäten digitaler Inhalte.

Digitalisierung ist für diese Festivals maßgeblich, weil ihre Entwicklung parallel dazu verläuft und sie die künstlerischen Entwicklungen im Bereich Technologie und Digitalität begleiten; hier stand zunächst die Nutzung des Computers als künstle-

7 Vgl. Quinn (2005, 927): „The past 15 years or so have seen a remarkable rise in the number of arts festivals in cities throughout Europe and elsewhere".

8 Vgl. Higgens, Intermedia (1966). Higgens war Komponist, Dichter und früher Fluxus-Künstler. „Inter" verweist auf das Dazwischen, während „trans" das Hinüber betont.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

risches Werkzeug im Fokus. Und auch im Selbstverständnis der Festivals, für ihre Vermarktung oder die Promotion von Künstler:innen spielen Aspekte von Digitalisierung eine wesentliche Rolle. Deshalb erachte ich Terminologien des Transmedialen als passend, weil sie eine zentrale Entwicklungslinie dieser Events erfassen, wenngleich inzwischen alle Künste Digitalisierungsprozessen ausgesetzt sind. Die künstlerischen Praktiken, die auf diesen Festivals präsentiert werden, haben nach wie vor viel damit zu tun, mit welchen Medien die Künstler:innen arbeiten. Durch die neuen technologischen Möglichkeiten wurden und werden verschiedene Medien, Formate, Maschinen und Praktiken verschaltet. Man könnte auch von multimedialen oder interdisziplinären Festivals sprechen, aber da heute fast alle Events multimedial aufgestellt und interdisziplinär ausgerichtet sind, erscheint mir der Begriff des Transmedialen zielgenauer.

Diese transmedialen Musikfestivals finden nicht auf einem Festivalgelände statt – so wie die meisten Musikfestivals, sondern an verschiedenen Orten aus Kunst, Kultur und Nachtleben, die sie in den jeweiligen Großstädten bespielen und die sie darüber auch mitgestalten. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass die Wurzeln der *Transmedia Festivals* nicht nur auf *cutting edge* Musikfestivals (beispielsweise populäre Open-Air-Festivals) ihrer jeweiligen Zeit zurückgehen, sondern vielmehr einer Agenda der Kunstschauen folgen (beispielsweise Weltausstellungen, Biennalen, Triennalen oder documenta-ähnlichen Formaten). Viele der Kurator:innen und Besucher:innen haben eine Biografie, die mit Kunst verquickt ist. Und viele der Produzent:innen und Konsument:innen sind Teil einer hochmobilen, individualisierten, akademisierten und idealisierten Arbeiter:innenschaft, die das postindustrielle urbane Leben zu charakterisieren scheint. Die Akteur:innen suchen auf den *Transmedia Festivals* nach Wissen, Trends und Neuheit, aber ebenso nach Möglichkeiten der Finanzierung, des Netzwerkens, der Erweiterung ihres kulturellen Kapitals oder schlicht nach Unterhaltung, Vergnügen und Gemeinschaft.

Audiosoziale Gemeinschaften und Genre-Cultures

Um die künstlerischen Inhalte und Gemeinschaften, die sich um die Festivals bilden, greifbar und verständlich zu machen, brauchte es ebenfalls Begriffe, die veranschaulichen können, um welche Gruppen, Stile, Klänge oder Materialitäten es hier konkret geht. Denn erst durch die Hörer:innen wird der Schall kulturalisiert und zur Musik oder Klangkunst (vgl. Wicke 2008). Als brauchbar hat sich für mich der Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaften* erwiesen, sowie Genre als tragende Idee für experimentelle Musikszenen. Genres bilden immer nur eine Momentaufnahme ab, da es sich um dynamische Prozesse handelt. Weil sich aber die experimentellen Inhalte der transmedialen Festivals gerade Kategorisierungen widersetzen, spiegeln sie eine besonders lebendige und fließende Musikkultur, die ohne Genrebegriffe aber nicht

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

fassbar wäre. Jason Toynbee (2010) verwendet deshalb den Begriff *Genre-Culture*, um den Sinn von Genres als einen fortlaufenden Prozess der sozialen Konstruktion zu erfassen. Hierbei handelt es sich um Auseinandersetzungen, die um Definitionen kreisen (2010, 106), weshalb *Genre-Culture* immer als fortlaufender Aushandlungsprozess zu verstehen ist. In diesen Auseinandersetzungen spiegelt sich die gelebte Praxis und Geschichte *Audiosozialer Gemeinschaften*.

Den Begriff des *Audiosozialen* (audio-social), habe ich von dem britischen Philosophen und Musikproduzenten Steve Goodman (2005) übernommen und weiterentwickelt. Goodman geht es um vernetzte kollektive Körper, die sich um musikalische Geschwindigkeiten, Rhythmen und Atmosphären bilden. Hier steht die sonische Materialität von Musik im Mittelpunkt. *Audiosoziale Gemeinschaften* funktionieren laut Goodman optimalerweise als Ökosysteme. Dazu gehören neben Menschen auch Musikmaschinen, Musikmedien, Musikpraktiken und genauso Räume. Das Ziel solcher Gemeinschaften ist beispielsweise die Bekämpfung von Angst als postmodernes Phänomen, und zwar mittels Rhythmen, Geschwindigkeiten oder Vibrationen. Durch Rituale der Wiederholung entsteht, formt sich und besteht eine musikalische Kultur. In den *Audiosozialen Gemeinschaften* kommen Musik und Gesellschaft, Mensch und Maschine zusammen. Rhythmus und Tempo sind für Goodman das notwendige, wenngleich abstrakte Gel, welches das Kollektiv zusammenzuhält. Im Gegensatz zur leiblichen Erfahrung von Sound-Materialität und Affektivität beim Individuum ist der *Sonic Body* (vgl. Jason 2016) immer ein kollektiver Körper, welcher beispielsweise beim Synchronisieren mit anderen Körpern auf der Tanzfläche entsteht. Das Kollektive steht im Vordergrund, da Innovationen in Musik und Kunst nie von einer einzelnen Person erreicht werden kann, sondern stets aus kollektiven Prozessen hervorgehen (vgl. Goodman 2005, 147).

Die musikalischen Inhalte, die auf diesen Events präsentiert werden, bilden die Hauptmotivation der meisten Akteur:innen für Arbeit, Engagement oder den Besuch eines Festivals. Daher ist die Musik ein zentraler Punkt der vorliegenden Arbeit, auch weil ich das Musikfeld durch meine Vorkenntnisse als Musikjournalistin weitaus besser beurteilen kann als das der Medienkunst. Beide Bereiche ausführlich zu behandeln, hätte den Rahmen dieser Forschung gesprengt. Daher beschäftigt sich die vorliegende Untersuchung nur am Rand mit Werken aus Medienkunst, Performance oder mit bildender Kunst. Sehr wohl aber mit deren Schnittstelle zur Musik – der Sound Art.

Ökonomisierung, Netzwerke und Digitalisierung

Ein weiterer Komplex mit Tragweite entspinnt sich um die Themenkomplexe Ökonomisierung, Digitalisierung und Netzwerke. *Transmedia Festivals* sind spezielle Formate von Kulturveranstaltungen, die als Netzwerke, Knotenpunkte, Foren, Ver-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bände oder Projekte funktionieren. *Transmedia Festivals* werden durch solche realisiert und sind wiederum Teil von weiteren Netzwerken, Kooperationen und Projekten. Auf mehrfachen Ebenen treten Netzwerke in Erscheinung, welche für die Entwicklung des Veranstaltungsformats Festivals prägend waren und sind (vgl. Teissl 2013). Die Nutzung von sozialen Ressourcen und persönlichen Netzwerken sind ein Habitus und eine Strategie, welche sich auch für die Szenen der *Transmedia Festivals* als prägend erweisen. Eine „Network Sociality" (vgl. Wittel 2001, McRobbie 2016) hat sich in der Clubkultur und in der Welt der Internet-Start-ups etabliert und wird zunehmend in Kunst und Kultur sowie im Dienstleistungssektor der sogenannten Kreativbranche allgemein zur Norm. Das Netzwerkparadigma ist eng mit der Entwicklung der digitalen Kommunikationstechnologie verbunden sowie mit der Entwicklung der Festivals selbst. Die Digitalisierung hat seit den 1990er Jahren einen vernetzten Individualismus hervorgebracht, der zunehmend charakteristisch für die Gegenwart erscheint (vgl. Rainie & Wellman 2012). Digitalisierung und Kulturalisierung sind auch maßgeblich für die prekären Arbeitsverhältnisse im Kulturbereich oder für Monopolisierungstendenzen im Veranstaltungssektor (vgl. Seliger 2015, 2019). Darauf zielt auch das Eingangszitat dieser Studie – nämlich was diese Prozesse für uns als Subjekte in diesem Feld bedeuten.

Die Frage nach den Ambivalenzen bildet als Unterströmung einen fortlaufenden roten Faden in dieser Studie. *Transmedia Festivals* bewegen sich in einer ambivalenten Dynamik zwischen Freiheit und Unfreiheit. Urbane Festivals, zu denen auch die *Transmedia Festivals* gehören, sind gravierenden Veränderungen in der Kulturpolitik, urbanen und digitalen Restrukturierungsprozessen unterworfen (vgl. Stahl 2005, 2014). In den letzten Jahren sind urbane Festivals zunehmend durch eine Ästhetisierung und Eventisierung der Großstädte[9] im Zugzwang, noch spektakulärere Events zu organisieren, viele kämpfen jedes Jahr von neuem um ihre Finanzierung und ihr Überleben. Berlin, wo zwei der von mir untersuchten Festivals stattfinden, ist prototypisch für eine Transformation der Städte zu Creative Cities, welche eng mit der Transformation von Arbeit verknüpft ist. So hat sich in Berlin seit der Jahrtausendwende ein kulturelles Prekariat herausgebildet. Und mit jedem Jahr werden die Verarmung und das Elend der Schwächsten im Stadtbild sichtbarer. Gleichzeitig dynamisieren sich Prozesse wie Festivalisierung oder Gentrifizierung in ähnlicher Form fast überall in Europa, da der Umbau von der industriellen zur post-fordistischen Kreativ-Stadt von vielen Städten als eine ökonomische Perspektive für die Zukunft fokussiert wird.

Ökonomisch forcierte kulturpolitische Trends, wie beispielsweise das Zusammenbringen von Kunst mit Technologie und Wissenschaft, zeigen sich an weitgreifenden Unternehmungen wie dem der Erkundung von Medienkunst und derzeit der Künst-

9 Vgl. Reckwitz 2012, Doderer 2014, Hitzler 2011.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lichen Intelligenz, diese wirken ebenso auf Fördermittel und damit auf die Kuration von *Transmedia Festivals* zurück.[10] Ein weiterer Aspekt von Ökonomisierung zeigt sich bei *Transmedia Festivals* in der Kommodifizierung von Erfahrung und Erlebnis, die eng mit Entwicklungen in der Kunstwelt verbunden sind, wo Kunst immer mehr zur Ware wird anstatt Teil des Kampfes gegen Verdinglichung. Monopolisierungstendenzen und Digitalisierungsprozesse in der Musikindustrie wirken ebenfalls in diese Richtung. Da sich diese Prozesse im Forschungszeitraum zuspitzten, wurde von den Akteur:innen dafür der Ausdruck „Gentrifizierung von Musikkultur" oder auch „Cultural Gentrification" verwendet.

Forscherin und Feldzugang

Meine Entscheidung für dieses Forschungsfeld entstand aus einer Faszination für die elektronisch-experimentelle Musik, die ich aus der Distanz verfolgte. In den 1990er Jahren hatte ich mich intensiv für diese Musik interessiert, war als DJ aktiv und besitze eine umfangreiche Schallplattensammlung. Mein Musikgeschmack war sehr eklektisch, was zu dieser Zeit eher verpönt war, und bewegte sich musikalisch zwischen Punk, Electronica, Hip-Hop und experimentellen Obskuritäten. In den Szenen und auf den meisten Events der Elektronischen Musik habe ich mich nie wirklich zuhause gefühlt. Das gilt besonders für große Raves und Festivals der Elektronischen Musik, weshalb ich die Entwicklung vorwiegend über Tonträgerveröffentlichungen verfolgte. Vor allem waren mir die Szenen der Elektronischen Musik zu unpolitisch im Gegensatz zu den Subkulturen früherer Jahre. Im Bereich des Veranstaltens hatte ich bereits einige Erfahrungen gesammelt und von 2005–2007 initiierte und organisierte ich mit anderen zusammen in Hamburg das *End2End – Graffiti & Urban Art Festival*. Wir verfolgten dabei ein spartenübergreifendes Format, unser Thema wurde durch Filme, Ausstellungen, Vorträge und Konzerte/DJ-Sets ausbuchstabiert. Seit Anfang der 2000er produzierte ich Radiosendungen und mich interessierten zunehmend hybride Stile der Clubkultur, die vorwiegend aus England kamen, sowie die Schnittstelle zwischen Hip-Hop und Elektronischer Musik. So habe ich die Genres und Szenen, um die es in der vorliegenden Arbeit geht, manchmal aus der Nähe und oft aus der Distanz beobachtet. Was konstant blieb, waren mein Interesse an der Musik und meine ambivalenten Gefühle. Diese Mischung aus Nähe und Distanz, Wissen und Unkenntnis, Begeisterung und Skepsis erschien mir eine gute Ausgangsbedingung für eine Forschung in diesem Bereich zu sein.

Zu Beginn meiner Forschung war ich nicht Teil dieser Szene. Ich hatte zwar Vorkenntnisse über einige Musikgenres, die auch auf den *Transmedia Festivals* präsentiert werden, was das Verständnis der Inhalte und die Kommunikation da-

10 Ein Überblick der relevanten Literatur hierzu findet sich u. a. bei Voropai 2017.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rüber erleichterte. Aber am Anfang habe ich sehr stark gespürt, dass ich nicht dazugehöre, denn ich kannte weder Szene-Akteur:innen noch den gängigen Habitus oder relevante Netzwerke und Orte. Mit der Zeit wurde ich aber von anderen Festivalbesucher:innen als ihresgleichen wahrgenommen, traf stets Bekannte auf Festivals und Events und es haben sich im Lauf der Jahre naturgemäß Bekanntschaften und Freundschaften entwickelt. Retrospektiv stelle ich fest, dass ich Teil des Ganzen geworden bin. Für Erving Goffman (1996) ist das Insider-werden eine Grundbedingung für eine erfolgreiche Forschung, eine Haltung, die ich teile, denn nur als Insider bekommt man ungefiltert die Informationen, nach denen man sucht. Das glaubt auch Goffman und für ihn ist das Ziel erst dann erreicht, wenn man vollkommen im Feld eingemeindet ist. Etwas, das unter Ethnolog:innen als „going native" bezeichnet wird und das es früher zu vermeiden galt.

Vor meiner Forschung waren mir nur das *Elevate* und *CTM Festival* bekannt. Bei beiden Festivals war mir aufgefallen, dass sie eine Relevanz über lokale Grenzen hinweg erlangt hatten, spezifische Musikgenres forcierten und dementsprechend internationale Künstler:innen und Expert:innen kuratieren. Ich fragte mich, ob dies ein Trend sei oder eine organische Entwicklung, die mir bisher entgangen war. Je mehr ich mich für die Thematik interessierte, auf umso mehr Festivals stieß ich, die sich mit elektronisch-experimenteller Musik, Kunst und Technologie beschäftigten. Vor allem in Österreich, wo ich ab 2013 als Dissertantin studierte, schien ein guter Nährboden für diese Art von Festivals zu sein, da sie dort besonders zahlreich vorhanden waren. Wie oben bereits erwähnt, war ich in den letzten 20 Jahren immer wieder in verschiedenen Bereichen der Kulturarbeit tätig, wo die Arbeitsbedingungen zunehmend prekärer wurden. Unser Hamburger Festival hatten wir mit sehr kleinem Budget ohne Honorare für die Organisator:innen und Künstler:innen realisiert und ich fragte mich, wie Festivals jenseits ehrenamtlicher Arbeit funktionierten. Denn trotz der prekären Umstände schien das kulturell-künstlerische Angebot zuzunehmen und das Interesse an kulturellen Arbeitsfeldern war ungebrochen. Vor allem fiel mir auf, dass sich diese selbstständigen und zeitlich befristeten Formen der Arbeit ausweiteten. Daher interessierten mich von Anfang an die ökonomischen Aspekte, obschon ich vor meiner Forschung glaubte, dass es hier weniger prekär zugehen würde.

Um die Zusammenhänge und Abläufe verstehen zu können, wollte ich als Feldeinstieg ein Praktikum absolvieren. Dafür bot sich das *CTM Festival* in Berlin, mit zehn Tagen Dauer, an. Weitere wesentliche Gründe waren Sprachkenntnisse und Ortskenntnisse. Beim Vorstellungsgespräch wurde mir mitgeteilt, dass Praktikant:innen normalerweise 100 Euro pro Monat bekämen, aber dass es nur ein Budget für drei Praktikant:innen gebe und wenn ich als Praktikant:in Nummer vier mitarbeiten wolle, dann ohne Bezahlung. So gewann das Thema der prekären Arbeit gleich zu Anfang an Tragweite. Auch bei anderen Festivals hatte ich Aufgaben übernommen, ein niedrigschwelliger Zugang ist dabei das Volunteering, das ich mehrfach beim

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

CTM Festival wie auch am *Berlin Atonal* absolvierte. Oder ich akkreditierte mich als Journalistin und berichtete. Insgesamt wurde ich dreimal für meine Tätigkeiten bezahlt: als Koordinatorin bei einem Residency Programm des *CTM Festivals*, als Guide beim *Ars Electronica* Festival und als Aufsicht für das *Heart of Noise* Festival. Alle anderen Formen der Mitarbeit waren unbezahlt. Zu Beginn meines CTM-Praktikums hatte ich die Hoffnung, in Kollaboration mit dem Team zusammenarbeiten zu können. Der Wunsch nach kooperativer und kollaborativer Zusammenarbeit mit meinem Forschungsfeld entpuppte sich aber weitgehend als romantisiertes Forschungsideal, für das im Festivalalltag kaum Platz ist. Durch die Mitarbeit bei Festivals bekam ich – auch ohne kollaboratives Arbeiten – Einblicke in organisatorische Abläufe und Lebenswelten, wodurch ich im Verlauf der Forschung immer gezielter beobachten, Fragen stellen und relevantes Material sammeln konnte.

Ich folge in meiner Studie einer modernen ethnologischen Forschungsperspektive, der sogenannten *Multi-Sited Ethnography*, die kulturelle Phänomene zeitlich, räumlich, sozial und politisch verortet. Weil sich bei den *Transmedia Festivals* Menschen, Institutionen, Artefakte, Zeichen, Klänge und Diskurse zu einem Netz dynamischer Beziehungen verknüpfen, halte ich diese Methode für besonders geeignet, da sie in der Lage ist, die verschränkten sozialen, ästhetischen, politischen und ökonomischen Perspektiven der Gegenwart aufzuzeigen. Für die interessierten Leser:innen werden die Methoden und Herausforderungen im und mit dem Forschungsfeld im nächsten Kapitel zusammengefasst.

Die Akteur:innen

Aus den künstlerischen und musikalischen Szenen rekrutieren sich auch die meisten Arbeiter:innen, die *Transmedia Festivals* organisieren und produzieren. John Van Maanen beschreibt bereits 2001 die Schwierigkeit für Forschungen am Arbeitsplatz, weil sich die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit zunehmend auflösen, wird es immer schwerer herauszufinden, wo eine Organisation beginnt und endet. Der zunehmende Einsatz von Teilzeitkräften und Berater:innen, das Outsourcing von Dienstleistungen sowie die immer engeren Verbindungen zwischen Kund:innen und Anbieter:innen führen zu immer unschärferen und amorphen Grenzen von Organisationen (vgl. 2001, 256). Dies gilt insbesondere für Kunst- und Kulturarbeiter:innen (vgl. Hesmondhalgh 2007). Wenn wir Festivals als Organisationen betrachten, stellt sich auch die Frage, wer dazugehört. Dies ist in der Kulturindustrie besonders schwer zu erfassen, da es sich häufig um freiberufliche Projektarbeit auf Honorarbasis handelt und nicht um Angestellte einer Organisation. Viele der Besucher:innen kommen gleichermaßen aus beruflichen Gründen, denn sie sind Professionals. Das Berufliche und Private vermischt sich hier derart, dass es kaum zu unterscheiden ist. Im Forschungsfeld der *Transmedia Festivals* offenbarte sich eine weitverzweigte

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Organisations- und Netzwerkstruktur, in der Festivals oftmals als Knotenpunkte funktionieren.

Anfangs lag mein Augenmerk auf dem Festivalteam, das sind die Personen, die im Impressum einer Festivalausgabe benannt werden; von den vielen Akteur:innen außerhalb des Teams wusste ich zu diesem Zeitpunkt noch nichts. Zum Festivalteam gehören in der Regel die künstlerische Leitung, Kurator:innen und Co-Kurator:innen, Produktion, Presseabteilung, Assistenzen, IT, Grafik Design und Praktikant:innen. Im Verlauf der Forschung interessierte mich dann immer mehr die Gruppe der Professionals, eben jene Personen, die regelmäßig für diese Festivals arbeiten und oft in verschiedenen Rollen, die aber nicht zum Kernteam gehören. Sie sind Teil der Festivalnetzwerke, aber oft noch in parallelen oder gänzlich autonomen Strukturen aktiv. Zu den Professionals gehören auch die Organisator:innen anderer Festivals und die Mitarbeiter:innen der Kooperationspartnerschaften.[11] Die meisten Professionals sind Kulturarbeiter:innen und/oder Künstler:innen.[12] Sie arbeiten in der Öffentlichkeitsarbeit, als Journalist:innen, Promoter:innen, Booker:innen, Musiker:innen, Veranstalter:innen, Expert:innen – arbeiten für Festivals, Events, Labels oder Agenturen. Viele nutzen die Festivals ähnlich wie einen Messebesuch: sie wollen sehen, was andere erarbeitet haben und was gerade im Trend und gefragt ist, wollen ihre Netzwerke erweitern und aktualisieren.[13]

Das Hauptaugenmerk liegt hier also auf Akteur:innen, die in Personalunion mehrere Funktionen innehaben und die ich als Professionals bezeichne. Diese Mehrfachbeschäftigungen und -qualifikationen sind zugleich Ausdruck einer Transformation von Arbeit, wo Freiberuflichkeit und Projektarbeit, Überqualifizierung und Unterbezahlung typisch für die post-industrielle Arbeitswelt geworden sind. Projekt- und Kreativarbeit ist zugleich symptomatisch für den Rückbau sozialer Absicherungssysteme. Daher war diese Personengruppe wichtig und augenfällig. Als akkreditierte Fachbesucher:innen umfassten sie beispielsweise beim *CTM Festival* 2013 nach

11 Exemplarisch wurden auch Kooperationspartner oder Förderinstitutionen befragt, beispielsweise das Berliner Musicboard, aber sie stehen nicht im Fokus dieser Studie.

12 Die Artists sind Teil der Professionals, mit ihnen wurden auch Interviews geführt, jedoch vor allem zu journalistischen Zwecken. Musiker:innen wurden vor allem zu ihrer Musik befragt. Einige dieser Interviews sowie diese Forschung begleitende Radiosendungen waren fast zehn Jahre auf https://www.mixcloud.com/wiseupradioshow/ nachzuhören, im Dezember 2024 wurde dann der Großteil meines Accounts gesperrt; im Jahr zuvor wurde die Nutzung kostenpflichtig und ich zahlte zunächst bereitwillig für die weitere Nutzung. Alles wurde scheinbar vollautomatisiert, und wenn Fehler passieren steht man dem machtlos gegenüber, worauf diese Studie ebenfalls eingeht. Entweder man zahlt oder die Sendungen bleiben gesperrt. An anderer Stelle, einer ethisch vertretbareren, oder auf einem eigenen Server, wird das Archiv in Zukunft neu aufgebaut.

13 Mit Besucher:innen wurden informelle Gespräche geführt, sie kommen häufig über Freunde und Bekannte, die zu den oben genannten Gruppen gehören, und können über das Forschungsfeld meist nur wenig sagen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

eigenen Angaben 1500 Personen.[14] Die Übergänge zwischen Entrepreneur:in und Aktivist:in sind fließend. Im Verlauf hat mich auch die Gruppe der Praktikant:innen und Volunteers immer mehr interessiert, auch weil diese Tätigkeitsbereiche meist der erste Schritt auf dem Weg in die professionelle Festivalarbeit sind.

Während Kultur zu einem zentralen Aspekt bei der Umstrukturierung von Städten zu Creative Cities wird, weil die Industrie wirtschaftlich keine nennenswerte Rolle mehr spielt, werden die Bereitsteller:innen der kulturellen Infrastruktur jenseits der großen Theater und Festspielhäuser häufig finanziell unterfinanziert und viel zu wenig wertgeschätzt. Ich möchte mit meiner Forschung Anhaltspunkte dafür liefern, warum die involvierten Akteur:innen die oftmals prekären Arbeitsbedingungen auf sich nehmen und wie sich das Arbeitsfeld der Kulturarbeit in der postindustriellen und digitalen Ära verändert hat.

Meine Wahl der Akteur:innen macht es schwierig, gleichermaßen im Sinne aller zu schreiben, da Direktor:innen und Leitung, freiberufliche Professionals oder Volunteers unterschiedliche Perspektiven auf das Feld haben. Meine Aufgabe bestand vor allem darin, als Forscherin zwischen Städten, Räumen, Akteur:innen, Institutionen, Szenen und Genres eine inhaltliche Klammer zu bilden.

Gesellschaftlicher Kontext

Einem Thriller ähnelten vor allem die gesellschaftlichen und politischen Ereignisse dieser Zeit, beginnend 2013 mit Edward Snowdens Enthüllungen zu Überwachungs- und Spionagepraktiken von Geheimdiensten, welche die Bürger:innen ausspionieren und eine dunkle Seite der Risiken und Gefahren von Computertechnologie offengelegten. Der Wachstumszwang des profitorientierten Kapitalismus hat, wie bereits vor Jahrzehnten prognostiziert (Club of Rome: The Limits to Growth, 1972), zu dramatischen Umweltschäden geführt. Die Umweltthematik hat erstmals nach Jahrzehnten wieder eine Bewegung hervorgebracht, die, angeführt von Schüler:innen und Student:innen, eine weltweite Aufmerksamkeit erreichte. Digitale Überwachung oder die Skandalisierung von Umweltzerstörung wurden zu präsenten Themen der Öffentlichkeit, aber nur zaghaft auf den Agenden der Festivals thematisiert. Umweltthemen sind im Forschungszeitraum erstmals in wenige diskursive Formate oder kuratorische Reflexionen eingeflossen. 2025 scheinen Klimawandel und Umweltthemen mit steigender Dringlichkeit vorwiegend im Reich der Verdrängung eine Heimat zu finden.

14 2015 waren es 1000 Personen, laut Sponsoring Portfolio. Da nicht jeder/jede Fachbesucher:in akkreditiert wird, da das Auswahlverfahren beispielsweise beim *CTM Festival* strikt ist und große Namen bevorzugt werden, gehe ich davon aus, dass die eigentliche Anzahl dieser Personen höher ist.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die sogenannte europäische „Flüchtlingskrise“ wurde 2015 und 2016 punktuell in den Editorials der Festivals[15] aufgegriffen und individuelle Erfahrungen damit wurden in informellen Gesprächen nach Konzerten zum Thema. Diese durch Kriege ausgelösten Fluchtbewegungen erlangten während der Vorbereitung der Publikation mit dem Angriff auf die Ukraine (02/2022) und auf Israel (10/2023) nochmals drastischere Dimensionen, deren Konsequenzen in ihrem vollen Umfang noch nicht absehbar sind. Deutlich wurde jedoch, dass der militärische Krieg sich zu einem kulturellen ausgeweitet hat. Besonders der Krieg Israels gegen Palästina als Antwort der israelischen Regierung auf den Angriff der Hamas im Oktober 2023 löste eine Welle der Cancel-Culture aus, wo Künstler:innen und Veranstalter:innen, die sich nicht im Sinne der Pro-Palästina-Bewegung positionieren, unter Druck gesetzt werden. Dies hat dazu beigetragen, dass Clubs, die sich offen gegen Antisemitismus positionieren, derartig boykottiert werden, dass sie – in einer ohnehin fragilen ökonomischen Situation, die seit der Pandemie viele Clubs und Events belastet – von der Schließung bedroht sind. Krieg liegt in der Luft, allerorts wird aufgerüstet und Grenzkontrollen werden wiedereingeführt, was auch die Veranstaltungsbranche beeinflusst, Auswirkungen für Clubs und Festivals hat, während die menschliche Würde immer mehr zum Privileg für wenige wird.

Ein allgemeiner Rechtsruck erfolgte im Forschungszeitraum in Europa und mit ihm verbundene Ereignisse wie der Brexit bestimmten die Nachrichten, mit Konsequenzen für Künstler:innen und Veranstalter:innen. In Deutschland haben der NSU[16]-Prozess und wiederholte Anschläge auf migrantische Communities sowie die aktuellen Debatten um rechtsradikale Polizist:innen dies auf dramatische Weise illustriert. In Österreich ist das Erstarken rechter Kräfte ebenso präsent, beispielsweise durch die Prominenz neuer rechter Vereinigungen wie den Identitären. Der NSU-Komplex wurde vor allem von Kunstfestivals aufgegriffen und kaum von den transmedialen Musikfestivals, um die es hier geht. Langfristig könnte der Einzug rechter Parteien in Deutschland, Österreich und weiteren europäischen Ländern allerdings für so manches öffentlich geförderte kulturelle Event das Aus bedeuten. Ab 2020 machten die „Black Lives Matter“-Proteste in den USA und später in Europa, ausgelöst durch den Tod von George Floyd, ebenso darauf aufmerksam, dass in vielen Ländern Polizei und Geheimdienste mit rechten und rassistisch handelnden Amtsinhaber:innen durchzogen sind. Dieses Ereignis hatte Auswirkungen auf die *Transmedia Festivals*, da es die Frage nach globaler Teilhabe verstärkte, die in den letzten Jahren ohnehin bereits aufgeflammt war.

Ein weiterer trauriger Rekord in Deutschland und Österreich markiert die seit 2020 wachsende Anzahl von Femiziden,[17] in beiden Ländern sind die Zahlen un-

15 Manche Festivals boten auch freien Eintritt für Flüchtlinge an.

16 Nationalsozialistischer Untergrund.

17 Für Europa sind die verfügbaren Statistiken sehr unterschiedlich, siehe z. B. www.europeandata-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

terschätzt hoch und steigen. Hierbei ist hervorzuheben, dass zu Beginn meiner Forschung allerorts in Deutschland und Österreich die Förderungen für feministische Vereine und Frauenprojekte gekürzt wurden.[18] Diese Entwicklung setzte sich in Deutschland und Österreich mehr oder weniger kontinuierlich bis zum Beginn der Covid-19-Pandemie fort, als von Fraueninitiativen bereits zu Beginn darauf hingewiesen wurde, dass es zu einem Anstieg häuslicher Gewalt kommen wird, ja bereits gekommen war. Rassismus und Sexismus wurden im Forschungszeitraum zu virulenten Themen für die *Transmedia Festivals*, die sie größtenteils nicht von alleine wählten, sondern die aus den Szenen an sie herangetragen wurden.

Im Forschungszeitraum wurden partikulare Identitäten und Minderheitenrechte zunehmend in der Öffentlichkeit verhandelt, manchmal folgten sogar Taten. In Deutschland wurde die gleichgeschlechtliche Ehe offiziell, in vielen Ländern Gesetze zum Schutz vor Diskriminierungen eingeführt. Aber auch die Gegenseite mobilisierte: So bildeten sich in Deutschland zunehmend „national befreite" Zonen (rechte No-go-Areas) und in Polen kam es zu „LGBT-freien" Zonen, hier und andernorts wird das Recht der Frauen auf Abtreibung schrittweise wieder abgeschafft, was Künstlerinnen und Musikerinnen oder solche, die es werden wollen unmittelbar betrifft. Diese gesellschaftlichen Tendenzen spiegelten sich auch auf den Festivals, in Diskussionen um Geschlechtergerechtigkeit, Transgenderinklusion oder postkoloniale Perspektiven in Musik und Kunst. Als Folge haben sich im Forschungszeitraum zahlreiche sogenannte Kollektive (*collectives*) gebildet, die meist lediglich Zusammenschlüsse meinen und die ein Comeback erlebten. Der europaweite Rechtsruck führte mancherorts auch dazu, dass sich Teile der Clubkultur repolitisierten.[19]

Das wohl einschneidendste Ereignis für die Veranstaltungsbranche war die Covid-19-Pandemie, die die Festivals, wie kein anderes Ereignis der letzten Jahrzehnte, existenziell getroffen hat. Festivals und Clubkultur gehörten zu den großen Verlierern der Pandemie. Der Beginn der Pandemie im März 2020 markiert auch den Endpunkt der strukturierten empirischen Forschung dieser Studie und den Beginn der

---

journalism.eu/ger/Nachrichten/Daten-Nachrichten/Frauenmord-in-Europa-Ein-Vergleich-zwischen-unterschiedlichen-Laendern, https://ec.europa.eu/eurostat/de/, Tod durch Mord, Totschlag, nach Geschlecht, abg. 10.04.2021. Für Österreich siehe: www.aoef.at, Frauenhäuser, Zahlen und Daten (abg. 03.04.2021).

18 Siehe u. a.: www.derstandard.at vom 26.7.2018; Frauenprojekte in Österreich von massiven Budgetkürzungen betroffen, www.derstandard.at vom 21.07.2018: Feministische Vereine protestieren gegen massive Kürzungen; www.frauenhauskoordinierung.de, Stellungnahme der Frauenhauskoordinierung e.V. Berlin vom 7.11.2012 (alle abg. 14.02.2021).

19 Siehe bspw. *Reclaim Club Culture* in Berlin, die u. a. die Großdemonstration *AFD Wegbassen* organisierten: https://www.facebook.com/reclaimclubculture/, https://www.youtube.com/watch?v=bIZXRP9TRk oder IG Clubkultur in Wien: https://clubkultur.org (abg. 18.03.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Verschriftlichung. Während der Verschriftlichung der Forschungsergebnisse blieben die Clubs 90 % der Zeit geschlossen, 90 % der Festivals fanden nicht, oder nur online, statt. Die Organisation von kulturellen Events, insbesondere größeren, wurde mit wenigen Unterbrechungen unmöglich. Man führte seine Aktivitäten so gut es ging im Internet weiter, Streaming, Virtual Realties und Video Communication erlangten eine neue Relevanz und beschleunigen den Ausbau der digitalen Services und Plattformen, was die weiter oben benannten Problematiken umso dringlicher macht.

Durch die Covid-19-Pandemie sind die prekären Arbeitsbedingungen im Kultursektor (und darüber hinaus im Niedriglohnsektor) erstmals in den großen Medien thematisiert worden. Mittlerweile ist diese Aufmerksamkeit für die Nöte der Kunst- und Kulturschaffenden schon lange wieder abgeklungen (vgl. Schuberth 2021, 11; in: Versorgerin). Viele Betroffene überlegten, ob dies nicht die längst überfällige Gelegenheit sei, Kultur gänzlich neu zu denken und praktizieren, da das bestehende Modell ohnehin ökonomisch und psychologisch für viele Akteur:innen atemlos und von Unsicherheit geprägt ist. Ein tiefergehendes Verständnis der langfristigen gesellschaftlichen Folgen der Pandemie für Festivals und Kulturschaffende müssen zukünftige Forschungen erst noch erarbeiten.

Die Einführung eines Mindestlohns in Deutschland hatte für Festivals und Veranstalter:innen erhebliche Folgen. In diesem Rahmen flammte die Diskussion um ein Grundeinkommen wieder auf, welches – das sei hier vorweggenommen, viele Probleme meiner Akteur:innen beenden würde. Seit 2018 haben in Frankreich, England und später auch in Deutschland Proteste in Form von Blockaden und Streiks wieder Aufwind bekommen. Auch die zunehmende Raumknappheit und Wohnungsnot in den Städten war ein Dauerthema im Forschungszeitraum. Meine Akteur:innen haben damit zu kämpfen, bezahlbare innerstädtische Veranstaltungsorte sowie Wohnraum zu finden und bedrohte Kulturorte zu erhalten. Besonders in Berlin haben im Forschungszeitraum zahlreiche selbstverwaltete Räume schließen müssen, die seit Jahrzehnten bestanden und Immobilienspekulationen weichen mussten; „Mietenwahnsinn“ ist hier innerhalb des Forschungszeitraums zum stehenden Begriff geworden.

Während digitale Arbeits- und Kommunikationsmittel zunehmend monopolisiert werden, von denen auch die meisten Festivals in ihrer Organisationsarbeit vollkommen abhängig sind, vollziehen sich weitere Monopolisierungsprozesse im Festivalsektor, vor allem in Bezug auf Ticketing und Promotion. Konzerne bedienen sich invasiver Aufkaufstrategien von Ticketingunternehmen, Konzertveranstaltungs- und Booking-Agenturen, aber auch Immobilien und Festivals gehören zu den neuen beliebten Anlagegeschäften. Dies betrifft zwar i. d. R. die hier untersuchten Festivals nicht direkt und existenziell, da sie für Investoren nicht ausreichend mainstreamig ausgerichtet sind, aber all diese Entwicklungen verändern die gesamte Konzert- und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kulturbranche nachhaltig (vgl. Seliger 2019). Darüber hinaus hat sich das Magazinsterben in der Musikpresse verstetigt. Im Forschungszeitraum sind fast alle etablierten Printmedien für Popmusik eingestellt worden. Manche existieren online weiter, unter noch prekäreren Bedingungen, andere sind ganz verschwunden, und damit auch Beschäftigungs- und Verdienstoptionen für viele Akteur:innen.

All diese Kontexte sind eine wichtige Perspektivierung für die Argumente der vorliegenden Arbeit. Während die ersten Feldforschungsdaten in 2013 erhoben wurden, und die Datenerhebung 2020 endete erfolgten die letzten Aktualisierungen und Überarbeitungen im Frühjahr 2025. Die Dringlichkeit vieler Problemlagen macht auch die Relevanz von *Transmedia Festivals* deutlich: als Alternativen zum Mainstream, als Raum für Experimente und neue Erfahrungen, Gedanken, Ideen, Diskurse, Praktiken sowie als potenzielle Orte für Demokratisierung, gesellschaftlichen Diskurs, für Begegnung und Austausch.

Dieses Buch ist für alle, die in irgendeiner Form im Festivalkreislauf involviert sind und die sich mit diesen Festivals und ihren Kunstformen verbunden fühlen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

1. Forschungsfeld Transmedia Festivals

In diesem Kapitel erläutere ich zunächst vertiefender meinen Feldzugang, welche Forschungsmethoden und welches Forschungsdesign ich angewendet habe und was die Herausforderungen im Feld waren. Im Anschluss werden die allgemeinen Funktionen und Bedeutungen von Festivals sowie die Wurzeln und die Charakteristika von *Transmedia Festivals* der Gegenwart skizziert, und wie sich diese von anderen Festivaltypen oder ähnlichen Veranstaltungen unterscheiden. Es folgt ein Exkurs zu den Begriffen der Transmedialität und Avantgarde, wo erläutert wird, warum sie für mein Feld relevant sind.

Dieses Kapitel liefert ein Basiswissen, auf welchem die darauffolgenden Kapitel aufbauen, und das im Verlauf themenspezifisch vertieft wird. Da ich das *CTM Festival* am längsten und aus unterschiedlichsten Perspektiven erforscht habe, findet es auch häufiger Erwähnung. Weil sich Festivals als Forschungsfeld in der Regel nur einmal im Jahr ergeben, ermöglichte das *CTM Festival,* als eines der Festivals mit der längsten zeitlichen Dauer, mit einer Spielzeit von zehn Tagen pro Ausgabe, die umfassendsten Forschungen.

1.1 Forschungsmethoden und Herausforderungen

Ethnografische Beschreibungen sozialer Welten entstehen durch eine intensive Nähe zum Forschungsgegenstand, die aus aktiver Teilnahme, Beobachtung und Interaktion mit dem Forschungsfeld resultiert: „Ethnography is an exciting enterprise, the one systematic approach in the social sciences that leads us into those separate realities that others have learned", wie James Spradley (1979, iv-v) es treffend formuliert. Diese Beschreibungen können immer nur subjektive Interpretationen sein. Die Ethnografie bietet die Möglichkeit, sich der Perspektive der Festivalmacher:innen und engagierten Akteur:innen anzunähern und in ihre Welt einzutauchen. Der Begriff der Ethnografie beschreibt die sozialwissenschaftliche Methode, die Methodik der Feldforschung sowie das finale Ergebnis. Das sind die zusammengetragenen und analysierten Daten, die Erfahrungen einer Feldforschung, welche in einem spezifischen Stil (meist des Schreibens) zu einem Endergebnis synthetisiert und veröffentlicht werden, die ebenfalls als Ethnografie bezeichnet wird.

Die Forschungsmethoden und das Forschungsdesign sollten dem Forschungsfeld entsprechen und im Falle von *Transmedia Festivals* interdisziplinär angelegt sein. Denn Festivals sind Orte der Sichtbarwerdung von flüchtigen Gemeinschaften und transnationalen Formationen, von Szenen, Lebenswelten, Kulturtechniken, künstle-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rischen Praktiken, Genres, Organisationsstrukturen, Mobilitäten, Netzwerken und Förderregularien. Die Festivalforschung ist ein interdisziplinäres Forschungsfeld, denn es gibt nicht eine Festivalforschung, sondern viele aus diversen Disziplinen. Diese Studien existieren weitestgehend unverbunden nebeneinander, so dass sie keinen zusammenhängenden Kanon bilden. Gleichzeitig werden im Forschungsfeld Prozesse wie Eventisierung, Festivalisierung, Prekarisierung, Gentrifizierung, Monopolisierung, Kosmopolitisierung, Europäisierung oder eine Plattformisierung im Digitalen erkennbar. Ich erachte deshalb einen weiten interdisziplinären Ansatz als notwendig, der diverse geistes- und sozialwissenschaftliche Disziplinen miteinbezieht. Interdisziplinäre Wissensbestände werden zusammengebracht, um unterbeleuchtete Aspekte in der Forschungslandschaft und Festivalforschung herauszuarbeiten und zusammenzudenken. Die fortwährende Durcharbeitung theoretischer und methodischer Ansätze aus verschiedenen Disziplinen ist für die gegenwärtige Europäische Ethnologie charakteristisch; und erst alle Perspektiven zusammen bilden in ihrem Zusammenwirken die Methode (vgl. Wietschorke 2012). Die hier wesentliche Methode ist die der ethnographischen Feldforschung. Das Forschungsdesign resultiert aus den Grundsätzen der Multi-Sited Ethnography und dem sogenannten Yo-Yo Fieldwork, da die Akteur:innen transnational vernetzt und hoch mobil sind, teilweise leben und arbeiten sie in mehreren Städten gleichzeitig, formen eine Art *community of practice,* eine *Audiosoziale Gemeinschaft.* Die Ethnolog:innen finden ihren Kurs nur mit dem Feld und seinen Akteur:innen, denn diese und das empirische Material geben Rückmeldungen. Vor allem das, was andere Wissenschaften als Fehler oder Störungen deuten, wie Brüche, Ambivalenzen und Irritationen, ist hier von Interesse.[1] Dies ist für meine Forschung besonders relevant, da hier von Anfang an Ambivalenzen im Fokus standen. Auch entstehen Reibungen zwischen Forscherin und Feld. Jochen Bonz zitiert hierzu Magret Mead: „The important thing is the experience of being confronted" (Mead 1954, 343 ff.; in: Bonz 2019, 168).

In der ethnografischen Feldforschung wird das Erlebte und Erfragte festgehalten, meist schriftlich oder durch Ton, Fotografie und Film. Die hier verarbeiteten Forschungsdaten entstanden aus teilnehmender Beobachtung bzw. Dichter Teilnahme (Feldnotizen/Headnotes[2]/Fotos) und qualitativen Experteninterviews mit Teams, Volunteers und Kurator:innen sowie weiteren Professionals. Die Mitarbeit in der Festivalstruktur und im Organisationsteam des *CTM Festivals* am Beginn meiner Forschung ermöglichte es, weitere Akteur:innen und Festivalnetzwerke zu lokalisieren und gezielt zu untersuchen. Durch die teilnehmende Beobachtung und besonders die Dichte Teilnahme (vgl. Spittler 2001), wird es möglich, informelle

1 Bonz (2019) bezieht sich hier vor allem auf die Methodik der Ethnopsychoanalyse und hier speziell auf Georges Devereux (1973) oder Maya Nadig (u. a. 1992).

2 Headnotes sind erinnerte Beobachtungen, die nicht aufgeschrieben werden (vgl. Jackson 1990).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Gespräche, Gesten, Emotionen und Affekte festzuhalten, die durch Befragung allein kaum einzufangen wären. Die Dichte Teilnahme ist eine radikalisierte Form der Teilnehmenden Beobachtung. Denn Beobachtungen sind wichtig, um Abweichungen zwischen (Interview-)Aussagen und Handeln festzustellen. Laut Spittler weicht das tatsächliche Verhalten fast immer von den Aussagen darüber ab (Spittler 2001, 16). Vieles kann und soll auch gar nicht verbal vermittelt werden, deshalb ist die Dichte Teilnahme besonders notwendig. Die/Der Forscher:in soll mitarbeiten, um die Erfahrungen selbst zu machen, anstatt sie zu beobachten. Interview und Dichte Teilnahme gehören für mich zusammen, weil aus Beobachtung und aktiver Teilnahme Fragen resultieren, die im Interview dann vertieft werden können. Auch gehören zur Dichten Teilnahme verschiedene Gesprächsformen, die zu anderen Ergebnissen führen als Interviews. Teilnehmende Beobachtung und Dichte Teilnahme habe ich durch Feldnotizen und Fotografien dokumentiert. Im Forschungszeitraum sind an die 500 Seiten Feldnotizen, etwa 100 Interviews und 2000 Fotografien entstanden.

Akademisierung bedeutet immer auch eine Zerstörung der Lebendigkeit des Untersuchungsgegenstands, weil man einem wissenschaftlichen Regelwerk folgt, das ihn in einen disziplinären Rahmen presst. Hinzu kommen zwei Tendenzen in der Wissenschaft: Will man möglichst objektiv vorgehen, zieht man eine Grenze zwischen sich und dem Untersuchungsgegenstand, „der diesen in Distanz setzt und seine Objektivierung erlaubt. Im zweiten Fall kommt es zur Verzerrung des Untersuchungsgegenstands, indem dieser überhöht und vom Profanen, Alltäglichen als etwas Besonderes abgehoben wird“ (Bonz 2019, 165). Bezugnehmend auf Foucault erläutert Bonz, dass Diskurse zu Praktiken werden, welche die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen, und dass die notwendigen Kategorien gleichzeitig das Wahrnehmungsvermögen einschränken (ebd., 167). Die für die Feldforschung grundlegende Teilnehmende Beobachtung oder Beobachtende Teilnahme kann diesen Prozessen entgegenwirken, weil man nicht alleine im Feld ist, sondern sich auf ein komplexes Beziehungsgefüge mit Akteur:innen im Feld einlässt und mit ihnen interagiert. Bonz zitiert die Ethnologin Kirsten Hastrup: „[T]he practice of fieldwork eliminates both subjectivism and objectivism and posits truth as an intersubjective creation“ (Hastrup 1999, 16; zitiert in Bonz 169). Es geht hier um Menschen in Kontexten und Beziehungen, an denen konstant ist, dass diese immer anders sind.

Die Theorien zur Feldforschungsmethodik lassen sich nie einfach auf die vorgefundene Realität, die spezifischen Situationen und Umstände, übertragen und jede/r Feldforscher:in steht deshalb vor der Herausforderung, sich die Methodik für sein/ihr Feld in situ zu erarbeiten, daher wird der Arbeitsprozess im Fach oft als ‚messy‘ bezeichnet. George Marcus nennt das „‘muddling through’ ethnography“ (Marcus, in: Falzon 2009, 182). Dazu gehören das Scheitern, deprimierende Momente, Einsamkeitsgefühle, das Gefühl der Zurückweisung und dergleichen mehr. Leider finden sich zu diesen Momenten nur sehr wenig transparente Ausführungen in Eth-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nografien, weil die Wissenschaftler:innen stets strukturiert erscheinen wollen, als hätten sie alles unter Kontrolle, weil das in der neoliberalen Arbeitswelt erwartet wird. Dass dies aber immer nur „Theater" ist und nicht zielführend für diejenigen, die daraus lernen wollen, hat auch Erving Goffman betont (1959, 1974).[3] Nach Goffman (1974) erhebt man Daten, indem Mensch „seinen eigenen Körper, seine eigene Persönlichkeit und seine eigene soziale Situation den unvorhersehbaren Einflüssen aussetzt". Es gilt sich so zu verhalten, als könne man das Feld nicht verlassen (1996 [1974], 263). Goffman betont vor allem die Zeugenschaft, die über das Zuhören hinausginge. Man müsse lernen, ein „Wasserträger" zu sein und zum „Esel" zu werden und „Perfektion in ziemlich dummen Dingen entwickeln" (ebd.). Aber weder ginge es um vollständige Mimikry noch um vollkommene Aufrechterhaltung der eigenen Identität.

Anders als Historiker:innen kreieren die meisten Ethnowissenschaftler:innen ihre Quellen selbst. Über Interviews existiert weitaus mehr Wissen als über Feldnotizen, auch weil sie im Journalismus, in der Soziologie und weiteren Disziplinen zur Anwendung kommen, und das Format in den Medien ständig präsent ist. Über den Umgang mit Feldnotizen lernt man nur wenig im Studium oder Berufsalltag. Das kritisiert auch Jean Jackson, der Ethnolog:innen zu ihrer Arbeit mit Feldnotizen befragte, und herausstellt, dass es für Ethnolog:innen kaum Möglichkeiten gibt, über Feldnotizen vertraulich und reflektierend zu sprechen: „I found a remarkable amount of negative feeling: [...] images of exhaustion, anxiety, inadequacy, disappointment, guilt, confusion, and resentment" (1990, 10). Viele Forscher:innen gaben an, dass das Schreiben und Durcharbeiten von Feldnotizen als „lonely and isolating activities, chores if not ordeals" (1990, 11) empfunden wird. Feldnotizen sind sehr arbeitsintensiv, sowohl in der Verschriftlichung als auch in der Auswertung. Die Arbeit mit hunderten von Seiten an Interviews und Feldnotizen erfordert eine ganz andere Herangehensweise, als man sie aus dem Studium kennt. Man benötigt Logistik- und Ordnungssysteme, wird nebenbei zur Archivarin. Aber in einer fremden und bisweilen feindlich-gestimmten Umgebung funktionieren Feldnotizen auch als Beschäftigungstherapie, was auch der Psychohygiene zuträglich ist. Die Möglichkeit, beim Schreiben Dampf abzulassen, wird besonders geschätzt, was Jackson „the Malinowskian garbage can function" nennt. Eine poetische Annährung bietet die Beschreibung von Feldnotizen als „the art of listening to the other" (ebd., 18). Da man nie alles aufschreiben kann und weil die Aufzeichnungen häufig einer Selbstzensur unterliegen, existieren auch noch die Headnotes, das sind erinnerte Beobachtungen,

3 In „The Presentation of Self in Everyday Life" (1959) vergleicht Goffman zwischenmenschliche Interaktionen mit dem Theater. Van Maanen sieht in Goffman einen Begründer der Organizational Ethnography. Er deutet Goffmans Arbeit (1959) als „handbook for examining organizational behavior".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

die nicht aufgeschrieben werden. Ohne Headnotes könnte kein konzises Ganzes aus den Feldnotizen hervorgebracht werden.

In meiner Studie verwende ich zudem die Methode offener qualitativer Interviews, die sich von den oben erwähnten soziologischen Fragebögen und Interviews dadurch unterscheiden, dass die Interviews in Feldnotizen und Dichte Teilnahme eingebettet sind. Interviews verstehe ich vor allem als gleichberechtigtes Gespräch (vgl. Skinner 2012), als *talking partnership*: „Interviews are conversations where the outcome is a coproduction of the interviewer and the subject" (Kvale 1996, xvii). Der Psychologe Steinar Kvale bezeichnet das Interview als „Baustelle des Wissens" (ebd.), „as a craft technique to unfold the subject's life world – the native's point of view for the traditional anthropologist". Bereits das Wort beschreibe einen „inter-change of views" (Kvale 1996, 14). Daran schließt Roland Girtlers Verständnis des Interviews an, das er als Ero-Episches-Gespräch bezeichnet (2001). Wichtig ist es, die Gesprächspartner:innen als gleichwertig und als Experten:innen des Feldes zu verstehen. Interviewtechniken lassen sich nur in der Praxis erlernen: „Die Fähigkeit, im Interview spontan so zu fragen, dass man eine adäquate Antwort erhält, erwirbt man durch Versuch und Irrtum im Laufe der Jahre. Deshalb gilt das Führen von Interviews zu Recht als eine Kunst, die durch Methodenlehrbücher nur unzureichend vermittelt werden kann" (Gläser & Laudel 2004, 116–117). Vor meiner Forschung hatte ich bereits langjährige Erfahrung mit journalistischen Interviews, was das Interview als Methode nahelegte. Journalistische Interviews werden oft mit Personen geführt, die häufig interviewt werden, dies haben sie mit Expert:innen-Interviews gemeinsam. Im Forschungsfeld betrifft das vor allem die Kurator:innen oder Musiker:innen. Sie werden, im Gegensatz zu den Mitarbeiter:innen, häufig interviewt, für sie ist ein Interview keine ungewöhnliche Situation. Diese Personen entwickeln eine gewisse Interviewmüdigkeit, die es zu durchbrechen gilt. Grundsätzlich handelt es sich bei meinem Ansatz um teilstrukturierte bis offene Expert:inneninterviews: zur Vergleichbarkeit wurden einige Fragen an fast alle Interviewten gerichtet, die meisten wurden jedoch personen- und situationsspezifisch erarbeitet. Fast immer bereitete ich einen umfangreichen Fragenkatalog vor. Die Fragen kamen dann zur Anwendung, wenn das Gespräch zum Erliegen kam oder es sich weit von den zentralen Themen entfernte. Im Idealfall verläuft ein Interview für mich als „Sozialanalyse zu zweit", wie Bourdieu (1997, 784) es formuliert, „in der der Forscher ebenso wie derjenige, den er befragt, betroffen ist" (ebd.). Wobei ich mich vor allem als Stichwortgeberin, Ermutigerin und Nachfragerin positioniere. Ich verstehe meine Gegenüber immer als potenziell aktive Mitgestalter:innen der Interviewsituation und halte es wie Steinar Kvale: „[t]he interviewer and the subject act in relation to each other and reciprocally influence each other" (Kvale 1996, 35).

Bei einer Langzeitforschung über viele Jahre, wie in meiner Studie, hat sich die Technik der mehrfachen Befragung als besonders hilfreich erwiesen, da ich manche

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Akteur:innen nur einmal im Jahr während des für sie extrem stressigen Festivalzeitraums getroffen habe, um so unter entspannteren Bedingungen Neuigkeiten mitzubekommen. Am häufigsten fand die Mehrfachbefragung mit Direktoren des *CTM Festivals* statt, aber auch mit Kurator:innen und Akteur:innen von *CYNETART*, *Heart of Noise* oder *Rokolectiv* habe ich wiederholt gesprochen.

Bemerkenswert ist, dass ich zum ersten Mal die Erfahrung machte, dass einige Akteur:innen nicht frei und offen sprechen wollten, was sich daran zeigte, dass sie Themen ausgewichen sind. Zum Beispiel beim Thema Arbeit, das in informellen Gesprächen von Festivalarbeiter:innen häufig kritisch thematisiert worden war, in Interviews wurden Kritikpunkte jedoch oft verschwiegen. Hier waren Feldnotizen dann überaus wichtig, um ein Bild zu erzeugen, das näher an der gelebten Realität ist als die Antworten aus den Interviews. Ein weiterer Anlass für Selbstzensur war das Genderthema, wo Akteurinnen* mich öfter baten, das Aufnahmegerät auszuschalten, um dann zu erläutern warum. Sie hatten Angst, dass kritische Aussagen zum Gender-Status-quo auf den Festivals sich negativ auf ihr Arbeitsverhältnis oder ein mögliches zukünftiges Engagement auswirken könnten. Deshalb stellte sich die Frage nach möglichen Formen der Anonymisierung schon früh. Ich habe mich nach langer Unschlüssigkeit dafür entschieden, die Leiter:innen/Direktor:innen/Kurator:innen/Co-Kurator:innen und Künstler:innen nicht zu anonymisieren, da sie sowieso in der Öffentlichkeit präsent sind, aber alle weiteren Akteur:innen zu anonymisieren. So eine Aufteilung ist im Feld aber nicht immer eindeutig möglich, weil sich die Akteur:innen, die von besonderem Interesse waren, dadurch auszeichnen, dass sie zuweilen Arbeiter:innen auf Festivals sind und dann wieder die Kurator:innen anderer oder eigener Festivals/Events oder eben auch Künstler:innen. Außerdem arbeiten die meisten Festivals mit sehr kleinen Teams, mit spezifischen Tätigkeitsbereichen, so dass die Anonymisierung, gerade dort, wo sie am dringendsten erwünscht ist, möglicherweise nicht greift. Allerdings wurden viele Interviews bereits vor vielen Jahren geführt, und Perspektiven auf Themen und Diskurse haben sich verändert, so dass Sanktionen als Folge kritischer Aussagen inzwischen unwahrscheinlich sind.

Die methodischen Perspektiven, die ich verwende, kommen in der Urbanen Ethnographie (vgl. Schwanhäußer 2010), der Organizational Ethnography (vgl. Gellner & Hirsch 2001) oder Nightlife Ethnography (vgl. Garcia 2013) zur Anwendung. Dennoch lässt sich keine dieser methodischen Rahmungen auf mein Forschungsfeld und Vorgehen in Gänze übertragen. Vielmehr hing es von den Orten, Personen und Situationen ab, was, wann und wie zur Anwendung kam. Zentral ist für mich bei all diesen Bereichen, Sphären und Herangehensweisen die Perspektive der *Multi-Sited Ethnography*, im Folgenden MSE, nach George Marcus (1995),[4] welche die Grund-

4 Siehe auch Marcus 2002, 2008, 2009, Falzon 2009, Marcus 2013 in Hess.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lage für die Ausgestaltung meines Forschungsdesigns war. Prägend für die MSE ist die Neuorientierung des Fachs seit den 1980er Jahren. Bei der Anwendung von MSE geht es darum, soziale Phänomene zu fassen und diese unter den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen neu zu denken und zu rahmen. Im Zentrum stehen Forschungsvorhaben, die nicht mehr über ein singuläres Forschungsfeld oder einen einzelnen Ort erfassbar sind. Hier folgt man Personen, Diskursen und Verbindungen durch den Raum über Grenzen hinweg (vgl. Marcus 1995, 105). Das betrifft auch die Produktion von Kunst, Musik, Medien, Technologien oder Wissen, welche ebenfalls in transnationalen, glokalen Räumen und globalisierten Gefügen stattfinden, indem auch mein Forschungsfeld verortet ist. Bei dieser Form des Forschungsdesigns stürzt das Globale in das Lokale und führt zu glokalen Situationen. Denn seit dem späten 20. Jahrhundert müssen die Ethnowissenschaften ihr Verhältnis zum Lokalen endgültig neu denken, und man suchte deshalb nach Methoden, wie man weit verstreute Phänomene, Räume oder Gemeinschaften und die Verbindungen zwischen Orten untersuchen kann.[5] Während man früher einen langen Feldaufenthalt, manchmal von mehreren Jahren, hatte, so wird dieser heute zumeist durch viele kürzere Forschungen realisiert. Dem trägt die MSE Rechnung. Das Design einer *Multi-Sited Ethnography* erfolgt entlang von Ketten, Verflechtungen, Beziehungen, Schnittstellen und Nebeneinanderstellungen von Positionen ebenso wie Schauplätzen (vgl. Marcus 1995).

MSE erfordert auch ein komplexeres Forschungsdesign. Es geht um „eine neue Qualität der Mobilität von Menschen" (Welz 1998, 177). Festivals sind dafür ein typisches Beispiel, da die internationalen Besucher:innen und Künstler:innen den Festivals um den Globus folgen. Ohne die Hyper-Mobilität und einen ökonomisch niedrigschwelligen Zugang zu ihr, wären internationale Festivals gar nicht denkbar. Laut Gisela Welz sind lokale Gemeinden in Vernetzungen eingebettet, die heute in das Urbane führen, in „kosmopolitische Milieus, supranationale Institutionen und sogar virtuelle Orte im elektronischen Datennetz" (1998, 188).

Die MSE ist keine abgeschlossene, fertige Methode, sondern befindet sich seit ihren Anfängen in den 1980er Jahren in einer ständigen Weiterentwicklung und Ausformulierung, denn unsere Lebenswelten befinden sich nach wie vor im Umbruch. Marcus sieht die MSE als aktives Streben nach „alternative research practices" (Marcus, in: Falzon 2009, 182). Diese ersetzen nicht die Methode der Ethnografie oder Feldforschung, sondern präzisieren die Arbeit daran. Zentral für diese Erneuerungen seien die Forschungen der Doktorand:innen. Spittler (2001) verweist ebenfalls darauf, weil nur in diesem Stadium Forscher:innen noch die Zeit gewährt wird, die eine Feldforschung benötigt. Und ich verstehe meine Arbeit als einen Beitrag dazu. Das Fach befindet sich laut Marcus nach wie vor in einem Erneuerungsprozess, wo

5 Beispielsweise Migration, Diaspora, Transnationalismus, Komopolitismus, World Systems.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

das Neue noch keine definitive Gestalt und Richtung angenommen hat (vgl. 1995, 2008, 2013). Falzon (2009, 7) stellt die Frage danach, wie wir Tiefe erreichen können, wenn wir uns doch räumlich horizontal hin und her bewegen (*follow the people, discourses etc.*) und beantwortet die Frage gleich selbst: „The factor that enables the ethnographer to achieve depth […] is time" (ebd., 8). Ethnologie und Ethnografie sind durch die kritischen multi-disziplinären Theorien, die das Fach unterwandert haben, ‚post-modern' geworden. Diese Theorien stehen in einem Spannungsverhältnis zu den traditionellen Theorien, die sich noch nicht aufgelöst haben und bisher in keinem neuen Kanon aufgegangen sind. Es sei versäumt worden, den fachspezifischen Kanon zu erweitern (Marcus & Rabinow et al. 2008, 25). Marcus erläutert, dass man schon zu seiner Studienzeit zu anderen Theorieseminaren und Vorlesungen gegangen war und sich sein theoretisches Wissen in großen Teilen von anderen Fächern geholt habe, weil die für die eigenen Forschungsinteressen notwendigen Diskurse im Fach oftmals keine Rolle gespielt haben. Dies ist laut Marcus noch immer so, was ich bestätigen kann, und ich selbst verwende deshalb kaum ethnowissenschaftliche Literatur für meine Forschungen. Wohl deshalb beharrt auch Rabinow darauf, dass „it [anthropology] was for people who cared about what was going on below, beyond, and between acceptable discourse" (Rabinow, in: Marcus et al. 2008, 23). Maßgeblich waren für MSE Einflüsse durch „feminism, deconstruction, film and media studies, critical cultural studies and science studies" (Marcus & Fischer 1999, xv).

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei meiner Entscheidung für MSE als Methode und Design war die Bedeutung des neoliberalen Drucks, unter dem Feldforschung durch globalisierte und ökonomisierte Organisationsformen heute steht.[6] Laut Marcus muss der globale, weitgehend nicht regulierte, Kapitalismus in gegenwärtige Ethnografien miteinbezogen werden. Einerseits, weil dieser, wie im Fall der *Transmedia Festivals*, Einfluss auf die Produktion und Präsentation von Kunst, Musik, Technologie oder Wissen im Festivalformat hat und damit auf die Lebensrealitäten der Akteur:innen in glokalen Geografien und transnationalen Gefügen. Andererseits, weil die ökonomisch neoliberale Ausrichtung auf Effizienz einen immensen Einfluss auf die Bedingungen der Forschung selbst hat. In einer stärker deregulierten Gesellschaft werden Netzwerke, Projekte und Kooperationen essentieller. Davon sind nicht nur Feldforschungen betroffen, sondern auch die Festivals, um die es hier geht (vgl. Kapitel 4).

6 Siehe dazu auch Spittler (2001, 22): „Förderungs- und Einstellungsregeln machen es zunehmend schwierig, eine lange Feldforschung zu planen, auszuführen und auszuwerten". Und vermutlich waren die Umstände für Feldforschungen 2001 noch wesentlich entspannter als 2015 oder 2020, haben sich heute nochmals verschärft.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

In einem für MSE typischen interdisziplinären Feld forschte ich wiederholt an verschiedenen Orten und in transnationalen Netzwerken, bewegte mich als Forschende zwischen mehreren Orten und Datensätzen. Gleichzeitig handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine Pendelforschung, oder Yo-Yo Fieldwork, wo Orte mehrfach aufgesucht werden (vgl. Wulff 2007, Welz 2013), denn die Festivals sind als Forschungsfeld nur kurzzeitig vorhanden. Yo-Yo Fieldwork hängt eng mit den Forschungsideen der MSE zusammen. Helena Wulff hat im Nachwort zu ihrer Tanzforschung in Irland (2007) ihr multi-lokales Yo-Yo Fieldwork beschrieben. Yo-Yo Fieldwork beschreibt einerseits die kontinuierliche Vor- und Zurückbewegung zwischen Forscherin und Feld, andererseits beschreibt der Ausdruck erhöhte Mobilität durch Billigfluglinien, also eine Art Pendlerverkehr über größere Distanzen. Wulff erläutert, dass Feldforschung in der Gegenwart genauso mobil und schnell sein sollte wie der Alltag der Akteur:innen. Die Antwort ist für sie „mobile and multilocal fieldwork" (2007, 140). Traditionelle Feldforschung, bei der man ein Jahr oder mehr ununterbrochen an einem Ort forscht, ist laut Wulff häufig nicht mehr zielführend für die Beantwortung vieler Forschungsfragen, beispielsweise wenn es um Netzwerke geht. Auch existieren bei Events wie *Transmedia Festivals* Teile des Feldes nur temporär: „Such temporary fields that are connected to more permanent structures are now necessary to deal with for anthropologists" (Wulff 2007, 140).

Die Frage danach, wie weit ich den Akteur:innen auf ihren internationalen Wegen folgen sollte, war immer gegenwärtig und wurde lediglich durch den Mangel an Finanzierungsmöglichkeiten beantwortet. Ähnlich wie Wulff folgte ich den Akteur:innen soweit realisierbar zu anderen Events, an andere Orte, in andere Länder und Städte. Musikszenen, stellt sie richtig fest, sind eigentlich immer Teil von transnationalen Netzwerken. Wulff berichtet über ihre eigene Forschung, dass sie Akteur:innen der irischen Tanzszene an den unterschiedlichsten Orten und in diversen Kontexten begegnet ist (2007, 141). Dies gilt auch für die *Transmedia Festivals* und ihre Akteur:innen: man trifft sich auf Veranstaltungen in verschiedenen Städten und Ländern wieder. Wulff beschreibt, dass Yo-Yo Fieldwork viel aufreibender sei als traditionelle Feldforschung, weil man die Zeit vor Ort und zu Hause effizienter und wirtschaftlicher nutzen muss und so permanent im Einsatz ist (2007, 143). Kontakte, die man im Feld geknüpft hat, müssen aufgefrischt und weitergeführt werden. Wenn ich nicht im Feld war, habe ich via Internet Veranstaltungen verfolgt, Musik und Websites recherchiert und E-Mails geschrieben, um mit dem Feld in Kontakt zu bleiben. Für eine Yo-Yo-Feldforschung muss die Forscherin ihr Leben so ausrichten, dass sie über mehrere Jahre kontinuierlich einige Wochen weg sein kann, nur dann ist es möglich, zwischen den Kurzaufenthalten beruflichen oder familiären Tätigkeiten nachzugehen. Im Yo-Yo Fieldwork kann man persönliche Beziehungen besser aufrecht halten und verbleibt zum Teil in seiner gewohnten Umgebung, was Forscher:innen eine gewisse Erdung geben kann. Der große Nachteil, das findet auch

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Wulff, ist, dass man nicht auf Zeit aus seinem gewohnten Leben aussteigt, sondern dies während der Feldforschung weiterführen muss.

Feldforschung als Abenteuer und Herausforderung

Ein großes Abenteuer ist die Feldforschung zunächst schon deshalb, weil man sie alleine macht. Für manche ist das eine Bereicherung oder seltene Möglichkeit, für andere eine emotionale Zumutung. Für mich ist das Alleinsein eher kein Problem, aber gleichzeitig bin ich ein sehr geselliger Mensch und brauche auch den Austausch mit Menschen. In der Feldforschung kommt man als unbekannte Einzelperson in eine Gruppenstruktur und sollte sich bewusst machen, dass man bei Konflikten als Einzelperson im Nachteil ist. Für junge Nachwuchsforscher:innen ist Alleinsein oft ein Umstand, den sie nicht kennen. So benennt es beispielsweise Bina Bhardwa (2013) als große Herausforderung für ihre Feldforschung. Für sie ging das Alleinsein mit permanenten Ängsten einher, auch darüber, wie man wahrgenommen wird. Gelingt es der Forscher:in aber, diesen Zustand als Freiheit zu verstehen, so kann man auch die Möglichkeiten für spontane soziale Bindungen und unerwartete Ereignisse wahrnehmen, wie auch Bhardwa feststellt. Es entstehen Situationen, denen man sich als Privatperson nicht aussetzen und in die man nicht ohne weiteres geraten würde. Daher ist Feldforschung ein Abenteuer, weil sie als gelebte Methode die Distanz zwischen der forschenden Person und dem Untersuchungsfeld derartig unterläuft, dass die Forschung auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person in unbekannten Umgebungen und Situationen erfordert. Ob man diese Prozesse als Herausforderungen, als Abenteuer oder als Probleme empfindet, hängt häufig von der eigenen Haltung und Disposition dazu ab. Daher benutze ich die Begriffe „Problem, Herausforderung, Abenteuer“ auch synonym, um zu verdeutlichen, dass diese Umstände an manchen Tagen oder Wochen als Problem und Hindernis empfunden werden, an anderen als Abenteuer und Möglichkeit.

Abenteuer Ressourcen und Produktionsbedingungen

Es erscheint mir notwendig, auf die Herausforderung der Produktionsbedingungen einzugehen, also auf die prekären Bedingungen, unter denen die Forschung stattfand. Denn leider wird dies in Studien kaum thematisiert, obwohl die Bedingungen einen tragenden Einfluss auf die Forschung haben. Selbst in eigenen Fachkreisen scheint dies als „autobiografische Zumutung“ wahrgenommen zu werden (Schmitt-Lauber 2010, 34; vgl. Schöttler 2008), ich sehe dies aber als wichtigen Bestandteil unserer Forschungstradition. In der MSE, oder so wie ich sie verstehe, ist die Reflektion der Produktionsbedingungen ein wesentlicher Bestandteil der Herangehensweise, worauf auch erfahrene Forscher:innen hinweisen (vgl. Spittler 2001, Marcus 2009).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Wie die meisten Doktorand:innen befand auch ich mich die längste Zeit der Forschung in prekären Lebensverhältnissen. Mein Forschungsstipendium der Universität Innsbruck orientierte sich am Existenzminimum und Arbeit an der Universität war vertraglich verboten. Aber irgendwoher musste Geld für die Forschung kommen, denn die Teilnahme an Festivals ist kostenintensiv (Reisekosten, Unterkunft, Eintrittsgelder, Mobilität vor Ort, Verpflegung usw.). Wenn man sich ständig um Finanzierung und um Förderanträge kümmern muss, bedeutet das nicht nur emotionalen Druck, sondern auch weniger Zeit für die Forschung zu haben. Viele Forschungsförderungen und Stipendien hatten eine Altersbegrenzung, auf die ich aufgrund meines Alters keinen Zugriff hatte. Durch das Verbot, an der Universität Innsbruck zu arbeiten, ergab sich die Notwendigkeit, andernorts zu unterrichten. Denn Lehrerfahrung wird nach dem Doktorat erwartet. Deshalb bin ich nach Berlin gegangen, um dort als Dozentin Seminare abhalten zu können[7] und parallel dazu Feldforschung bei den Berliner Festivals durchzuführen. Da das Geld trotzdem nicht reichte, habe ich parallel noch prekäre Hilfsarbeiterjobs gemacht; zu dieser Zeit war der Mindestlohn in Deutschland noch nicht eingeführt und besonders in Berlin war die Bezahlung hierfür sehr gering, zwischen fünf und sieben Euro pro Stunde waren Standard. Einige Etappen habe ich mit Sozialhilfe oder Arbeitslosengeld überbrückt, was wenig erbauliche Erfahrungen waren.[8] Insgesamt bin ich im Forschungszeitraum zwölf Mal umgezogen und habe in sieben Jahren mehr als 50.000 km zurückgelegt. In Rahmen meines Doktorats und der Suche nach Forschungsfinanzierung erlebte ich diverse Fälle von Altersdiskriminierung (*agism*). Meine Feldnotizen sind gefüllt mit Berichten darüber, wie trotz einem akuten Mangel an Ressourcen dies oder jenes realisiert werden kann. Das teile ich allerdings mit vielen Akteur:innen in meinem Feld. Auch deren Berichte über prekäre finanzielle Lagen füllen meine Feldnotizen.

Diese prekären Bedingungen nahmen Einfluss auf das Forschungsdesign und darauf, welche Festivals ich beforschte. Mehrfache oder längere Forschungsaufenthalte mussten finanziell realisierbar bleiben und möglichst wenig Kosten verursachen. Wenn man wenig Geld zur Verfügung hat, führt dies dazu, dass sich eigentlich alles nur noch um Geld dreht. Jede außerhäusliche Aktivität muss ökonomisch abgewogen werden. Die Forschung war überhaupt nur möglich, weil ich keine weiteren Kosten oder Zeitaufwand durch beispielsweise Kinder oder pflegebedürftige Eltern hatte.

7 Externe Lehre wird in Deutschland nur symbolisch vergütet. In Österreich ist externe Lehre unzureichend, aber besser bezahlt. Trotz der schlechten Bezahlung ist externe Lehre umkämpft, weil sie oft das einzige Mittel ist, Lehrerfahrung zu machen oder in der Praxis zu verbleiben.

8 Die Bemühungen des AMS oder des deutschen Jobcenter laufen strukturell darauf hinaus, die akademische Praxis und die Teilnahme am akademischen Diskurs zu unterbinden und somit die akademische Qualifikation zu entwerten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

In meinem Fall hat sich die prekäre finanzielle Situation oftmals negativ auf mein Befinden und damit auch auf den Forschungsprozess ausgewirkt. Da ich lange Zeit freiberuflich gearbeitet habe, bin ich das Improvisieren gewohnt. Doch existenzielle, in diesem Fall ökonomische, Ängste können für einen latenten Mangel an Kraft und Energie sorgen. Positive Ausstrahlung ist allerdings etwas, das für die Feldforschung notwendig ist, denn schließlich geht es darum, Vertrauen mit Fremden herzustellen und aufrechtzuerhalten. Besonders enervierend war für mich der Umstand, dass ich mir ein Festivalticket in Deutschland oder Österreich kaum leisten konnte, denn bei einem engen Budget im Rahmen des Existenzminimums hat man in der Regel keine 100–180 Euro für eine Eintrittskarte übrig. Daher musste ich oft mehrfach um ein ermäßigtes Ticket anfragen, was bei den Festivalmacher:innen häufig auf Unverständnis stieß. Das lässt sich zwar teilweise mit der prekären Situation mancher Festival-Veranstalter:innen erklären, ändert aber wenig an der prekären Feldforschungssituation. Daher war es ein glücklicher Umstand, dass in den Städten, in denen ich während der Forschung lebte (Berlin, Wien, Innsbruck), Festivals stattfanden, die ich für die Forschung als relevant einstufte. Und es bedeutet schlussendlich, dass Feldforschungen heute weitestgehend nur noch für Privilegierte möglich sind.

Die finanziellen Zwänge hebt auch Luis-Manuel Garcia hervor: „Both making and maintaining fieldwork contacts often entails the ritualized gift-exchange of paying for drinks or other consumables. All of these expenses add up to a bill that may make fieldwork too costly to undertake with any intensity“[9] (Garcia 2013, 7). Wenn ein Festivaltag um zwölf Uhr mittags mit dem Tagesprogramm beginnt, ist es schwer, bis sechs Uhr morgens nur mit Leitungswasser durchzuhalten. Um überhaupt die Möglichkeiten der Feldforschungsaufenthalte ausschöpfen zu können, bedurfte es einiger Tricks und Kniffe, die man lernt, wenn man lange Zeit mit wenig Geld lebt. Zwei einjährige Karenzvertretungen, die ich zwischen 2016 und 2019 an der Universität Wien absolvieren konnte, waren finanziell eine große Erleichterung für den Forschungsprozess. Doch damit gingen erneut Umzüge und Einarbeitungen einher. Ein Stipendium an der Universität Freiburg (2019) entpuppte sich mehr als Kraftakt denn als finanzielle Hilfe, da viele lange Reisezeiten und -kosten damit verbunden waren. Durch die vielen Ortswechsel konnten viele Bekanntschaften und Bindungen nicht mehr aufrechterhalten werden, neue mussten erst gefunden und aufgebaut werden. Emotional habe ich die Situation insgesamt als belastend empfunden. All diese Faktoren nehmen Einfluss auf die Forschungssituation.

9 Garcia führt weiter aus, dass dieser Umstand vor allem für Student:innen auf niedrigen Stipendien zum Problem werden kann. Und: „These costs may go down slightly as one establishes connections with event-organizers and receives the occasional guest-list spot, but sustained fieldwork in nightlife scenes will always be expensive“ (Garcia 2013, 7).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Herausforderung der physischen Belastungen

Garcia weist außerdem darauf hin, dass die Forschung im Nachtleben in „noisy/chaotic environments" (2013, 7) stattfindet. Das kann für die Produzent:innen der Festivals ebenso wie für die Forscherin extrem anstrengend, erschöpfend und kräftezehrend werden. Club-Events der Elektronischen Musik (EDM) bezeichnet Garcia deshalb als „athletic events", da sie von vier Stunden bis zu mehreren Tagen andauern können: „In almost every case, sleep patterns are disturbed and the body's limits of endurance are pushed. The physical and mental cost of participant-observation thus takes its toll, and these exertions unavoidably impact one's every day, 'normal' activities" (Garcia 2013, 8). Er stellt deshalb die Frage nach einer möglichen Balance und stellt außerdem fest, dass die Kapazitäten für solche Leistungen mit dem Alter abnehmen. Garcia fragt sich: „How long until you are 'too old' for this?" (ebd.).

Die Festivalbesuche waren anstrengend, noch anstrengender war die Mitarbeit beim Festival, die lange Arbeitszeiten erfordert und wo die Zeit für die Dokumentation noch hinzukommt. Oftmals ist man nach dem Festival krank geworden. Besonders die Arbeitszeit ab Mitternacht bis in die frühen Morgenstunden ist kräftezehrend. Festivalarbeiter:innen und Akteur:innen behelfen sich hier oftmals mit Drogen im Sinne von Doping, um so lange Zeit am Stück fit bleiben zu können. Wie lange man hier forschen kann und will, muss jeder und jede im Rahmen der persönlichen Möglichkeiten abwägen. Während der Forschung auf einem Festival kann man nur schwer externen Arbeitsverpflichtungen folgen. *Transmedia Festivals* sind allerdings im Vergleich zu anderen Festivalsettings für ältere oder gesundheitlich eingeschränkte Personen besser möglich. So ist der Altersdurchschnitt hier höher und man schläft zuhause bzw. im Bett und nicht im Zelt. Je mehr man sich von den Clubnächten weg und zu Kunst und Diskurs hinbewegt, desto weniger fordernd ist es körperlich und Alter oder Fitness sind weniger von Belang. Von potenziellen Forschungsförderungsinstitutionen wurde zumeist, trotz meines Alters, antizipiert, dass ich lediglich feiern möchte, ein Bewusstsein für die physischen, psychischen und finanziellen Belastungen war kaum vorhanden.

Herausforderung der Singularität auf Festivals und Events

Will man beobachten, dann ist das Alleinsein auf Festivals und Events ein Vorteil. Möchte man dagegen mit anderen Personen in Beziehung treten, um sich auszutauschen, dann kann es zum Problem werden. Einige Forscherinnen, die alleine ethnografisch in solchen Settings des Nachtlebens geforscht haben, beschreiben auch das Problem sexueller Belästigung. Dieses Problem hatte ich glücklicherweise nicht, doch auch ohne sexuelle Belästigung ist es in vielen subkulturellen Kontexten und im Nachtleben seltsam, alleine als Frau unterwegs zu sein. In allen Städten war es

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

eine Herausforderung, da kaum jemand mit einem spricht. Während ich in Berlin das Gefühl hatte, dass es vollkommen okay ist, alleine als Frau unterwegs zu sein, hatte ich dies beispielsweise in Innsbruck nicht. Beiden Fällen gemeinsam ist das Problem, alleine sozial gemieden zu werden. Eine Erklärung liefert Bhardwa (2013) in ihrem Text über ihre Forschung in Clubs. Sie schreibt: „[…] my loner identity was made conspicuous and at odds with a cultural context that marks being alone as undesirable and, therefore, me as unpopular" (2013, 47). Bhardwa legt ihre Ängste offen, die sie permanent im Nachtleben hatte, wenn sie alleine unterwegs war. So war es für die Kommunikation meist ergiebiger, mit Freunden oder Bekannten oder zumindest mit einer anderen Person unterwegs zu sein, dann haben sich Gespräche mit anderen ganz von alleine hergestellt. Das Volunteering war diesbezüglich hilfreich, da man so immer unproblematisch den Kontakt zu anderen Volunteers (und ihren Freunden) herstellen konnte. Mihaela Vasile vom *Rokolectiv Festival* erzählte mir beispielsweise über Bukarest, dass es dort ab einem gewissen Alter undenkbar sei, Teil des Nachtlebens zu sein und als Frau sowieso. Daher war ich sehr froh darüber, dass ein Freund aus Deutschland auch zum *Rokolectiv Festival* anreiste.

Herausforderung urbaner Habitus und Desinteresse

Meiner Forschungstätigkeit wurde im Feld grundsätzlich mit Nichtbeachtung und Desinteresse begegnet. Das schildert auch Anja Schwanhäußer in ihrer Ethnografie einer Berliner Szene, die sie mit Techno-Underground zusammenfasst. Sie beschreibt das Desinteresse der Akteur:innen gegenüber der Forschenden in einer Art und Weise, welche meine eigene Situation gut widerspiegelt: „Meine Präsenz in der Szene als Feldforscherin wurde in der Anfangszeit überwiegend mit Nichtachtung bedacht, da sich die Szene nicht als geschlossene Gruppe definiert, sondern vielmehr den permanenten Zustrom neuer Gesichter gewohnt ist. Es besteht ein gewisses Desinteresse gegenüber diesem Zustrom" (Schwanhäußer 2010, 27). Weil Schwanhäußer ihre Methoden als „urbane Ethnografie" zusammenfasst, ist es schlüssig, dass sie sich hier auf Georg Simmels Idee der „Blasiertheit" (1903) bezieht:

> „[B]lasiert meint einen für die städtische Umwelt typischen Zustand der Reizüberflutung, der dazu führt, dass man die Dinge und Personen nicht in ihrer Individualität und Besonderheit, sondern in einem gleichmäßig getönten Grau wahrnimmt. In dieses gleichmäßige Grau reihte sich auch mein Gesicht ein und meine Präsenz oder Nicht-Präsenz stellte für die Anwesenden keinen Unterschied dar" (ebd.).

Die Festivals sind Treffpunkte für lose verbundene Szenen in der Stadt und darüber hinaus, weshalb Blasiertheit in Großstädten und auf Festivals ein weit verbreitetes Phänomen darstellt. Die Anwesenheit von Fremden und Tourist:innen ist die Regel,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

weshalb man als Berliner:in erst das *Berghain* betritt, wenn ‚die Touris' schon abgeflogen sind, also ab Sonntagabend.

In einer Fußnote fügt Schwanhäußer hinzu, dass das Gegenstück der Blasiertheit eine Übersensibilisierung der Sinne darstelle, in der die Welt „in einer ekstatischen, ebenso unnatürlichen Buntheit und Vielfalt" erscheint (ebd., FN 9). Dies ist ein wesentliches Merkmal der hier untersuchten Festivals und Szenen, auch wenn es im Vergleich zu den Open-Air-Raves oder hippiesken Szenen, die Schwanhäußer beschreibt, in geringerem Maße vorhanden ist. Über-euphorische Kommunikation und Ignoranz wechselten sich bei den *Transmedia Festivals* häufig ab. Deshalb bietet die Clubnacht gleichzeitig eine Utopie in der Fremdheit der Großstadt, nämlich weil auch sehr intime Begegnungen aus dem Nichts und aller Blasiertheit zum Trotz entstehen könn(t)en. Gemein ist den transmedialen Musik-Szenen, ebenso wie dem Techno-Underground nach Schwanhäußer, die Vorliebe einer Ästhetisierung des Urbanen und das Herstellen spezifischer Atmosphären durch multi-sensorische Techniken (Licht, Nebel, Farben, Visuals, audiophile Präzision, Lautstärke, Stille, Para-Akustik, keine Fotos), die als Mittel im Kontext von Musikpräsentation eingesetzt werden. Desinteresse und Blasiertheit in Bezug auf Forschung und Forscher:in sind in meinem Feld nie wirklich verschwunden. Dies hängt auch damit zusammen, dass die Festivals nur einmal im Jahr stattfinden und die Gelegenheiten, um Vertrauen kontinuierlich herzustellen sind gering. Mit einem ausreichenden Budget, das Festival und Eventbesuche das ganze Jahr über ermöglicht, lässt sich selbstredend auch Vertrauen besser herstellen; besonders Situationen außerhalb der Routine, wo Festival:arbeiterinnen Events im Ausland besuchen, eigenen sich besonders gut.

Abenteuer Vertrauen und überwältigende Emotionen

Das Desinteresse an der Forschung erlebte ich manchmal als Momente der Enttäuschung, die mich überwältigten, obwohl ich diese Haltung und Erfahrung schon von anderen Feldforschungen kannte. Dadurch, dass sich diese Forschung aber über einen viel längeren Zeitraum erstreckte, wo sich die Distanz nicht wie vermutet stetig abbaute, wurde diese Emotion mit der Zeit zu einer psychischen Belastung. Dieses Gefühl betrifft vor allem die Festivals, die ich intensiver beforscht hatte und wo ich viele Akteur:innen kennengelernt hatte. Mit Ausnahme einiger weniger Festivals oder Festivalarbeiter:innen machte ich durchgängig die Erfahrung, dass kein Interesse an den Forschungsergebnissen besteht. Dies zeigte sich auch daran, dass ich mancherorts als *embedded researcher* eingeführt wurde, aber sowohl als Praktikantin wie auch als Forscherin oft vergessen, nicht mitgedacht und zu relevanten Ereignissen nicht eingeladen wurde, was häufig auch Praktikant:innen beklagten. Nach Praktikum und Volunteering hatte ich oft das Gefühl, nicht über diese Rollen hinaus überhaupt als Forscherin wahrgenommen zu werden. Bei den meisten Fes-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tivals kamen kaum Nachfragen zum Stand der Dinge oder zu den Ergebnissen der Forschung. Das veränderte sich nur sehr langsam und verlief eher in Auf- und Ab-Bewegungen. Es zeigte mir aber auch, dass es durchaus Sinn macht, lange im Feld zu bleiben. Es wird für die Ethnografie häufig betont, dass das Vertrauensverhältnis zu und mit den Akteur:innen von zentraler Wichtigkeit ist. Manchmal ist das Vertrauensverhältnis aber auch beschädigt, zumindest für den Moment. Ein Weiterforschen ist trotzdem möglich, aber die empathische Nähe zum Gegenstand geht punktuell verloren. Wie bereits weiter oben erwähnt, hilft die Erkenntnis, dass dies mehr mit der Attitüde des Großstadtbewohners und mit dem Workload der involvierten Personen zu tun hat als mit dem Forschungsanliegen, doch lässt sich dies oft nicht trennen. Gewisse Risse im Vertrauensverhältnis sind immer wieder entstanden. Für die Forschung, zumal in ihrer Endphase, war das aber kein Hindernis, denn es stellt vielmehr eine wichtige Aussage über das Feld bzw. Teile des Feldes dar. Wichtig war das Erkennen von eigenen Ängsten und Kränkungen, damit sie die Daten nicht verzerren.

Ob man solche Emotionen zugeben darf, ist eine anhaltende Debatte im Fach. Dahinter steht die Frage, wie viel des Sich-Einlassens professionell ist und noch als wissenschaftlich gilt. Jochen Bonz (2016) beschreibt in seinem Text zu Kränkungen im Feld, dass sich die Frage mit der Entscheidung für die Methode der ethnografischen Feldforschung bereits erledigt habe: „Die Methode geht demnach mit einer so fundamentalen Weise des sich Einlassens, einem Sich-verwickeln-Lassen einher, dass die Frage nach dem Ausmaß der Verwicklung zweitrangig scheint“ (2016, 180). Im Feld würde sich die Frage aber dennoch permanent stellen, also ob man sich tiefer einlassen soll, dieses und jenes noch genauer untersuchen sollte und so weiter. Bonz glaubt, dass auch das Lamentieren über die Bedingungen von der Konfrontation mit der eigenen Verwicklung ablenken kann. Denn das Produktive läge in „Ent-wicklungen“, die es ermöglichen, Erkenntnisse über das Feld zu gewinnen. Er bezieht sich hier auf Georges Devereuxs Werk „Angst und Methode“ (1973, in: ebd.). Devereux schlägt vor, mit Angst belastetes Material zu entgiften. Die Angst offenbare sich dort, wo Irritationen, Störungen und Nicht-Verstehen von der Forscherin oder dem Forscher erlebt werden. Hat man die Irritation wahrgenommen, kann man schauen, was sie über den Forschungsgegenstand aussagt. Damit geht die Fähigkeit einher, die eigenen Empfindungen auch als Datum zu deuten.[10]

10 Hilfreich kann die Teilnahme an Deutungswerkstätten sein. In der Deutungswerkstatt wird mit vertextlichtem Feldforschungsmaterial gearbeitet. Beim Material sollen Teilnehmende beim Lesen auf die Einfälle achten, die das Material auslöst, und auf Gefühlszustände, in die es sie versetzt. Die Gruppenmitglieder äußern ihre assoziativen, emotionalen Einfälle; das tut auch die Leiter:in, die den Vorgang außerdem moderiert. So artikuliert sich, was im Material nicht manifest, sondern latent enthalten ist. Ich habe einige Male an Deutungswerkstätten teilgenommen und auch eigenes Material besprochen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

In der Retrospektive kann ich sagen, dass sich im Schreibprozess eine Dezentrierung und Distanzierung vollzieht. Bonz' Fazit ist, dass ethnografische Erkenntnis ohne Kränkung nicht zu erlangen sei. Diese Kränkungen und Irritationen deute ich im Forschungsfeld *Transmedia Festivals* als Manifestationen der Wirksamkeit von Hierarchien, feldspezifischen Perspektiven und Szene-spezifischem Habitus, welche hier wirkmächtig sind. Garcia (2013) beschreibt diese als „norms of nightlife etiquette", andere Autor:innen bezeichnen sie mit „network sociality" (Wittel 2001) oder „club culture sociality" (McRobbie 2016), was hier später noch vertieft wird. Das Gefühl, am unteren Rand wirksamer Hierarchien zu sein, teilte ich aber mit anderen Akteur:innen, was wiederum eine Basis für Vertrauen oder Kompliz:innenschaft geschaffen hat.

1.2 Festivals als kulturelle Praxis

Festivals zielen auf die Sinne: Sie funktionieren – damals wie heute – als außeralltägliche Ereignisse, die Erlebnisgewohnheiten durchbrechen, sowie als Rituale, Zivilisationsagenturen (Brock 2012)[11] oder Heterotopien (Foucault 2005).[12] Sie agieren und wirken als Zukunftsorte in der Gegenwart und sind prägende Bedeutungsträger von Kulturkonzepten.

Nach der Soziologin Babette Kirchner, die über das *Fusion Festival* forschte, lässt sich das Festival als eine große mehrtägige festliche Veranstaltung definieren. Laut Kirchner wurde die Bezeichnung im 19. Jahrhundert aus dem Englischen übernommen und bezeichnet ein Musikfest. Kirchners Herleitung bezieht sich daher auf das Fest:

> „Heute bezeichnet Festival periodisch wiederkehrende Festveranstaltungen […]. Das Fest ist Nicht-Alltag. Es steht für Entlastung, Erholung, Ferien. […] In der Neuzeit erfüllt das Fest nur noch zwei Funktionen, nämlich die der Rekreation (zur Effektivitätssteigerung

11 Bazon Brock formulierte in seiner Ansprache „Festspiele als Agenturen für Weltzivilisierung", im Rahmen der *Salzburger Festspiele* 2012, dass Festspiele Zivilsationsagenturen seien und als solche wirkten.

12 Heterotopien sind laut Michel Foucault andere Räume, jenseits des Alltags, Orte des abweichenden Verhaltens, die eine andere Ordnung aufweisen. Heterotopien funktionieren nach eigenen Regeln. Eine wichtige Rolle spielt die ihnen zugrunde liegende Zeitstruktur, daher erreicht die Heterotopie ihre volle Funktion, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen. Sie beschreiben oft temporäre Orte im Modus des Festes, in denen die Zeit begrenzt ist – wie das Theater, der Jahrmarkt, das Feriendorf oder eben auch das Festival. Laut Foucault können Heterotopien als Illusions- und Kompensationsraum funktionieren; etwas, das sich ebenfalls auf Festivals übertragen lässt. Trotzdem hat sich die Anwendung des Begriffs als schwierig erwiesen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> der Arbeit) und der bewussten Betonung außerordentlicher Ereignisse (zur Erinnerung an den identitätsrelevanten Anlass). […] Das Fest umfasst stets die Heraushebung aus dem Alltag und bedeutet ursprünglich ‚heilige Zeit'. […] Im Fest wird auf spezifische Weise routinierten Abläufen Bedeutung beigemessen und damit dem Alltag ein Sinn gegeben, den er nicht aus sich selbst heraus vermitteln kann" (Kirchner 2011, 18).

Ihre Einschätzung erinnert im zweiten Teil an religiöse Feste und der Hinweis auf die „heilige Zeit" unterstreicht das, wonach Feste ein Erleben und Fühlen der göttlichen Kräfte ermöglichen. Der Sinn, der so erzeugt wird, besteht in der Partizipation des Menschen am göttlichen Leben. Mit dem Calvinismus, und ganz allgemein der protestantischen Arbeitsethik, gilt die Definition des Zwecks, die Kirchner gibt, auch für die heiligen Feste. Meines Erachtens klärt sich damit aber wenig, weil die nützliche Kompatibilität mit der Ökonomie und ihren Bedürfnissen so gut wie für jede Veranstaltung „im Hier und Jetzt" Geltung beanspruchen dürfte.

Für Kirchner lässt sich der Ablauf des Festes zwar planen, aufgrund der sozialen Interaktionen jedoch nicht dessen Ausgang oder individuelle Wirkungsweisen. Deswegen ist ein Fest oder Festival auch als Möglichkeitsraum zu deuten. Im Fest findet sich eine Gemeinschaft zusammen, die diesem eine spezifische Bedeutung zuschreibt und dies mit besonderen Praktiken und äußeren Formen zum Ausdruck bringt (Kirchner 2011, 18). Kirchner deutet Feste als identitätsstiftend, weil sie sich in Bezug auf ein Außen abgrenzen und die Beteiligten durch die zeitweilige Aufhebung von Alltagsnormen einbeziehen; es entstehen aber auch außeralltägliche Normen, die innerhalb der Festivals Geltung erlangen: „In seiner äußeren Erscheinungsform hat das Fest die Funktion der Ekstase und Flucht aus dem Alltag, indem sonst geltende Verbote aufgehoben werden. Durch den Exzess als Gesetz des Festes werden alltägliche Normen zunächst außer Kraft gesetzt und später eben deshalb erneuert. […] Die Festgemeinschaft definiert für sich, welche äußere Form Differenzqualität zum Alltag besitzt und welche besondere Bedeutung sie dem Fest beimisst" (Kirchner 2011, 19). Laut Kirchner bilden Feste einen Freiraum, in dem verschiedene Inhalte widerspruchsfrei miteinander verknüpft werden können. Jedoch haben Feste einen transzendierenden Charakter, „indem sie auf Bedeutungen abzielen, die über das Fest und kurzfristige Auswirkungen hinaus bestehen" (Kirchner 2011, 20).

In der Forschungsliteratur der Gegenwart werden Festivals zumeist als Seismograf für Kosmopolitismus, Demokratisierung, Offenheit, Toleranz, Diversität und Kreativität gedeutet[13]. Besonders der transformative Charakter von speziellen (Open-air-) Festivals wurde in den jüngeren Publikationen hervorgehoben (vgl. St. John 2015, Sala 2016). Luc Sala (2016) geht sogar so weit, dass er Festivals als „Temporäre Autonome Zonen" (T.A.Z, Bey 1987) deutet, auch Teile der Rave- und Techno-Szenen

13 Vgl. Sassatelli & Delanty 2011, Lalioti 2013, St. John 2015, Sala 2016.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

haben sich auf Hakim Bey bezogen. Beys Manifest kommt allerdings aus dem politischen Anarchismus mit einem starken spirituellen Einschlag und lässt sich nicht auf jegliches Event oder Gemeinschaft beziehen. Er selbst hat dies auch in einem Interview als Missinterpretation gedeutet.[14] Im Vorwort zur dritten Auflage schreibt Bey selbst, dass es bei T.A.Z. darum ginge, widerständige Räume zu schaffen, „creating an Outside or true space of resistance to the totality" (Bey 2003 [1987], xi).[15] Während also Kirchner die Systemstabilisierung durch temporäre Autonomie hervorhebt, ist es bei Bey gerade umgekehrt: Er sieht darin Anarchie. Am Ende ist es eine Frage, wie man a priori an die Welt herangeht. Solange die herrschende Ökonomie kapitalistisch strukturiert bleibt, können beide Sichtweisen Plausibilität für sich beanspruchen.

Transmedia Festivals sind weder auffallend spirituell noch anarchistisch ausgerichtet. Auch wenn man hier nach künstlerischen Grenzerfahrungen und herausfordernden Diskursen sucht, handelt es sich nicht um eine Mikro-Nation, eine politische Gruppe oder einen spirituellen Neo-Tribe, bei dem Festivalbesuche merkbar mit der Suche einer persönlichen Neuausrichtung einhergehen, wie es bei Rockfestivals wie Woodstock noch der Fall gewesen war. Eher suchen die Teilnehmer:innen nach neuen künstlerischen Formen und ästhetisch Außergewöhnlichem.

Woodstock und Open-Air-Musikfestivals als einen weiteren Einfluss einzubeziehen, ist ebenfalls sinnvoll. Die Schwierigkeit der Ableitung aus historischen Beispielen ist der immer spezifische Kontext bei der Entstehung von Formaten. Ähnlich wie bei den Weltausstellungen, die im 19. Jahrhundert als technische und kunsthandwerkliche Leistungsschauen der Länder entstanden, entwickelten sich Open-Air-Festivals auch aus einer gesellschaftlichen Situation und Stimmung heraus. So war die Nachkriegszeit bis in die 1970er Jahre laut dem Journalisten Uwe Schmitt (1988) eine „Zeit des hoffnungsvollen Aufruhrs" für die Kritiken, wie jene der Frankfurter Schule, prägend waren. Sie illustrierten, wie Kunst und Kultur zur Ware werden. Begriffe und Diskurse zur Kulturindustrie (Horkheimer & Adorno 1944), Bewusstseinsindustrie (Enzensberger 1970) oder dem Fetischcharakter von Musik (Adorno 1956), zur Reproduktion von Arbeitskraft im Kapitalismus (Adorno & Benjamin 1976) wurden rezipiert und verhandelt. In Woodstock sahen so manche

14 „I wish they would rethink all this techno stuff – they didn't get that part of my writing. I think it would be very interesting if they took some of my ideas about immediatism and the bee. Small groups should do art for each other, and stay out of the media as much as possible, and this will eventually cause a buzz and make people want to be part of it" (Bey in: Jennifer Bleyer 2004).

15 „It will be 'social' and resolutely anti-Capitalist. It will probably emerge from the former so-called Fourth World and the cutting edge of resistance to genetic imperialism and corporate neo-colonialism. It will take different forms in different places, [...] using new guerilla tactics of resistance and opening up new kinds of liberated space/time areas. Some of these areas will be TAZs" (2003[1987], xii).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kritiker:innen diese negativen Auslegungen verkörpert. Obschon von vielen als eskapistisch und konsumistisch verurteilt, wollten die Besucher:innen des Festivals gerade nicht „beim Rat-Race der fremdbestimmten Arbeit um Geld und Macht mitmischen" (Schmitt 1988, 384). Sie fanden sich eher bei Herbert Marcuse wieder, der die Kunst als Kampf gegen die Verdinglichung sah. Woodstock sollte als US-amerikanisches Ereignis seiner Zeit verstanden werden, argumentiert Schmitt. Es gab viel Widerstand gegen Krieg und Rassismus; speziell die 1960er Jahre seien in den USA eine Zeit „bitterster Gewalt gewesen" (Vietnamkrieg, Morde der Charles-Manson-Family, Morde an Martin Luther King 1968 und John F. Kennedy 1963), weshalb eine allgemeine Furcht vor einer Eskalation der Gewalt herrschte. Viele begrüßten daher die friedliche Haltung der Woodstock-Besucher:innen. Die große Hoffnung von Woodstock war, so der Autor, einen Lebensstil abzulegen „der nie der ihre war, und einen eigenen zu finden" (ebd., 286: zitiert aus Rolling Stone 1969). *Woodstock* und sein Mythos oszillierte zwischen Friedensfest durch Verständigung einerseits und irregeleiteter Massenbewegung in der Knechtschaft kapitalistischer Profiteure andererseits.

Schmitt stellt fest, dass *Woodstock* nicht nur ein Anfang, sondern auch ein Ende war. Denn die Unschuld des Festes ging verloren, „vergewaltigt von einer Wirklichkeit des Kommerzes, der Ausbeutung, der Ernüchterung", denn *Woodstock* war das erste Rockfestival, das von Film und Musikindustrie begleitet wurde, und die Aufzeichnungen wurden mit gigantischen Profiten vermarktet.[16] Wovon im folgenden Abschnitt zu Festivalisierung noch die Rede sein wird. Andererseits hält Schmitt fest, dass *Woodstock* für einige ebenso eine unangreifbare Zuflucht erschuf: „In den Köpfen als Traum, Erinnerung, Märchen, als unerfüllbar gedachter Wunsch, uralt und alterslos" (Schmitt 1988, 390). Damit könnten grob auch bereits Potentiale und kritische Analysen der Gegenwart zu Festivals skizziert werden, wenngleich erheblich ausdifferenzierter. Halten wir fest, dass auch bei den *Transmedia Festivals* der Gegenwart immer auch ein Wunsch mitschwingt, dass die erfahrbare Kunst etwas im Individuum verändert und dass Eskapismus in einer immer stärker ökonomisierten Welt, in der funktioniert werden muss, notwendig ist.

Eine etwas andere Herangehensweise verfolgt die Kulturwissenschaftlerin und Kulturmanagerin Verena Teissl (2013) in ihrer Studie zu Festivals als spezielles Format der Kulturveranstaltung. Auch in ihrer Forschung funktionieren Festivals als Rahmen für Identifikation oder Vergemeinschaftung, aber auch für Debatte und Kommunikation. Im Idealfall unterstützen Festivals die Weiterentwicklung künstle-

16 *Woodstock* war berüchtigt für viele kostenintensive Pannen und unerwartete Komplikationen. So wurde *Woodstock* unerwartet zum Free-Festival, was die Organisatoren mit einem 1,3 Millionen US-Dollar-Defizit zurückließ. Allerdings wurden im Nachgang 300 Millionen US-Dollar Gewinn aus den Aufzeichnungen generiert. (Vgl. Schmitt 1988)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rischer Formsprachen und gesellschaftspolitischer Diskurse. Zugleich werden aber auch Bedeutungen und Machtverhältnisse reproduziert. Nach Teissl ist ein Festival ein inszeniertes, zeitlich begrenztes Ereignis, das über eine Konzentration und die Überlagerung von Inhalten eine hohe Aufmerksamkeitsdichte erzeugt und seit dem Zweiten Weltkrieg, nach dem Scheitern aggressiver Nationalismusmodelle, zudem weiträumige Netzwerkstrukturen entwickelte. Diese Netzwerkstrukturen bewertet Teissl als besonders charakteristisch, denn sie ermöglichen den Festivals in ihren unterschiedlichen Daseinsformen eine Art „dritten Raum"; für Teissl werden diese Netzwerkstrukturen bisher noch zu wenig betont und sind kaum erforscht.

Eine ähnliche Perspektive verfolgten auch Monica Sassatelli, Liana Giorgi und Gerhard Delanty im Rahmen eines EU-Festivalforschungsprojekts. Sassatelli (2011) fokussiert hier urbane Festivals und bezieht sich dabei auch auf die frühen Überlegungen von Georg Simmel über Konditionen des modernen Lebens in Metropolen und Großstädten, vor allem auf Simmels Aufsatz zur Berliner Weltausstellung (1896). Simmel interpretiert hier Weltausstellungen als wichtigen Ort für Geselligkeit, da sich der Großstadtbewohner von den vielen überfordernden Affekten des Urbanen (*excess of stimuli*) durch Blasiertheit und Ignoranz distanziert. Diese permanent aufrechtzuerhalten, würde aber zu Vereinsamung führen, weshalb Anlässe für Geselligkeit und Vergnügen überlebenswichtig für die Stadtbewohner:innen sind. Durch die Monotonie des Arbeitslebens brauchen die Städter:innen heterogene Abwechslung, welche die urbanen Festivals anbieten. Simmel folgend argumentiert Sassatelli, dass die Kombination aus ästhetischen Angeboten und Geselligkeit Zusammenhalt stiftet, auch, weil man sich über die Inhalte austauschen kann (2011, 15–16). Ihr Fokus verschiebt sich von dem traditionellen Blick auf Festivals als eigene Welten zu ihrer Einbettung in Stadt und Welt und auf die tieferen Bedeutungen von Festivals für ein Leben in der Stadt.

Gegenstand ihrer Untersuchung sind auch die *Wiener Festwochen.* Die Forscher:innen schlussfolgern: „[T]hey [the urban festivals, A. d. A.] are places and times where their opposite poles find an unstable but also dynamic equilibrium. Discursive neutralization and practical juxtaposition are the basis of the festival experience as encounter" (European Union 2011, 54). Dies ist ein wesentlicher Punkt für ihre Rahmung von urbanen Festivals als *cultural public sphere*. Durch die diskursiven Aushandlungspraktiken werden die Teilnehmer:innen miteinbezogen und zwar nicht nur, wie Sala (2016) und andere argumentieren, durch Volunteering oder gemeinsamen Konsum. Eben deshalb spielen hier die Netzwerkstrukturen eine ebenso relevante Rolle wie bei Teissl: „Personal networks are, for good or for worse, at the core of the functioning of these organisations. Personal networks are, in fact, more important than institutional ones" (2011, 51). Dies wird im Unterkapitel zu Festivalnetzwerken (Kapitel 4) vertieft. Die Beiträge dieses EU-Forschungsprojekts gehören zu den ersten Festivalforschungen, die versuchen, wesentliche

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Unterschiede zwischen karnevalesken Open-Air-Festivals und urbanen Festivals herauszuarbeiten.

Festivalisierung

Festivals sind auch eine wichtige Veranstaltungsform der populären Musik, die den Entwicklungsstand eines bestimmten Genres oder überlappender Musikszenen präsentiert und dokumentiert, sowie neue Künstler:innen sichtbar macht, Vergleiche ermöglicht und „engere Kontakte unter den Beteiligten fördert und künstlerische Experimente je nach Schwerpunkt des entsprechenden Festivals zur Diskussion stellt" (Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007, 244). Im „Handbuch der populären Musik" wird vor allem betont, dass künstlerische Aspekte bei den heutigen Festivals zunehmend in den Hintergrund treten „und die ökonomischen Interessen von Veranstaltern in den Vordergrund" (ebd.). Im Prozess der Festivalisierung komme es zu einer Kommodifizierung: „[…] the festival audience is being created as a commodity. If it attracts the projected audience, the festival is a major commercial enterprise" (Shuker 2011, 127 ff.). Wie schon in Bezug auf Woodstock zu lesen war, kann man davon ausgehen, dass solche Behauptungen überwiegend richtig sind: Der Warencharakter der Veranstaltung wird bspw. durch den Austausch des Festivalprogramms gegen Eintrittsgeld belegt. Betrachtet man jedoch den konkreten Aufwand und ökonomischen Ertrag so mancher Festivalarbeiter:innen, so dürfte es immer auch starke intrinsische Motive geben, welche Menschen dazu bringen, *Transmedia Festivals* mit der notwendigen Überschussmotivation zu organisieren. Shuker möchte vermutlich darauf verweisen, dass Festivals heute verstärkt von Konzernen und Marken veranstaltet werden, wo ein ökonomischer Gewinn im Vordergrund steht und nicht Idealismus oder intrinsische Motivation.

Gina Arnold (2014) gibt ihrer Analyse der Woodstock-Filmdokumentation „3 Days of Peace and Music" eine ähnliche Stoßrichtung. So habe der Film „Woodstock" seine Zuschauer verzaubert und überhaupt erst das Bedürfnis erschaffen, auf Kulturveranstaltungen wie Festivals (oder später Raves) gehen zu wollen, denn vor *Woodstock* waren mehrere Tage lang andauernde Konzerte eine Kuriosität, „attended only by a moderately well-off urban elite cadre of young people hooked into media and the moment" (Arnold 2014, 130). Nach dem „Woodstock"-Film begannen potenzielle Festivalbesucher:innen andere soziale Gruppen und Personen auf die spezielle Erfahrung von „collective joy" aufmerksam zu machen. Nach 1975 diente das Format Festival lediglich „as a seismograph of pop for consumers to experience cheaply" (ebd.). Arnolds Analyse betont ebenfalls die Rolle von Mediatisierung für Events und Festivals.

Arnolds Kritik an den Rockfestivals der Gegenwart betrifft auch die Veranstalter:innen, welche die Festivals als „discursive sites of political and social meaning-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

making" stilisierten. Stattdessen offenbaren sie aber „the new market economies of late capitalism" und führen die Besucher:innen in den neoliberalen Imperativ des „social networking" ein – „allowing a space for citizens to understand the shifting ways that post-industrial society might be used to their own advantage" (ebd., 136). Auf Festivals werde das Verhältnis von Besucher:innen, Künstler:innen, Musiker:innen, Verkäufer:innen und Dienstleister:innen erneuert, „which allows the market economy to seem moral". Dies sei grundlegend für alle Festivals seit *Woodstock* gewesen, so Arnold (ebd., 137). Die Neuerung bestehe auch darin, dass Waren nun nicht mehr zwangsläufig materiell sein müssten, „but something intangible – an aura, a feeling, an experience" (ebd.), welches die neuen Warenzeichen des späten Kapitalismus seien. Laut Arnold bestehe der hier angestoßene Transformationsprozess darin, die neuen Waren der Festivals unsichtbar zu machen. Dieser Umstand lässt auch eine Rahmung von Festivals als „transformational" (u. a. St. John 2015) grundsätzlich als problematisch erscheinen.

Viele Festivals agieren jedoch unter prekären ökonomischen Bedingungen, auch wenn verschiedene Akteur:innen oftmals wirtschaftliche Interessen im Dunstkreis der Festivals verfolgen, weshalb sie auch zugleich jenseits der Bühne Orte des Wettbewerbs und der Konkurrenz sind. Auch nicht primär an Gewinn orientierte Protagonist:innen werden zu Konkurrent:innen um Fördermittel, Ressourcen, Status und Diskursmacht. Während viele der herkömmlichen Musikfestivals als erwerbswirtschaftliche Veranstaltungen funktionieren, sind viele der *Arts Festivals*[17] von staatlichen oder privatwirtschaftlichen Förderungen abhängig. Ob Festivals gefördert werden, hängt oft damit zusammen, inwieweit sie als Unterstützung für Stadterneuerung, Stadtentwicklung, Citybranding, Tourismus, Marketing und Kulturpolitik nutzbringend sind. Auch wenn bei Luc Sala der Begriff Festivalisierung prominent im Titel vertreten ist, wird er nicht für eine tiefergehende Kritik genutzt. Vielmehr betrachtet er die Vielzahl der von ihm fokussierten hippiesken Outdoor-Festivals als Gegenbewegung zu einer festivalisierten Eventform von Politik und Stadtmarketing. Hilfreich sind die von ihm verwendeten Konzeptualisierungen von Festivals als „meeting industry" oder „festivalsphere".[18] In seinem Kapitel zu „Eventification" führt er seine ansonsten eher sparsam geäußerte Kritik so aus:

17 In der englischsprachigen Forschungsliteratur zu Festivals werden die thematischen Spartenfestivals als „Arts Festivals" zusammengefasst. *Arts Festivals* beschäftigen sich mit einer spezifischen Kunstform wie Musik, Literatur, Film, Theater, bildende Kunst usw. und verfolgen zusätzlich in ihrem Segment eine spezifische Ausrichtung (z. B. feministisches Filmfestival, Festival für Medienkunst usw.). „The arts festival here is a 'cultural framework' reflecting the world view of a distinct socioeconomic section of modern society" (Waterman 1998, 59). In der deutschsprachigen Forschungsliteratur wird vor allem der Begriff der thematischen Festivals verwendet.

18 Während einzig bei Luc Sala der Begriff Festivalisierung prominent im Titel auftritt, und damit auf einen Boom in der Eventindustrie verweist, ist seine Studie bezüglich der Implikationen von Fes-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Festivalization, turning places or seasons into a constant festival mode, has become a political fashion because of the PR value, the cultural capital and the economic impact, especially at the urban level. It has become a popular strategy with urban planners and political leaders. […] But this is done everywhere. A global competition emerged between venues and cities to attract the best events, biggest stars and have the best image as a festival environment or party city. This can lead to skewed situations" (Sala 2015, 37).

Und er verweist auf die Erweiterung von Festivals in das Virtuelle, auf die ökonomische Verflechtung von Festival und Internet: „Side by side with the rise of the social media and internet the physical festival and meeting industry is on the rise. […] A new business, in fact a whole industry is emerging" (Sala 2016, 30). Die Bedeutungsschwere von Festivals, mit der sich Politik und Stadtmanager gerne assoziieren, erklärt der südafrikanische Theaterwissenschaftler Temple Hauptfleisch, der laut Sala den Begriff Eventisierung 1999 erstmals verwendete, aus dem Festival selbst: „Festivals are not only where the work is; it is where the artistic output of the actor, director, choreographer, etc. is eventified. It is where the everyday life event (performing a play, a concerto, a dance, exhibiting a painting, a sculpture, an installation) is turned into a significant Cultural Event, framed and made meaningful by the presence of an audience and reviewers" (Hauptfleisch 2007, in: Sala 2016, 36). Warnte der Philosoph Odo Marquard (1988, 414 ff.) noch in seiner „Kleinen Philosophie des Festes" davor, dass das Fest zu einem totalen Moratorium des Alltags werde (ebenso wie der Krieg), also dass Feste, Festivals und Events den Alltag vollkommen durchdringen, anstatt heilsame Remedien zu bleiben. Wenn auch anders als von ihm antizipiert, und nicht als vollkommene Totalität und andauernder Ausnahmezustand wie der Krieg sie erschafft, so ist dieser Prozess mit der Festivalisierung als vollzogen zu betrachten. Das unterstreicht auch Peter Wicke (2008b), wenn er feststellt, dass der Begriff des Alltags, der erst um 1900 mit dem Ende des Fordismus aufkam, heute verstaubt wirke, denn in der postmodernen Gegenwart mit ihren „medialen Dauerinszenierungen" würden die banalsten Handlungen als „Erlebnis-Inszenierungen" zum Event stilisiert (2008b, 2). Musik habe daran einen erheblichen Anteil, weil sie die Loops unseres Lebens zwar nicht zu verändern vermag, aber die Wiederholung der Abläufe durch Musik als mobiler und individualisierter „Wohlfühlsound" darüber hinwegtäuscht, dass „ungeachtet aller Verheißungen in Wirklichkeit die Routi-

---

tivalisierung enttäuschend. Gentrifizierungsprozesse werden nicht thematisiert, vielmehr deutet Sala Eventisierung als Möglichkeitspotenzial für persönliche Begegnungen, die durch das Internet zunehmend abhanden kämen. Festivalisierung dient ihm als Gegenfolie für die von ihm als transformational (hoch-)stilisierten Festivals. Ein kritischer Blick zeigt sich lediglich dadurch, dass Eventisierung zum Trend mit globalen Dimensionen wird: „The same festival concepts and formats are now transferred, exported, franchised, […]. The large music festivals are already more or less commoditized" (ebd. 37).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nisierung des Lebens permanent fortschreitet“ (ebd.). Je mehr wir in Konsumroutinen erstarren umso weniger ist es uns deshalb heute bewusst. Die Eventisierung und ihr rasant wachsender Erlebnismarkt erodieren das vormals Außeralltägliche und Wicke hebt hervor, dass dieser Sinnverlust keine Errungenschaft darstelle, weil dieser Prozess mit einer Zunahme von zeitlich wie finanziell prekären Beschäftigungsverhältnissen einhergehe: „Es wäre blanker Zynismus, darin einen Gewinn zu sehen, denn dieser Prozess ist mit dem Verlust von elementaren Lebenssicherheiten verbunden“ (2008b, 4).

Arts Festivals

Die meisten *Arts Festivals*, zu denen auch *Transmedia Festivals* gehören, sind Special-Interest-Events und Nischenveranstaltungen, keine Massenphänomene, was bereits ein Charakteristikum des Feldes ist. Trotzdem sind diese Nischen zunehmend populärer geworden, auch weil eklektische und abseitige Musikformen durch Globalisierungs- und Digitalisierungsprozesse eine breitere Öffentlichkeit erreichen. Für die Humangeografin und Tourismusforscherin Bernadette Quinn (2005) sind Festivals, historisch betrachtet, vor allem Gelegenheiten, um eine kollektive Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder einem Ort auszudrücken und Identitäten zu konsolidieren. Festivals wurden stets als Mechanismen gedeutet, durch die gemeinsame Werte bewahrt wurden. Vor allem in Zeiten interner Krisen oder externer Bedrohungen schaffen sie die Möglichkeiten, Identitäten und gemeinschaftliche Bindungen zu festigen. Auch wird die zentrale Rolle von Machtverhältnissen betont, die durch die (Re-)Produktion von Bedeutung auf Festivals diesen immanent ist. Spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts waren die kulturellen Interessen von Festivals und Festspielen eng mit dem Wachstum von Städten sowie dem Aufstieg und der Etablierung großstädtischer Eliten verbunden: „The festivals that emerged during this period tended to present programmes of high-quality classical works, interpreted by renowned performers within famous theatres or concert halls for the benefit of arts connoisseurs“ (Quinn 2005, 929). Hier wurden die zivilisierenden und edukativen Werte einer bürgerlichen Hochkultur reaffirmiert. In der Nachkriegszeit gab es in und außerhalb von Großstädten einen rasanten Anstieg von Festivals. Diese waren laut Quinn „important contributions to Europe’s cultural infrastructure“ (ebd.). Die Festivals beförderten internationale Ambitionen und kulturelle Stimulationen in einer Zeit, in der Europa kulturell unterentwickelt und in einer Phase des Wiederaufbaus und der Neuorientierung war. Im Rahmen einer Entwicklung, die nach kultureller und sozialer Neuorientierung, wirtschaftlichem Wachstum und Überlegenheit des Westens über den Osten strebte, waren Festivals in den 1960er und 1970er Jahren wichtige Impulsgeber: „These decades witnessed the emergence of grassroots social movements promoting a variety of causes such as anti-war, feminism, environmentalism

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

and gay rights. They were driven by young people who shared common interests in challenging prevailing norms and the existing social order" (ebd., 930). Diese Bewegungen waren mit alternativen Formen kultureller Produktion und Distribution verbunden. Die sogenannten Free Festivals entstanden, Kunstausstellungen wurden außerhalb der traditionellen Räumlichkeiten durchgeführt und es bildeten sich experimentelle Theatergruppen. *Arts Festivals* wurden in dieser Zeit verstärkt dafür genutzt, um soziale und gesellschaftliche Ziele zu verfolgen.

Die Neuheit der Orte, Zeiten, Zielgruppen und Darbietungen versuchte die Grenzen zwischen Hochkultur und Popkultur aufzulösen, als ein „move away from earlier attempts to use the arts festival, and the arts more generally, as a means of defining and maintaining social distinctions" (Quinn 2005, ebd.). Aber auch die Grenzen zwischen Publikum und Performer:innen sollten aufgebrochen werden, so dass auf vielen kleineren *Arts Festivals* die Grenzen zwischen Konsument:innen und Macher:innen aufgehoben wurden. Stanley Waterman, ebenfalls Humangeograf, schreibt von kulturellen und ökonomischen Feedbacks, die *Arts Festivals* auch über die reale zeitliche Dauer des Festivals hinaus, erzeugen:

> „A successful festival involves the active processing of culture. Aesthetically, it is a 'coming together' of performers, but also a gathering of performers with the public. Artists, impresarios, agents, public relations people and others come into mutual contact for a limited time and interact with one another in an out-of-the ordinary environment. At the same time, the public attends and participates in varying degrees of passivity and activity, consuming the culture but producing the environment, too. [...] A festival is therefore much more than just a place for offering commodities on a market" (Waterman 1998, 63).

Hybride Events

Die Festivals der Gegenwart deutet Kirchner als eine Mischung aus traditionellen Festen und urbanen Events. Events sind „inszenierte Ereignisse, welche den daran Teilnehmenden außergewöhnliche, räumlich und/oder zeitlich verdichtete Erlebnisse (oft unter relativ Gleichgesinnten) versprechen" (Hitzler & Betz et al. 2017, 1). Events und Feste beruhen auf einer Erwartung und einem zumindest impliziten Versprechen, etwas Besonderes erleben zu können: Action, Spaß und Rausch mit anderen zusammen. Events bieten für Kirchner somit eine „außergewöhnliche Chance, sich sozusagen wie in einem Kollektiv-Vehikel aus Lebens-Routinen heraus transportieren zu lassen und zeitweilig an symbolisch vermittelten, mehrkanaligen Sinnenfreuden zu partizipieren" (Kirchner 2011, 23). Um dies zu erreichen, wird Aufwand betrieben, der meist mit hohen Kosten verbunden ist, weshalb Events im Gegensatz zu Festen meist hochgradiger kommerzialisiert sind. Viele Festivals der Gegenwart, und vor allem die transmedialen Festivals, können als hybride Events

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gedeutet werden. Hybride Events sind Veranstaltungen, die aus der Kombination von unterschiedlichen Ereignisarten bestehen, die verschiedenen kulturellen Bereichen zugeordnet werden, beispielsweise Information und Unterhaltung oder Wissenschaft und Sport.

> „Hybride Events werden aus der je in Frage stehenden Perspektive heraus als für sich stehende, ‚neue', d.h. sich relativ eindeutig von den Ereignissen, aus denen sie sich zusammensetzen, abgrenzbare Phänomene wahrgenommen. Das aus den jeweiligen Kombinationen resultierende (eben nicht eindeutig zuordenbare) ‚Neue' ist dementsprechend konstitutiv für hybride Events. Hybride Events bilden einen eigenständigen Ereignistypus" (Betz, Hitzler et al. 2017, 1).

Andernorts konzipiert Hitzler (mit Betz & Pfadenhauer 2011) dies als situative Eventvergemeinschaftung, als raum-zeitlich verdichtete, interaktive Performance-Ereignisse, die „unterschiedlichste Erlebnisinhalte und Erlebnisformen zu einem nach ästhetischen Kriterien konstruierten Ganzen" verschmelzen oder vereinen (Hitzler, Betz & Pfadenhauer, 10).

Die Kulturanthropologin Vassiliki Lalioti deutet das von ihr besuchte *Synch Festival* in Athen auch als hybriden Event: „It was widely considered to be an avant-garde festival intended for small audiences, but open to new experiences in the fields of contemporary music and new media [...] the history of Synch festival shows a process of the two cultural poles of high-brow and low-brow merging, while dance-based styles and experimental music and artists become more mixed" (Lalioti 2013, 142–143). Auch das *Synch Festival* wird von den Besucher:innen in einem Spannungsfeld von authentischer Idee und Kommerzialisierung wahrgenommen. Die kritische Seite von Avantgarde scheint nicht wirklich vereinbar mit einem breiten Publikum zu sein, handelt es sich doch im Allgemeinverständnis um eine kleine Gruppe, die vermeintlich dem Trend vorwegläuft. Lalioti findet, dass dies eben der Preis sei „to dispose of high cultural elitism", um so eine „condition for the democratization of culture" zu erreichen (ebd., 143). Dass Kunst, die vorher nur eingeweihten Eliten oder subkulturellen Nischen vorbehalten war, nun einer größeren Gruppe zugänglich wird, sieht sie als Stärke dieser Form hybrider Musikevents. Laliotis tragende Konzepte sind Kosmopolitismus und Hybridität. Denn Hybridität und Dekonstruktion von Kategorien verweisen auf den konstanten Prozess der Genre-Rekonfiguration in der Elektronischen Musik selbst, so Lalioti. Und Hybridität findet sie ebenso an den Veranstaltungsorten vor, an welchen diese urbanen Festivals stattfinden.

Lalioti begreift Festivals vor dem Hintergrund der heutigen globalisierten Gesellschaften als „specific kinds of experience and the multiplicity of – usually contradictory – meanings that are at once personal, social, cultural, political and economic" (Lalioti 2013, 132). Deshalb deutet sie Festivals als Orte der Translokalität,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Komplexität, Hybridität, Polyvokalität und Offenheit gegenüber Menschen, Ideen und Werten. Lalioti betont die Wichtigkeit von Kommunikation, Interaktion und Gemeinschaft, die auf Festivals zwischen unterschiedlichen Individuen und Gruppen erfolgt.[19] „The feeling of togetherness does not necessarily presuppose sameness. What participants rather share at Synch is difference. […] Rather than being an experience of a totalisable collectivity, of an assemblage defined by its abiding identity or principle of sameness over time, synchrony […] is closer to a deep sense of oneness with others through moving, sounding, listening, seeing and playing together" (ebd., 142).

Festivals als Orte der Öffentlichkeit

Die spezielle Beschaffenheit von Events der Gegenwart wird auch von Fabian Holt und Francesco Lapenta (2013) analysiert. Kulturelle Events sind laut Holt geteilte Erfahrungen mit Interaktionen in spezifischen Situationen, die auch Aspekte von Lifestyle und Weltanschauung einbeziehen. Hier geht es um Selbstrepräsentation, kulturelle Mimesis und Distinktion, die Konzepte von Geschmack, Alter und Klasse einbeziehen. Für Kunstevents hebt er Reflexivität hervor und die Affirmation von Genres der Hochkultur. „Cultural events generally require most specialist knowledge of content as their core identity emerges from the particular combination of performances or installations that needs to be curated for this particular event and to give meaning to the particular time, place and audience" (Holt & Lapenta 2013, 366). So argumentiert auch Ronald Hitzler, der dies für spezifische Szenen hervorhebt[20]. Holt und Lapenta leiten ihre Definition von Events aus verschiedenen Forschungsfeldern wie Kommunikationswissenschaft, Medienwissenschaft, Performance Studies, Wirtschaftswissenschaften, Soziologie oder Ethnologie ab. Charakteristisch ist neben Ritual, Performance, Situation und Setting für die Events der Gegenwart vor allem die Mediatisierung, also die zunehmende Verwendung von digitalen Medien für die Durchführung von Festivals und ihrer Erweiterung über das Festivalereignis hinaus. Diese ist Teil einer Ökonomie von Erfahrung und Ereignis, welche mit einer Ästhetisierung von Leben und Dienstleistung verbunden ist.

Holt und Lapenta greifen ebenfalls das Konzept der Öffentlichkeit (*public sphere*) auf, das von Liana Giorgi, Monica Sassatelli und Gerhard Delanty (2011) für Festivals hervorgehoben wird; im selben Band plädieren Jasper Chalcraft und Paolo Ma-

19 Das *Synch Festival* fand von 2004 bis 2011 jährlich bei und in Athen statt und kann durchaus als transmediales Festival verstanden werden. Lalioti bezeichnet es als post-traditionales urbanes Festival.

20 Vgl. hierzu Hitzler 2001, mit Pfadenhauer 1998, mit Niederbacher 2010.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gaudda für *festivalscapes,* inspiriert von Arjun Appadurais Modell der *scapes* und *flows* (1990):

> „Festivalscapes are a set of cultural, material and social flows, at both local and global levels, both concrete and imagined, both deliberate and unintended, which emerge and are established during a specific festival. In this sense, festivals can be seen and analysed as terrains where different cultural, aesthetic and political patterns and values temporarily converge and clash, constantly creating, stabilizing and redefining the setting of festival interaction" (Chalcraft & Magaudda 2011, 174).

Eine ähnliche Stoßrichtung hat der Ansatz rund um Partizipation, welcher von Roxy Robinson (2015) oder Katherine K. Chen (2009) aufgegriffen wird. Wenngleich diese Ansätze relevante Aspekte betonen, so verfehlen sie meines Erachtens das Zusammenspiel multipler Faktoren. Robinson und Chen fokussieren sich vor allem auf das *Burning Man* Festival,[21] Chen mit Blick auf die Organisation, Robinson mit Fokus auf das Publikum. Die Grenzen beider Gruppen fließen jedoch bei Festivals vom Typus *Burning Man* ineinander, was mit seinen Festivalprinzipien wie „radical inclusion" und „no spectators" zusammenhängt. Während Chen wichtige Einblicke in die Erfordernisse und Herausforderungen von Festivalorganisation in der Gegenwart liefert, ist Robinsons Ansatz nur eingeschränkt auf mein Feld übertragbar, da auf den von mir untersuchten Festivals weitergehende Partizipation über Volunteering hinaus kaum vorgesehen ist. Festzuhalten bleibt für Festivals der Gegenwart, dass „festivals that exclusively utilize lineup-based business models have become gradually overshadowed by an increasing number of 'boutique' music festivals[22] which favor an increased emphasis on the immersive environment, playfulness and varying types of direct audience participation" (Robinson 2015, 2).

---

21 Das Festival *Burning Man* ist ein jährlich stattfindendes Festival im US-Bundesstaat Nevada in der Black-Rock-Wüste. „Das Festival dauert acht Tage und endet traditionell am ersten Montag im September, dem US-amerikanischen Labor Day. Seine Kernveranstaltung ist das Verbrennen einer sich jährlich verändernden Statue in Menschengestalt – dem *Burning Man* – am sechsten Festivaltag. Das Festival ist nicht nur eine große Kunstausstellung, sondern auch ein Ort intensiver Selbstdarstellung und eine große Party" (de.wikipedia.org, Burning Man, abg. 18.03.2021, vgl. Robinson 2015, Chen 2009).

22 Boutique Festival ist ein Begriff, der vor allem in UK verwendet wird. Hierzu Robinson: „In 2008, it was claimed that 'boutique' festivals represented a counter-trend to the exorbitant commercialism that had crept into many festival and concert productions in Britain. […] A term previously reserved for shops and hotels, its co-option by promoters seemed to herald an emergent, grassroots movement focused on restoring festivals with a non-commercial – or perhaps extra-commercial – values" (2015, 67). Leider gibt Robinson keine Auskunft darüber, wer an diesen Festivals wie viel verdient oder eben nicht. Grassroots-Events auf Spendenbasis, die auch bei Robinson vorkommen, bilden eine Ausnahme.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Delanty und Sassatelli betonen die kollektive Dynamik und die Relevanz von Kommunikation auf Festivals „including aesthetic forms of cultural expression, and hence also the arts" (2011, 1). *Arts Festivals* als Teil einer Sphäre der kulturellen Öffentlichkeit (*cultural public sphere*) zu lokalisieren, ist die Basis ihrer Forschung: „we study arts festivals as instances of communication and community-building and we are also particularly interested in the ways in which they foster political opinion formation and political identities" (ebd.). Die Sphäre der kulturellen Öffentlichkeit bezieht sich laut McGuigan, im selben Band, auf „articulation of politics, public and personal, as a contested terrain through affective (aesthetic and emotional) modes of communication" (ebd., 4). Die Grundannahme scheint hier, dass das Private auch das Politische ist. Dies mag in bestimmten Settings oder historischen Kontexten zutreffen. Beim Konzeptualisierungsversuch eines kulturellen Phänomens würde es aber bedeuten, dass jeder Kauf und jeder Eventbesuch ein politisches Statement wären, was nicht zutrifft. Dabei gingen genauso die zahlreichen wie diffusen Motivationen der Akteur:innen selbst unter. Interessant finde ich hier jedoch ihre Beobachtung, dass in gewissen Gruppen ein immenser Kulturhunger sowie Neugier vorherrsche, was wiederum Events und Festivals befeuert.

Arts Festivals waren und bleiben ein Ort für Debatten und Aushandlung, das bestätigt auch meine Forschung. Diese Funktion scheint sogar verstärkt in Nachfrage, denn Konferenz- und Diskursformate sind bei den *Transmedia Festivals* sehr beliebt – im Allgemeinen wie in speziellen Settings, und in diesem Rahmen auch politische Themensetzungen innerhalb dieser Formate. Petra Jansa stellt fest: „From the perspective of Cultural Studies, festivals are rather the site where cultural and power conflict can occur and where cultural negotiations take place" (Jansa 2017, 205). Diese Feststellung spiegelt sich auch in meinen Beobachtungen auf *Transmedia Festivals*. Dies geschieht jedoch in meinem Feld viel komplexer und uneindeutig politischer als hier beschrieben. Außerdem geraten bei diesem Ansatz von Festivals als *cultural public sphere* die ökonomischen Faktoren und die spezifischen künstlerischen Inhalte zu sehr aus dem Blick. Die Betonung liegt hier auf dem Austausch, nicht aber auf den zahlreichen Konflikten, die ebenfalls Teil der *cultural public sphere* sind.

Eventsphären und Medialisierung

Holt weist ebenfalls darauf hin, dass dieses Konzept nur eingeschränkt für Festivals und Events zutrifft, da diese nicht zwingend politisch seien und von anderen Aspekten als der einer *public sphere* geleitet werden. Die Konzeption einer Eventsphäre wäre daher notwendig und könnte wie folgt lauten: „[I]t is a complex whole of interaction between different identities and images of the event among the diverse audiences of a mass event […]. The event sphere, moreover, is an imaginary social or-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der of a small society, usually modeled on mythical notions of a pre-modern village, even when fused with futuristic scenarios" (Holt & Lapenta 2013, 369). Das Event hat multiple Funktionen: es dient als Labor, konstituiert sich als Medium, fungiert als Plattform oder wirkt als Katalysator. Die Stärke und Schwäche von kulturellen Events ist, dass sie eben keine Labore des Alltags konstruieren, denn „people create special energies that bring out certain desires and forms of human behavior that cannot be created in everyday life" (ebd., 372). Die Autoren bringen die Entstehung von Events mit dem post-industriellen urbanen Raum in Verbindung, was hier ebenfalls zentral ist und im weiteren Verlauf noch thematisiert wird.

Die große Veränderung für Events der Gegenwart ist, dass sie mit Medien verflochten sind. Und dass sie heute durch die veränderte Bedeutung von ‚Live'-Events auch als Ereignisse relevant sind, die einen Neuheitswert erzeugen. So sind Festivals alternative Nachrichten für ein spezialisiertes Publikum, „a privileged site for the embodied experience of cultural performance and community" (ebd., 375). Diese Erfahrungen sind aber überlagert von Medienereignissen: „The event is mediated between private and public spheres, between the real and the virtual. […] New media practices provide many ways of sharing and tracking information" (ebd.). Der kulturelle Event ist bereits vor, während und nicht nur nach dem Ereignis Teil von Aktivitäten in Sozialen Netzwerken wie u. a. Facebook, Twitter, YouTube, SoundCloud, Instagram, Flickr, WhatsApp oder Telegram. „Emerging social media representations are now overlaying all cultural events; at times enriching old forms of media coverage of collectively meaningful events; and at times, by means of their own substantial media coverage establishing an event as collectively meaningful and extraordinary" (ebd., 376).

Ein konzeptuelles Problem für die Analyse von Festivals ist, dass sie einerseits kommerzielle, auf Profit abzielende Events und anderseits Non-Profit-Events umfassen, die überdies in einer Mischform existieren, bei der die Grenzen zwischen Marktwirtschaft, staatlicher Förderung, DIY (*do it yourself*) und Zivilgesellschaft ineinander übergehen. Diese Ambivalenz, die Festivals sowohl für Konsum, Tourismus, Marketing als auch für ästhetische Experimente und zivilgesellschaftliches Engagement und Partizipation relevant macht, begleitet diese Studie und reicht in ihre zentralen Fragestellungen hinein. Der Sozialgeograf Stanley Waterman hatte bereits 1998 auf diese Ambivalenzen hingewiesen, diese haben sich seitdem intensiviert.

Anders als Kirchner, Robinson oder Lalioti leitet Teissl die heutigen *Arts Festivals* aus einer Geschichte der Kunstschauen, Festspiele und Netzwerke ab. Ihre Wurzeln findet sie beispielsweise in den Weltausstellungen und später in Kunstschauen wie der *documenta* oder Biennale; diese deutet Teissl als paradigmatisch für das Kulturveranstaltungsformat Festival in der Gegenwart. Aber auch hier finden sich Elemente von Festen und Events, wie erhöhte Aufmerksamkeitsdichte, zeitliche Begrenztheit, Unmittelbarkeit der Impressionen, Außeralltäglichkeit, Live-Charakter oder Präsenz

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

des Ereignisses als stimulierendes Angebot an die Sinne. Da viele der *Transmedia Festivals* aber auch einen Musikschwerpunkt haben, sind Musikfestivals, welche die neusten Entwicklungen und Trends durch Konzerte und Club-Abende präsentieren, als ein weiterer Entwicklungsstrang zu deuten, aber eben nur als einer unter vielen. So kann man sagen, dass *Transmedia Festivals* im Dazwischen von Kunstschauen und den in den 1960er und 1970er Jahren noch neuen Open-Air-Musikfestivals angesiedelt sind. So fallen die ersten Weltausstellungen Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts in eine optimistische Zeit des Aufbruchs, und werden erst im Rückblick kritisch beurteilt. Walter Benjamin schreibt 1980: „Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen" (in Schön, 329). Wolf Schön ordnet in „Das Fest" (1988) die Weltausstellungen zwischen Konsumrausch und Fortschrittsgläubigkeit, zwischen Profitdenken und dem Willen zur Völkerverständigung changierend ein (vgl. 1988, 329). Die Errungenschaften der technisch-wissenschaftlichen Zivilisation sollten hier präsentiert werden. Dieser Aspekt des technisch-wissenschaftlichen ist auch bei vielen *Transmedia Festivals* zu finden, manchmal implizit (nur anhand der Produktionsmittel für Musik und Kunst), mal explizit (mit eigenen Ausstellungen, die technologische Trends wie AI fokussieren). Schön stellt fest, dass nüchterne Spezialmessen den Karneval der Weltausstellungen ersetzt haben. So können die *Transmedia Festivals* auch als Spezialmessen für Musik und Medienkunst gedeutet werden, jedoch fließen die karnevalesken und hedonistischen Aspekte der Open-Air-Konzertfestivals und Raves – punktuell oder grundsätzlich – mit hinein.

Transnationalismus, Netzwerke und Diskursbildung

Verena Teissl (2013) betrachtet vor allem Entwicklungen seit dem Zweiten Weltkrieg in Europa, wo vor allem Transnationalismus und der europäische Gedanke eine zentrale Rolle spielen. Nach dem Zweiten Weltkrieg gründet sich der Dachverband für Musikfestivals (AEFM, Gent) und später die *European Festivals Association* (EFA, Brüssel). Damals arbeitete man an „der Vision eines kulturell geprägten Föderalismus gegen nationalstaatliche Prinzipien und nahm die Idee europäischer Integration ebenso vorweg wie die Bedeutung lokaler und regionaler Identitäten für diese Integration" (2013, 48). Vernetzung und Impulse für gesellschaftspolitische Diskurse spielen noch heute eine zentrale Rolle. Festivals hatten hier eine Vorreiterrolle in der Netzwerkbildung: „Festivals […] konnten sich erst mit diesem Werkzeug zu dem führenden Modell moderner Kulturorganisationen und Projektarbeit entwickeln, denn Netzwerke wie Festivals sind potenzielle Strukturen" (Elfert 2009, 108; in Teissl 49). Ich denke, Elfert meint hier Strukturen im Sinne von Schnittstellen. Aus der transkulturellen Organisation sollte ein europäisches Gemeinsamkeitsgefühl er-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wachsen. So könnte man die ideologisch-historische Basis heutiger Festivals in der Rückschau als Europäisierungsbestrebungen deuten, denn sie „widersprechen den Vorstellungen rein nationalstaatlicher Kulturbegriffe“ (Teissl 2013, 50). Das betont auch ein Artikel im Auftrag des Musikinformationszentrums: „Auffällig ist, wie rasch die nach 1945 entstandenen ‚neuen‘ Festivals (Berlin, Wien, Athen, Baden-Baden) gelernt haben, die Errungenschaften des zusammenwachsenden Europa [sic] zu nutzen: hoher Informationsvernetzung, unbeschränktem Austausch von Künstlern und Produktionen, rasanter medialer Verwertung und ‚political correctness‘ auf der einen Seite entsprachen […] modische Aktualität, gelegentlich allzu sorglose Anbiederung an den ‚Zeitgeist‘ und oft voreilige Unterwerfung unter den Kassenerfolg auf der anderen“ (Willnauer 2019, 4). Dies bestätigt auch Oliver Baurhenn, einer der Direktoren des CTM Festivals:

> „Die Initiative Musik hat nicht viel Einfluss auf unsere Arbeit, weil sie mit einem Bein immer in der deutschen Musikwirtschaft stehen, das ist für uns ein Problem, denn mit der deutschen Musikwirtschaft haben wir wenig zu tun und auch unsere Künstler:innen eigentlich nicht. Das endet denn da, wo die nationalen Grenzen aufhören. Das kann dann sehr unangenehm werden, denn ich finde diese nationalen Geschichten sind einfach nicht mehr zeitgemäß, denn so funktioniert die Welt nicht mehr. […] Und im Gegensatz zu vielen anderen Festivals haben wir diese nationale Verankerung nicht, also dieses: wir machen etwas für Berlin und Deutschland, das ist bei uns total egal“ (Interview Baurhenn 2014).

Auch Filmfestivals und Biennalen beruhen auf diesem Grundgedanken; hier entstehen Netzwerke laut Teissl auf organische Weise „aus dem spartenbezogenen Austausch“ (Teissl 2013, 51). Dies gilt auch im doppelten Sinn für die *Transmedia Festivals*. Hier sollen Kunstformen gestärkt werden, nicht Identitäten. In den spartenbezogenen Austausch begeben sich nicht nur die Festivals und ihre Kurator:innen, sondern auch das Publikum transmedialer Festivals. Netzwerke übernehmen eine wichtige Funktion für ökonomische Aspekte, in Form von Koproduktionen und gemeinsamen Langzeitprojekten, was eine „finanzielle Entlastung für jeden einzelnen Kooperationspartner bedeutet“ (Elfert 2009, 109 in: Teissl ebd.). Bei vielen Festivals und deren Netzwerken, meistens in Form von EU-Projekten, werden – ebenso wie bei Filmfestivals – Nominierungen durchgeführt und Auftritte, Preise, Stipendien oder Residencies vergeben. Auswahlprozesse in dieser Form sind gleichermaßen Öffnungen und Schließungen, sie sind ein umkämpftes Terrain bei den Festivals, da es für viele um Sichtbarkeit, Anerkennung und wirtschaftliches Überleben geht. Diversität war im Forschungszeitraum deshalb ein zentrales Thema, das auch in Verbindung zu den Themen Netzwerken und Wettbewerb zu denken ist. So merkt Willnauer an, dass ‚political correctness‘ oftmals zwangsläufig modischer Aktualität entspreche und dass „gelegentlich allzu sorglose Anbiederung an den Zeitgeist“ häu-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

fig „voreilige Unterwerfung unter den Kassenerfolg" bedeutet (Willnauer 2019, 306). Mehr dazu im Kapitel zu Diversität.

Teissl verweist gleichzeitig auf eurozentristische Tendenzen, wenn sie betont, dass bei der Kuration von Festivals der „Postkolonialismus noch in den Kinderschuhen steckt" (Teissl 2013, 52). Diese Tendenz zeigte sich ebenfalls bei den transmedialen Festivals. Teissl bemerkt aber auch Veränderungstendenzen bei großen Kunstschauen, hier stellt sie eine Internationalisierung Richtung Asien, Afrika und Lateinamerika fest. Die Internationalisierung von Kunstbegriffen und Kulturmanifestationen deutet sie als eines „der zentralen Paradigmen des beginnenden 21. Jahrhunderts" (ebd., 52). Diese erkennt sie bei der *documenta* oder den diversen Biennalen. Sie verweist auf Oliver Marchart (2012), der seinerseits die Biennalisierung als Hegemonialprojekt kritisiert. Er argumentiert, dass solche Events auch die Konstruktion lokaler, nationaler und kontinentaler Identität fördere. Teissl schlussfolgert: „Die Frage nach Hegemonieverhältnissen löst sich in diesen Internationalisierungsprozessen nicht von selbst auf" (ebd., 53). Bei den Avantgarde Festivals der Gegenwart, den *Transmedia Festivals*, geht der Abbau von Hegemonie nur langsam voran, denn hier ist der Großteil der Künstler:innen und Kurator:innen nach wie vor westeuropäisch und männlich. Eine postkoloniale Perspektive kommt aber auch hier zunehmend auf die Agenda, wie sich am Beispiel des *CTM Festivals* zeigen lässt. 2016 fand das Festival unter dem Oberthema „New Geographies" statt und verfolgte in Kooperation mit Norient – Network for Local and Global Sounds and Media Culture[23] einen postkolonialen Ansatz, welcher die Jahre zuvor nur selten mitgedacht wurde.

Wie schon angeklungen, übernehmen Festivals auch Gatekeeping-Funktionen. Dies betrifft laut Teissl die Unterhaltungsindustrie ebenso wie Experimentelles oder Ungewohntes und hängt mit einer Autorität der großen Festivals in der Diskurs- und Kanonbildung zusammen. Um neue Diskurse zu etablieren, müssen sich Festivals zunächst überhaupt ein Standing und Raum erkämpfen, Leerstellen identifizieren oder verkrustete Strukturen kritisieren und aufbrechen. Deshalb entstanden gerade Spartenfestivals oft als Reaktion auf restriktive, unflexible und etablierte Kulturinstitutionen. Man wollte stattdessen das Gemeinschaftliche und Partizipative mehr in den Vordergrund rücken. Aber Gatekeeping bedeutet immer gleichermaßen Ein- und Ausschlüsse, diese sind stets hinterfragt und umkämpft, wie sich in meiner Forschung vielfach zeigte (vgl. Kapitel 3 & 4).

23 „Norient researches new music from around the globe and mediates it multi-modally via various platforms. We discuss current issues critically, from different perspectives, close to musicians and their networks." Norient produziert ein Online Magazine, ein Musikfilm-Festival, Performances, Bücher, Ausstellungen und Radiosendungen (http://norient.com/about/, abg. 13.12.2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Marijke De Valck (2007) vermutet durch ihre Forschung bei Filmfestivals sogar einen Paradigmenwechsel bei den thematischen Festivals von kommerziellen zu kulturellen Werten. Dieser bringt Festivals dann verstärkt in eine Position als „gateways of cultural legitimation" (De Valck 2007, 38). So werden auf den *Transmedia Festivals* Konzerte aus Pop- und Club Culture gerne in Kombination mit Neuer Musik gezeigt oder an Orten, die vorher nur der Hochkultur vorbehalten waren. Denn viele der *Transmedia Festivals* leiden als Organisationen unter einer anhaltenden Nichtanerkennung ihrer Inhalte. Hochkulturinstitutionen profitieren von einem Anstrich der Jugend und des Zeitgemäßen und Festivals profitieren vom kulturellen Kapital dieser Institutionen. Und mit der Zeit können Festivals so selbst zu Institutionen der Diskursbildung in ihrem Segment werden.

Die Autorität in der Diskursbildung unterstreicht ebenso Bazon Brocks Bezeichnung von Festivals und Festspielen als „Zivilisationsagenturen" (2012).[24] Hier schwingt der gesellschaftliche Bildungsauftrag von Schauen und Festspielen mit. So ginge es, laut Brock, im Kontext der Festspiele vor allem darum, das Neue zu verstehen. Das Neue, das auf den Festspielen und Festivals präsentiert wird, zwingt uns im Idealfall in eine Bewältigung des Nicht-Verstehens, des Fremden, des Anderen – darin liegt für ihn das Zivilisierende. Festivals sind für Brock Orte des Zusammenkommens einer Begeisterungs- und Würdigungsgemeinschaft. Auf Festivals und Festspielen geht es darum zu lernen, „das, was man gar nicht versteht, zu würdigen" (Brock 2012, 102). Sie sind deshalb nicht einfach nur Unterhaltungsprogramme und ökonomische Generatoren, sondern ihr eigentlicher Stellenwert ist ihr Einfluss auf kulturelle Diskurse. Die Frage, die sich für hochpreisige Festspiele und Kunstschauen stellt, ist allerdings – nach wie vor –, wer daran überhaupt partizipieren kann. Das Format Festival ist im Vergleich erschwinglicher und dadurch schon demokratischer. Teissl deutet Festivals schlussendlich als neuralgische Schaltstellen, die Übergangsprozesse ermöglichen „als inszenierte Zeit-Räume für gesellschaftliche Diskurse" (Teissl 2013, 169).

Schwierig dabei ist, dass Festivals die ökonomischen Grundbedingungen nicht aufheben können und auf Förderungen von Staat und/oder Industrie angewiesen sind. Diese sind ihrerseits zumeist an Bedingungen gebunden, die wiederum wirtschaftlichen und/oder ideologischen Ausrichtungen folgen, die vielfach im Widerspruch zu den Ideen von Festivalmacher:innen stehen. Die Netzwerkstrukturen der Festivals schaffen globale Szenarien und alternative Angebote. Sie ermöglichen Wissenstransfer und Austausch hinter den Kulissen. Daraus leitet Teissl aber auch

24 Der Begriff ‚Zivilisationsagentur' ist etwas unglücklich gewählt, wenn man bspw. an die Kolonialherrschaft denkt. Handelt es sich um Zivilisierung durch die Annahme herrschender Normen und Werte? Oder nimmt Zivilisation hier die Weltgesellschaft vorweg? Brock meint dies jedenfalls durchweg positiv.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

eine Verantwortung für eine global vernetzte Welt ab, diese Verantwortung wird jedoch zwischen den Akteur:innen hin und her geschoben und kommt dabei oftmals ganz abhanden. Der ideale Effekt ist für Teissl und auch Brock ein Perspektivwechsel bis hin zum Horizontwandel, der auf das Publikum und die Kunstproduktion zurückzuwirken vermag. Die transmedialen Festivals antizipieren zukünftige Trends, was sich an den älteren Festivals wie etwa *Musikprotokoll* (1960er), *Ars Electronica* (1970er) oder der *transmediale* (1980er) zeigt. In Teissls Genese werden Festivals als Experimentierfeld im Vor- und Nachlauf von Theoriebildung verstanden, wo die Festivalthemen in gesellschaftliche Zusammenhänge „montiert" werden. Gesellschaftspolitisch positionierte Festivals ermöglichen daher Opposition zur etablierten Hochkultur, zur Unternehmensindustrie, zu Konzepten der Nationalkultur oder zu einer zunehmenden Kommerzialisierung. Solche Festivals kontrastieren den konventionellen Festivalbetrieb (ebd., 56–57).

Professionalisierung

Ausgehend von der bildenden Kunst wurde das Konzept des Kuratierens auch von anderen Sparten aufgenommen. Dies erläutert der Journalist Simon Reynolds in Bezug auf Musik: Was man früher schlicht „Zusammenstellung einer Compilation" oder „Booking" genannt hat, wurde dem Profanen entzogen und mit dem Glanz des Kuratierens versehen (vgl. Reynolds 2012, 142). Dies hängt mit einem Funktionswandel zusammen, durch den die Wettbewerbsfähigkeit priorisiert werden soll. So läuft die kuratorische Tätigkeit Gefahr, ihre Sinnhaftigkeit zu verlieren. Dies zeigt sich auch auf den *Transmedia Festivals*. Waren die Akteur:innen zuvor in der Subkultur noch Veranstalter:innen und Booker:innen, so werden sie im Kontext größerer Festivals zu Kurator:innen. Zunehmend wird bei Festivals auch das Prinzip der Co-Kuration eingeführt, in der Veranstalter:innen, die noch näher am Szenegeschehen dran sind als die institutionalisierten Festivals, einen Abend oder eine Bühne programmieren.[25] Dieser „Glanz" des Kuratierens in der Unterhaltungsbranche ähnelt Euphemismen am Arbeitsplatz, die schlecht bezahlte Tätigkeiten aufwerten sollen, denn das Kuratieren wird oftmals schlechter als Booking bezahlt. Dafür springt etwas für den

25 Exemplarisch dafür ist die Kuration des ersten *Hyperreality* Festivals 2017, wo an jedem Abend eine Bühne von einer anderen Crew/Collective in Eigenkuration bespielt wurde (Balacore Showcase, Principe Showcase, NON Showcase, Ghe2ogoth1k Showcase). Oder es wurde eine Bühne in Kooperation realisiert, beispielsweise mit Struma + Iodine [Shilla Strelka] (vgl. Programmheft Hyperreality 2017). Beim *CTM Festival* gab es im Musikprogramm über Jahre nur die Co-Kuration von Michail Stangl, 2016 kam erstmals im Forschungszeitraum eine neue Co-Kuration durch Rabih Beaini hinzu. Vor allem im Diskursprogramm kamen mit den Jahren sogar weibliche Co-Kurationen hinzu, so 2014 und 2015 von Annie Goh, oder 2017 von einigen Festivalmitarbeiterinnen. Beim *donaufestival* berät seit 2017 ein Gremium aus Expert:innen die künstlerische Leitung.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Lebenslauf heraus und das Renommee in der Szene. Die Verwendungen von Begrifflichkeiten wie Kuration verweisen auf eine zunehmende Professionalisierung. Diese äußert sich auch in einer Konvergenz der Kunst- und Musik-Szenen, die sich gerade bei den *Transmedia Festivals* überschneiden (Sound Art, Kunstmusik, New Media Art). Dass Musiker:innen auch an Kunsthochschulen ausgebildet werden, ist spätestens seit dem Erfolg von Bands wie Roxy Music nichts Ungewöhnliches mehr. Auf den *Transmedia Festivals* kommen sowohl Festival:macherinnen als auch Künstler:innen oder die Besucher:innen zunehmend von Konservatorien und Kunsthochschulen. Oder bildende Künstler:innen sind Musiker:innen und Veranstalter:innen in Personalunion. Das künstlerische und kuratorische Feld ist aber heute nur mehr ein Aspekt des Ganzen und Teil eines Systems der Institutionen, dessen Einfluss in die Rezeption und Kunstproduktion hineinreicht: Veranstaltungen werden laut Teissl dadurch zu hochkomplexen Medien. Dies waren sie zwar schon immer, aber heute immer expliziter – durch die Vervielfältigung und Ausdifferenzierung von Ansprüchen, durch Imagepolitik sowie durch die oftmals schwierige Finanzierung: „Sowohl die Eventisierung, die ein Effekt der ‚Erlebnisgesellschaft' ist, als auch die Professionalisierung von Kulturmanagement bewirken tiefgreifende Veränderungen von Verständnis und Ausrichtung der Kulturveranstaltungslandschaft seit den 1990er Jahren" (ebd., 60). Teissl macht hier eine Zäsur deutlich, die in den 1990er Jahren für Festivals stattgefunden hat, einer Zeit, in der viele der hier untersuchten Festivals entstanden. Diese fand ebenso in der Club Kultur statt, und Simon Reynolds (1998) artikuliert tiefe Enttäuschung über die Entwicklungen, die hier im Rahmen von Professionalisierung stattgefunden haben. Dazu gehört auch eine Entpolitisierung „Just as the Woodstock convergence gave way to the fragmentation of seventies rock [...], so too has rave's E-Sponsored unity inevitably refractured along class, race and regional lines [...]. Progressive house and garage is just your pre-rave metropolitan clubland coked-out élitism back in full effect" (1998, 85).

Zu unberücksichtigt bleibt bei Teissl meines Erachtens der Aspekt der digitalen Medien. Denn der Prozess der Professionalisierung ging im hier untersuchten Feld Hand in Hand mit dem Prozess der Digitalisierung, was besonders für Musikfestivals Auswirkungen hatte. So merkten die Festivaldirektoren von *CTM* sehr bald, dass durch die ausgelösten Verschiebungen in der Musikindustrie (Rückgang im Tonträgerverkauf z. B. durch Filesharing im Internet) hin zu Live-Veranstaltungen sich die Bedingungen Schritt für Schritt veränderten und auch verschärften:

> „Live-Musik das sind nicht nur die Künstler und Künstlerinnen, sondern alle, die vorher an anderer Stelle ihr Geld verdient haben, und die wollen jetzt an dem Live-Geschäft partizipieren, denn sonst müssten sie de facto aufhören: die Labels, die Verlage, die Promoter, PR-Leute, Ticketanbieter, die Spielorte, Touringbusiness, Technik und so weiter und so fort" (Interview Rohlf & Baurhenn 2014).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Veranstalter:innen müssen sich laut Teissl nicht nur mit Kunstschaffenden und der Gesellschaft auseinandersetzen, sondern auch mit ihrer eigenen Rolle in diesem System. Dies passiert auf den *Transmedia Festivals* bisher lediglich in Form eines Mithaltens in diesem Prozess. Ökonomisierungsprozesse, die auch bei den Festivals einschneidende Veränderungen mit sich bringen, werden in der Regel nicht thematisiert. Ein möglicher Grund dafür könnte der Bezug einiger Festivals zur Clubkultur der 1990er Jahre sein und deren Abkehr von bisher gängigen Protestformen. Die eigene Prekarität ist einerseits mit Scham und andererseits mit einem erschöpften Selbst (Bröckling 2007) verbunden. Die zunehmende Ökonomisierung und Ästhetisierung des Alltags tragen dazu bei, dass kritische Reflexionen zur eigenen Rolle und Struktur nur selten aufkommen. Transmediale Festivals spiegeln diese gesellschaftliche Ausrichtung wider, indem sie sowohl Produkt dieser Entwicklungen sind und gleichzeitig einen Gegenentwurf dazu bilden wollen.

Klasse, kulturelles und soziales Kapital

Teissl verweist mehrfach auf Distinktion und eklatante klassenimmanente Unterschiede in der Entscheidung für den Besuch eines Festivals und gegen den eines anderen. Das Feld der transmedialen Festivals ist definitiv ein Raum, der von Teilnehmer:innen frequentiert wird, die als eine privilegierte Gruppe zu deuten sind. Dies betrifft vor allem Bildung und kulturelles Kapital, aber auch Nachfragepotential, denn Festivals sind kostspielig. Die Zielgruppe von *Arts Festivals* war stets die Mittelklasse, was auch Waterman betont, daher richten sich die Öffentlichkeitsarbeit sowie das gezeigte Repertoire an eine spezifische Gruppe, das diejenigen mit einem bestimmten kulturellen Hintergrund oder einer bestimmten Bildung begünstigt. Viele Kunstfestivals schließen auf der Grundlage von ethnischer Zugehörigkeit, Geschlecht oder Klasse aus oder ein. Im Großen und Ganzen erreicht ein Festival nur diejenigen, die bereits auf die richtige Wellenlänge getuned sind, damit meint Waterman diejenigen, die bereits Informationen darüber haben. Er spricht daher von „class-specific social etiquette that restricts the attractiveness of the event to a self-chosen group" (Waterman 1998, 67).

Viele Akteur:innen des *CTM Festivals* bezeichnen ihr Publikum als gebildet und als ein Spezialpublikum. Der Journalist und Musiker Philipp Rhensius empfindet das Publikum tendenziell als homogen, was nur bei wenigen Events durchbrochen würde, und eine Praktikantin beschreibt die Besucher:innen als „well educated, middle aged to even older, white – possibly more males" (Interview Michelle 2014). Festivalarbeiterin Lucia Udvardyova beschreibt es als „a very different crowd from the summer festivals, it's a niche-audience. I would say cultured, educated middle-class people" (Interview 2015), und eine andere Festivalarbeiterin beschreibt es als „poverty jet set type of people. [...] Technological savvy, really into culture, travel

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

a lot" (Interview Eva 2014), ein anderer Mitarbeiter bezeichnet *CTM* als „ein klassisches Erste-Welt-Festival, in erster Linie europäische und amerikanische Menschen [...] vor allem ein Bildungspublikum" (Interview Patrick 2014). Bildung ist auch notwendig, wie viele der Festivalarbeiter:innen betonen. Volunteer Dave war jahrelang auf Festivals wie *CTM*, *Berlin Atonal* oder *Unsound* und findet, „a lot of knowledge is necessary to enjoy such an event. And it is definitely not just about dance or electronic music" (Interview 2015). Volunteer Lotta erkennt in dem Publikum eine Elite: „It is an elitist festival, [...] you can see it in the way, how the people dress, how they behave, how they listen to music – the people who came, knew why they were there" (Interview Lotta 2014). Eine Volunteer des Festivals *Berlin Atonal* beschreibt das Publikum auf verschiedenen *Transmedia Festivals*, die sie besuchte, als „geeky people with glasses [...] architects, designers, or people who come from the oldschool DIY rave scene. Intellectuals, but at some festivals more from the DIY side" (Julia 2015). Auch wenn es innerhalb des Publikums erhebliche Unterschiede in wirtschaftlichem Potential, Bildung und Schichtzugehörigkeit gibt, so ist doch davon auszugehen, dass ein gewisses kulturelles Kapital geteilt wird.

Kulturelles Kapital ermöglicht auch den Zugang zu kulturellen Räumen. Dies hat weitreichende Effekte, die Pierre Bourdieu auch in „Ortseffekte" beschreibt: „In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert wäre und nicht Hierarchien und soziale Abstände zum Ausdruck brächte. Dies ist allerdings in mehr oder minder deformierter Weise und durch Naturalisierungseffekte maskiert, die mit der Einschreibung sozialer Wirklichkeiten in die natürliche Welt einhergehen" (Bourdieu 1997, 118). Selbstredend gewährt der Erwerb eines Tickets den Zugang zum Festival, jedoch sind die Erlebnisse und Effekte, die der Besuch ermöglicht, individuell unterschiedlich und mit kulturellem Kapital verbunden. Wer ein Ticket kauft, ist von diesen Effekten bereits beeinflusst.

Bernadette Quinn (2013) verweist auf den Begriff des sozialen Kapitals (*social capital*) als hilfreiches Konzept für die theoretische Analyse von Festivals, denn soziales Kapital „offers significant opportunity to unravel the complexity of relationships and power dynamics that characterise communities" (2013, 15). Die meisten der Festivaluntersuchungen fokussieren sich auf das Publikum, dieses baut nach Quinn durch Festivalbesuche soziales Kapital auf, dies entspricht Ressourcen, das für Community Building essentiell sei, und auch für die Entstehung von Solidarität. Sie geht davon aus, dass Festivals sozial konstruiert werden, und soziales Kapital spiele eine wesentliche Rolle, denn „dominant meanings are promoted, negotiated and sometimes strongly resisted. Festival spaces, then, are never neutral, and can be characterised by absence as well as presence, resistance as well as acceptance, inclusion as well as exclusion" (2013, 18). Soziales Kapital spielt auch für die *Transmedia Festivals* eine Rolle, besonders auf Organisationsseite, jedoch beurteile ich die Bindungen, die in meinem Feld auf Besucher:innenseite entstehen, eher als fluid, sogar als

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

fragil denn als stabile Basis für Solidarität oder Community Building. Die Tragweite sozialen Kapitals zeigt sich, wenn Mensch alleine ein Festival besucht. Kennt man viele der Anwesenden, so ergeben und realisieren sich Möglichkeitspotenziale, ansonsten eher nicht. Die Basis für Community Building wird auch dadurch erschwert, dass mehr Konsument:innen als Macher:innen anwesend sind, was eine langjährige Begleiterin des *CTM Festivals* anmerkt. Allerdings gibt es ähnlich viele Perspektiven und Motivationen wie Besucher:innen. Und auch ohne Solidaritätsgemeinschaft entstehen für manche hier Utopien, wie Dave verdeutlicht:

> „I realized that all of those festivals are a sort of utopia for a week. To forget about the rest of the world and just enjoy music, enjoy friendship. But when it is too academic and too spread out it's hard to achieve that. […] Through the years these festivals have become those microtopias for me where you meet certain friends, […] and you see new things that might inspire you" (Interview Dave 2015).

Der ökonomische und zeitliche Aufwand, um soziales Kapital aufrecht zu erhalten, ist allerdings erheblich.

Transmedia Festivals sind in das Stadtleben integriert und funktionieren deshalb kaum als temporäre Dorfgemeinschaften; dies wird aber meist nicht als Nachteil wahrgenommen, sondern gerade als Vorteil, wie die Aussage von CTM-Volunteer Mona veranschaulicht:

> „Outdoor-Festivals mag ich auch nicht, da betrinken sich alle immer nur. Und zelten ist auch nicht so mein Ding. In der Stadt ist das gleich etwas anderes. Wenn man gerade keine Lust hat, geht man in ein Café oder auf sein Zimmer. Man ist da flexibler als bei einem Outdoor-Festival und das gefällt mir besser. Da geht es auch um Analyse, es gibt Vorträge und es geht auch darum zu reflektieren" (Interview Mona 2015).

Das betonen ganz viele Akteur:innen von *Transmedia Festivals*, vor allem, dass es vordergründig nicht ums Feiern geht, sondern um Entdeckung und tiefere Auseinandersetzung mit den Inhalten.

In dieser Hinsicht gleichen die *Transmedia Festivals* eher Museen und Kunstausstellungen als Outdoor-Festivals, was Teissl hervorhebt. Dies verdeutlichen auch Ivan Karp und Steven Lavine in „Exhibiting Cultures" (1991), wo sie Festivals als erweitertes Format der Museumsarbeit diskutieren. Eine Gemeinsamkeit beider Formate ist die Legitimation, welche die gezeigten Kulturen und/oder Künstler:innen dadurch erhalten. Ein Narrativ, das fast bei allen Autor:innen und ihren Festivalanalysen vorkommt, ist das des Diskurses und der Auseinandersetzung mit Inhalten, das auch für Museumsausstellungen gilt. Für Karp sind Festivals „contested arenas, settings in which parties dispute both the control of exhibitions and assertations of identity"

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

(1991, 279). In seinem Beitrag zu Festivals will Karp aufzeigen, dass Festivals ein öffentliches Forum darstellen, in dem kulturelle Darbietungen zu Bedeutungskonflikten führen können (ebd.).

Beim Festival sind die gezeigten Objekte im Gegensatz zum Museum aber live-Performances, weshalb hier weniger Vermittlung stattfindet. Diese sei aber laut Karp bei Festivals genauso notwendig. Durch die „living dimension" der Festivals sei die Notwendigkeit von Vermittlung nur weniger augenfällig. Festivals kommunizieren aber genauso vermeintliche Authentizitäten, „while they also invoke pleasurable, sensual experiences that more totally involve the person" (1991, 282). Nur liege die Betonung mehr auf aktiver Teilnahme statt auf Kontemplation. Die autoritäre Lernerfahrung im klassischen Museum wird beim Festival durch eine demokratischere und weniger wertende sinnliche Ästhetik ersetzt (ebd.). Die Erfahrung richtet sich mehr an das gesamte Publikum denn an die einzelnen Besucher:innen. Auch hier stoßen wir, und nicht zum letzten Mal, auf die Trennung zwischen Hoch- und Popkultur: „These two, form the culture exhibit real divergences in style and claims to authority" (1991, 283). Ein Museum funktioniert durch Besitz (*possession*), was Karp als fundamentales Merkmal elitärer Kulturen hervorhebt. Im Festival-Setting würde stattdessen betont, dass Wissen und Fähigkeiten „derive from nonelite settings and are available to everyone who comes to the festival" (ebd.). Das Festival hinterfrage deshalb Ideen von Kulturbesitz und Kulturdefinitionen (ebd.). Dies finde ich etwas zu optimistisch eingeschätzt, denn bei dem Versuch der Festivals, eine eigene kulturelle Institution zu werden, vollziehen sich eine Reihe von Ausschlüssen, wie weiter oben bereits dargelegt. Laut MIZ hat sich das Interesse an Rock- und Popmusikkonzerten von 2005 bis 2019 nahezu verdoppelt, sowohl bei Männern als auch bei Frauen.[26] Bemerkenswert ist auch, dass der größte Zuwachs sowohl bei den Teenagern zu verzeichnen ist, hier haben 2019 71,6 % ein Interesse am Besuch von Konzerten, als auch bei den 60- bis 69-Jährigen. Hier stieg das Interesse von 2 % in 2004 auf 24,7 % in 2019. Den größten Teil macht jedoch das Spektrum klassischer Musik aus, von Neuer Musik[27] bis zur Oper. Dies steht in einem starken Gegensatz zu den Um-

26 Leider gab es für Festivals nur Umfragen bis 2011, danach hatte man die Kategorie auf Konzerte allgemein ausgeweitet. Waren es 2005 noch 23,1 % aller Männer und 17,1 % aller Frauen in Deutschland, die mindestens eine Rock- und Pop-Veranstaltung besucht hatten, so erhöhten sich die Zahlen bis 2019 auf 42,0 % der Männer und 40,2 % der Frauen. Stand MIZ Statistik 9/2020, http://miz.org, abg. 09.10.2019.

27 Neue Musik ist ein Sammelbegriff für eine Fülle unterschiedlicher Strömungen der komponierten westlichen Kunstmusik von etwa 1910 bis zur Gegenwart. „Sie ist insbesondere durch – teils radikale – Erweiterungen der klanglichen, harmonischen, melodischen, rhythmischen Mittel und Formen charakterisiert. Ihr ist die Suche nach neuen Klängen, neuen Formen oder nach neuartigen Verbindungen alter Stile zu eigen, was teils durch Fortführung bestehender Traditionen, teils durch bewussten Traditionsbruch geschieht" (Wikipedia, Neue Musik, abg. 20.03.2019). Neue Musik ist

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

satzzahlen, die laut MIZ in 2013 insgesamt 337 Millionen Euro ausmachten, wovon aber lediglich 9 % von den Klassik-Festivals erwirtschaftet wurden und 2 % von den Jazzfestivals dagegen 67 % von den Rock-, Pop- und Technofestivals (http://miz.org, 2014).[28] Es stellt sich grundsätzlich die Frage, inwiefern diese ermittelten Zahlen überhaupt repräsentativ sind, da davon auszugehen ist, dass viele kleine Festivals hier gar nicht erfasst sind. Jedoch zeigen die Zahlen insgesamt eine Tendenz auf. Auch die Studien zu *Arts Festivals* betonen diese Entwicklung.[29] Selbst wenn die Zahlen des MIZ nicht zielgruppenspezifisch genug für die von mir beforschten Festivals sind, so scheint dieser Trend zum Festival auch für das von mir untersuchte Feld zu gelten. In dem internationalen Festivalnetzwerk *ICAS* sind während des Forschungszeitraums eine ganze Reihe neuer Festivals dazugekommen. Die zunehmende Zahl von *Transmedia Festivals* wird vielfach von Akteur:innen des Feldes erwähnt. Das beschreibt auch die für das Feld spezifische Zeitschrift *The Wire* im Editorial zu ihrer 400. Ausgabe im Juni 2017: „Adventurous music festivals are now widespread, not just in financially advantaged Western Europe, but across the continent and beyond, and especially in countries seeking to tap the regenerative power of a buzzing arts scene. […] In 1982 relationships between music, media and underground events were subterranean, almost word of mouth […]. The rise of the avant festival network is just one of the many changes over the magazines' lifetime."

Auch wenn immer Reste von Volksfest-Elementen in jeder Art von Festival enthalten sind, wie beispielsweise das Element der Außeralltäglichkeit, des Außergewöhnlichen, der Gemeinschaft, des Rausches oder der Ekstase, verorte ich die urbanen *Transmedia Festivals* im Unterschied zu Outdoor-Musikfestivals wie dem *Fusion Fes-*

---

eine weder stilistisch noch zeitlich genau zu umgrenzende Bezeichnung, die der Musikkritiker Paul Bekker 1919 erstmals verwendete. Als frühes prägendes Beispiel wird Arnold Schönbergs Kammersinfonie op. 9 von 1906 referenziert. Weitere Beispiele sind die Zwölftontechnik der Wiener Schule oder die serielle Musik. „Ihr Hauptmerkmal ist die freigesetzte Dissonanz, die zu eigenen, mit der Tonalität nicht vergleichbaren Hörgesetzen geführt hat." In einer zweiten Entwicklungsphase nach 1950 erweiterte die elektronische Musik sowohl die konstruktiven Kompositionstechniken, die Klangfarben oder die Neuordnung des Tonmaterials (vgl. wissen.de/lexikon/neue-musik, abg. 20.03.2019).

28 Umsatz Musikfestivals nach Musikrichtungen, Quelle des MIZ: Veranstaltungsmarkt 2013. Eine Studie der Gesellschaft für Konsumforschung, erstellt im Auftrag des Bundesverbands der Veranstaltungswirtschaft, 2014. Leider lassen die Kategorisierungen stark zu wünschen übrig und an einer Expertise für Popmusik zweifeln (u. a. sind Hip-Hop und Rap in unterschiedliche Kategorien aufgeteilt). Diese Zweiteilung der Entwicklungsstränge – Ernste Musik/Unterhaltungsmusik – der Statistiken findet sich auch in der Geschichte von Festivals wieder – hier Volksfeste und Karneval, dort Weltausstellungen und Festspiele.

29 Delanty et al. (2011) nennen diverse Faktoren als Ursache: „Migration, cultural globalization, and the erosion of distinction between high and low cultures through a wider democratization of cultural taste."

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tival oder *Burning Man* weniger in einer Tradition des Karnevals oder des Volksfests, sondern vielmehr in einer Entwicklungslinie der Kunstausstellungen und *Arts Festivals*.

Wie dargelegt stellen thematische *Arts Festivals* oftmals einen kritischen Diskurs innerhalb des Festivalbetriebs her.[30] Dabei handelt es sich um ein aktives Ver- und Durcharbeiten von Kultur. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Professionalisierungs- und Ökonomisierungsprozesse sind nicht-kommerziell ausgerichtete *Arts Festivals* ein wichtiger Ort für Debatten und Aushandlungsprozesse und könnten zu Impulsgebern gesellschaftspolitischer Diskursstiftung werden. Daher können Festivals in ihrem Potential als Orte von Öffentlichkeit und Demokratisierung verstanden werden, die individuellen Wirkungsweisen eines Festivals lassen sich jedoch nicht planen.

1.3 Transmedia Festivals – Genese und Eigenschaften

Ab der Jahrtausendwende entstehen an verschiedenen Orten in Europa und weltweit vermehrt Festivals, die ich als *Transmedia Festivals* bezeichne, um sie von ähnlich anmutenden Events zu unterscheiden: „Over the past 15 years new art forms and new forms of cultural events have emerged", formuliert das *ECAS* Projekt – European Cities of Advanced Sound.[31] Alleine die europäischen Festivals des Netzwerks *ICAS* zählen 22 Mitglieder sowie zwölf außereuropäische Festivals (Stand 2023). Aber auch außerhalb dieses Netzwerks gibt es eine Vielzahl weiterer Festivals und Netzwerke dieser Art. Im Folgenden werde ich zunächst erläutern, warum ich den Begriff *Transmedia Festivals* verwende. Was charakterisiert diese Events, zeichnet sie aus? Die *Transmedia Festivals* unterscheiden sich von herkömmlichen Festivals der Elektronischen Musik und Clubkultur, aber auch von Events der Neuen Musik und Kunstmusik oder von Medienkunst- und Netzkunst-Festivals. Der Ausdruck ‚Transmedia' verweist auf das Erkunden neuer Darstellungs- und Präsentationsformen und zielt letztendlich auf Inter- oder Transdisziplinarität ab, die bei diesen Festivals einen hohen Stellenwert haben. Die Unterschiede und Spezifika werden in den folgenden Unterkapiteln zu den Konzepten Avantgarde und Transmedialität sowie durch die Portraits der einzelnen Festivals weiter verdichtet.

30 So entstand das *CTM Festival,* damals *Club Transmediale,* als produktive Kritik an der *transmediale*, welche in ihrer Medienkunstschau keine Musik berücksichtigte. Sound & Musik als Medien wurden dann ab 1999 als Begleitprogramm zur *transmediale* vom *Club Transmediale* (CTM) präsentiert und entwickelte sich später zu einem eigenständigen Festival.

31 *ECAS* entstand 2007 aus einem Zusammenschluss von *ORF musikprotokoll* im *steirischen herbst* und *CTM Festival* sowie weiteren europäischen Veranstaltern, welches sich wenig später zum Netzwerk *ICAS – International Cities of Advanced Sound,* erweiterte (www.ecasnetwork.eu/ABOUT.php, musikprotokoll.orf.at/de/ecas, abg. 13.12.2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Auch wenn der Begriff des Transmedialen in der Alltagssprache nicht viel Verwendung findet, leitet er sich aus dem Feld ab, was in der ethnografischen Forschung immer zu bevorzugen ist. Diese Festivals rekurrieren auf Transmedialität oder Trans- oder Interdisziplinarität in ihren Selbstdarstellungen und in denen ihrer Netzwerke. Darüber hinaus taucht der Terminus im Namen mancher Festivals auf, so bei der *transmediale* oder dem *CTM Festival* (ehemals *Club Transmediale*). Medien und Technologien werden vor allem mit ihren Bezügen zur Musik und Kunst fokussiert, beispielsweise in Soundinstallationen, Soundart-Performances, New Media Art oder im Zusammenspiel von Sound mit visuellen Medien (bspw. Licht, Video, Fotografie, A/V Live Performances). Transmedialität ist jedoch kein geläufiger oder unmittelbar verständlicher Begriff, erst recht nicht außerhalb der Festivals und ihres Umfeldes. Ein gängigerer und besser verständlicher Begriff ist der des Avant(garde) Festivals. Dieser Begriff wird manchmal von Festivalbesucher:innen und -Veranstalter:innen, aber vor allem von den hierzu berichtenden Medien verwendet, weshalb ich ihn ebenfalls aufgreife. Technologische Neuerungen wurden stets von den Avantgarden künstlerisch begleitet, diese technischen Innovationen schwingen in dem Ausdruck des Transmedialen mit. Bevor ich die Terminologien ‚Transmedia' und ‚Avantgarde' genauer beleuchte, folgen hier zunächst einige Punkte, die ich als wesentlich für *Transmedia Festivals* erachte.

Erkundung, Bruch und Experiment

Es wird mit diversen Medien, Instrumenten, Genres, Künsten, Klängen und Formaten experimentiert. Der Weg ist das Ziel, weshalb auch künstlerische Improvisationen hoch im Kurs stehen. Christoph Lindinger vom *Ars Electronica Futurelab* beschreibt ihre Herangehensweise als Aktivität „in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen. So im Bereich Performance und da Tanz und Musik hauptsächlich. Architektur ist ein anderer Bereich und experimentelle Ausstellungen ein weiterer" (Interview 2014).

Verena Teissl sieht im Bruch mit dem Gewohntem sogar die zentrale Aufgabe von *Arts Festivals* und kommentiert einen Event bei der *Ars Electronica*: „Ungewöhnliche Orte oder spontane Interventionen durchbrechen Wahrnehmungsmuster und führen zu neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten" (Teissl 2013, 63). Dies ist meines Erachtens symptomatisch für Transmedialität und Avantgarde: Beides hat die Zielsetzung, Interventionen in der Wahrnehmung herbeizuführen und diese dadurch zu verändern. Die *Transmedia Festivals* wollen in Bezug auf ihre Inhalte dem Zeitgeist voraus zu sein, „the latest thinking on the hottest topics" (*FutureEverything*) und die Zukunft in die Gegenwart holen (*MUTEK Festival*). Chris Koubek vom *Heart of Noise* formuliert: „Diese Art von Festivals zeichnet aus am Puls der Zeit zu sein. Sehr wachsam zu sein und gut hinzuschauen. Man schaut nach Produktionen, die das Feld erweitern" (Interview 2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Techno-Utopien

Einige der hier untersuchten Festivals entstanden um die Jahrtausendwende (etwa *CTM* Berlin, *Elevate* Graz oder *Rokolectiv* Bukarest), wo auch der Computer sich vielerorts als alltägliches Kommunikationsmittel und Allroundwerkzeug durchsetzt. Wie Jan Rohlf von *CTM* verdeutlicht: „Eine ganz große Veränderung ist natürlich Digitalisierung als Motor von Veränderungen. Das fing ja nun gerade an, als wir losgelegt haben 1999, das ist eine Entwicklung, die läuft parallel zu unserer eigenen Arbeit" (Interview Rohlf 2014). Viele dieser transmedialen Festivals sind aus den Nachwehen der Dancefloor-Utopien der 1990er Jahre entstanden, und zwar dort, wo sich die Clubkultur mit Kunst und vor allem Medienkunst überschnitten hat, dazu sagt Rohlf:

> „Da waren wir noch sehr euphorisch über die Möglichkeiten und Potentiale dieser Räume […]. Am Anfang war das sehr klar, dass wir gesagt haben: das ist eine neue Art von Kunstort […], wo ästhetische Arbeit immer mit sozialer Situation verbunden ist. […] Also der Club als Ort, wo manche Regeln außer Kraft gesetzt sind und wo möglich ist, was im Alltag sonst eher nicht möglich ist, wie etwa, dass Hierarchien aufgebrochen werden. Das ist schon eine Art Utopie gewesen" (ebd., 2014).

Ein Volunteer beim *Berlin Atonal* schildert, wie er zu den *Transmedia Festivals* gekommen ist, und dass sein erstes Festival dieser Art *MUTEK* in Kanada war: „MUTEK means music and technology and that was my introduction to those festivals. In the early 2000s technology was developing so fast and electronic music became primarily computer based whereas in the 90s it was all about hardware and machines. Also, this audiovisual trend came up in the early 2000s … this visual aspect is important and music technology" (Interview 2015).

Bei den transmedialen Festivals verknüpfen sich Artefakte, Technologien, Räume, Menschen, Zeichen, Diskurse zu einem Netz der Beziehungen. Das macht das Feld komplex, abstrakt, herausfordernd und damit bisweilen schwer zugänglich; aber eben auch interessant.

Hybridität

Die Besonderheit der hier untersuchten Festivals liegt im Zusammenbringen und -denken von Musik mit anderen Künsten, aber auch mit Diskursen, Medien und Technologien. Hier wird eine Idee über multiple Medien und Künste kommuniziert; Diskurse werden nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern auch über künstlerische und musikalische Praktiken erzeugt. Dies mag heutzutage banal klingen, war aber, wie weiter oben aufgezeigt wurde, eine Neuerung, die Festivals als neues Format for-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

cierten. Und auch Dick Higgens Begriff der Intermedialität (1966) verwendet, zielt auf die künstlerische Auseinandersetzung zwischen (elektronischen) Medien, Kunst und Pop. Jan Rohlf, CTM-Direktor, berichtet über die Idee zum *CTM Festival* (damals *Club Transmediale*), er habe der *transmediale* „intermediale Sachen und komische Musik" (sinngemäß ungewöhnliche Musik) für die Programmgestaltung vorgeschlagen (Interview Rohlf & Baurhenn 2014). Die Expertisen des Gründungsteams verbanden bildende Kunst, mit Videokunst und Musikproduktion.[32] Oliver Baurhenn, ebenfalls CTM-Direktor, sagt über die Pioniere der elektronischen Musik, dass sie „oft transdisziplinär gearbeitet haben und verschiedenste künstlerische Einflüsse in sich aufnahmen und in adäquaten, oft neuen Formaten präsentierten" (Interview 2014).

Hybridität wird auch über die Programmgestaltung erreicht, die eine Mischung aus Performances, Konzerten, DJ-Sets, aber auch Filmen, Diskussionen, Vorträgen, Installationen, Kunstausstellungen oder Workshops bietet. Dies ist oft bereits im Konzept von Festivals angelegt und ein Festivalforschungsprojekt der EU-Kommission fasst diese Qualitäten wie folgt zusammen: „In the festival different elements are drawn together […] it is based on hybridisation, cross-fertilisation and mutual borrowing" (Giorgi & Sassatelli 2011, 6). Bei den *Transmedia Festivals* passiert dies in einer besonders ausgeprägten Art und Weise. Auch wenn Henry Jenkins mit seiner Idee des „transmedia storytelling" (u. a. 2006) auf eine Medien-Konvergenz im Rahmen von Film und Fernsehen abzielt, die vor allem im Internet anzutreffen ist, wo sich Narrative über Bild, Ton, Film, Text, Virtual Reality usw. erstrecken und sich zu einer neuen intensivierten Erfahrung verdichten, kann man diese Idee gleichfalls auf Hybridität im Sinne der *Transmedia Festivals* übertragen. Auch beim Transmedia Storytelling geht es um „enhancing the immediacy" und Spin-offs als „integral part of the experience" (2006, 102–103). Jenkins sieht darin eine kulturelle Verschiebung durch die Konsument:innen, die ermutigt werden, neue Informationen zu suchen „and make connections among dispersed media content" (2006, 3).

Viele *Transmedia Festivals* beschäftigen sich jährlich mit einem spezifischen Thema, das über die verschiedenen Medien und Künste verhandelt wird. Ich möchte ein Beispiel geben, um diesen wichtigen Aspekt anschaulicher zu machen. Beim *CTM Festival*, das ich als Praktikantin erlebte, war das Thema 2014 „Dis Continuity". Gleichzeitig war es auch das 15. Jubiläum des Festivals. Die Festivalmacher:innen rahmten die aktuelle Thematik wie folgt:

32 „Die transmediale hat sich zu der Zeit eher mit Hypertext, also dem Internet als Textmedium beschäftigt, die Bandbreite für das Visuelle war da noch nicht gegeben. Auch war die transmediale damals noch gar keine Konferenz, da gab es ein Videoprogramm und ein Ausstellungsprogramm, das hat sich dann erst ab 2001 mit Andreas Burgmann weiterentwickelt" (Interview Rohlf, 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „CTM 2014 focused on hidden connections between past and present musical experimentation by fostering dialogue between musical pioneers whose ideas and discoveries continue to influence how we create and experience music today, and a rising young generation of artists. Adopting a less hierarchical approach, Dis Continuity reconstructed and re-imagined select threads of experimental and electronic music history. Thus, it illuminated and contributed to a gradual evolution towards an increasingly open and dynamic concept of music that transgresses the barriers between scientific research, art, pop, academic culture, and various forms of artistic practice" (CTM Homepage 2014, Theme).

Um diese These inhaltlich auszufüllen, gab es die Ausstellung „Generation Z: Renoise. Russian Pioneers of Sound Art and Musical Technology in the Early 20th Century", wo frühe Instrumente aus Noise und Klangkunst ausgestellt waren, die teilweise von den Besucher:innen ausprobiert werden konnten, was auch mit Euphorie getan wurde.

Flankiert wurde diese Ausstellung von weiteren Formaten wie „Sound Exchange", wo „various documents, images, and sounds, eight exemplary pioneers and their works are portrayed in regional and historical context" zu sehen und hören waren (CTM Website, Sound Exchange I). Sound Exchange II bot Konzertaufführungen früher Werke elektronisch-experimenteller Musik. Im Diskursprogramm, das im selben Gebäude wie die Ausstellung stattfand, sprachen Expert:innen aus Russland darüber, wie aus Archivmaterialien Musikgeschichte wird. Darüber hinaus thematisierte das Diskursprogramm die Geschichte Experimenteller Musik in Mexiko oder in der DDR. Die Geschichte früher Elektronischer Musik in Holland und Schweden wurde beleuchtet, aber auch jene der postsozialistischen Länder des östlichen Europas. Ein anderer Input lotete die Leerstelle zur nicht unbedeutenden Rolle von Frauen in der Geschichte elektronisch-experimenteller Musik aus. Und bei einem Soundwalk mit Walkie-Talkies in Kreuzberg konnten die Teilnehmer:innen ein Soundportrait des Kottbusser Tors erschaffen. Weiterhin gab es eine Soundinstallation in einem leeren Schwimmbecken, in das man sich hineinlegen konnte, sie spürte dem Pionier Iannis Xenakis[33] nach. Re-releases der *Groupe de recherches musicales* (INA-GRM),[34]

33 Xenakis „pioneered the use of mathematical models in music and is commonly recognized as one of the most important post-war avant-garde composers. His original 'Polytopes', large scale, immersive environments, were created far ahead of their time and remain relatively unknown. Chris Salter's installation attempts to both re-imagine Xenakis's work with new techniques, and to explore how these techniques resonate with our own historical moment of extreme instability in natural and artificial systems, allowing the audience to immerse themselves within its sound and light environment" (CTM Website 2014, n_polytope).

34 „Founded by Pierre Schaeffer in 1958, GRM was one of several theoretical and experimental groups

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

die über das Wiener Label *Edition Mego*[35] erschienen, wurden mittels multikanaler Klangverteilung vom Künstlerischen Leiter der GRM dirigiert. Filme wie „Electro Moscow" thematisierten die frühen Erfindungen des KGB, von denen einige musikalisch nutzbar waren.

Im Rahmen eines Hacklab durfte eine Gruppe vorab ausgewählter Tüftler:innen ihre eigenen Instrumente und Musikgadgets bauen. Das eigentliche Haupt-, also Musikprogramm übersetzte und verfolgte die frühen Errungenschaften bis in die Gegenwart. Dabei wurden Pionier:innen späterer Genres wie Industrial, Noise Music oder Drone kuratiert, aber vor allem waren jüngere elektronisch-experimentelle Musiker:innen aus allen erdenklichen Stilrichtungen vertreten, welche die frühen Experimente aus Sicht der Kuratoren in der Gegenwart weiterführten. Diese Formate (oder zumindest einige von ihnen) und ihre Inhalte – Film, Objekte, Texte/Worte, Musik, Sound, Visuals, Licht usw. – verdichteten sich im Optimalfall zu einem hybriden Gesamtbild, einem hybriden Erleben des Festivals. Hybridität und Transmedialität werden als Werkzeug zur Reflektion genutzt. Hybride Formen, Mutationen, Bild- und Tonmanipulation, die Zweckentfremdung alter und neuer Technik bzw. Technologien sowie bewusste Genre- und Grenzüberschreitungen spielen dabei eine zentrale Rolle. Das stellt auch das EU & Arts Festival Consortium in Bezug auf Festivals Elektronischer Musik fest: „Artificial sounds, electronic rhythms, as well as the presence of technology and computers in the performance, constitute what can be considered a contemporary expression of a cosmopolitan cultural common language" (2011, 29–30).

Metropolen, spektakuläre Settings und urbane Nomaden

Die transmedialen Musikfestivals dieses Typs finden in der Regel nicht auf einem Festivalgelände, sondern an verschiedenen Orten in den jeweiligen europäischen Großstädten oder regionalen Metropolen statt, die sie bespielen und darüber auch mitgestalten, und sind daher als urbanes Phänomen zu deuten. Sie nutzen die städ-

operating under the umbrella of Office de Radiodiffusion Télévision Française" (CTM Website 2014, Edition Mego 1).

35 Das Label *Mego* wurde 1994/1995 von General Magic, Peter Meininger und Tina Frank in Österreich gegründet, von Personen, die zuvor mit dem Label *Mainframe*, einem der ersten Techno-Labels Österreichs, zu tun hatten. Kurz danach, 1995, stieß Peter Rehberg hinzu. Die durch die Digitalisierung ausgelöste Krise des Tonträgermarkts zwang auch *Mego* 2005 zu einem vorläufigen Ende. Peter Rehberg gründete das Label 2006 neu unter dem Namen *Editions Mego* mit der Absicht, den Katalog des Labels aufrechtzuerhalten sowie neue Werke elektronisch-experimenteller Musik zu veröffentlichen. Der Londoner Produzent mit Wohnsitz in Wien verstarb überraschend 2021, das Label wurde vorerst eingestellt (vgl. Discogs, Editions Mego/Peter Rehberg; Christian Höller in Springerin #4 2021). R.I.P. Peter Rehberg † 2021.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tische Infrastruktur der dort vorhandenen Kulturräume: Clubs, Theater, Kinos, Ausstellungsräume. Die meisten *Transmedia Festivals* versuchen neben den Orten ihrer regelmäßigen Kooperationspartnerschaften immer auch neue, wechselnde, spektakuläre Orte im Urbanen zu bespielen. Das können Kirchen, Dachterrassen, alte Fabrikhallen, Tankstellen oder Schlösser sein. Ebenso ist eine gute Anbindung an das Verkehrsnetz erforderlich, da Festivals immer auch auf nationales oder internationales Publikum und Tourismus abzielen. Die Festivals entstehen in der Regel dort, wo bereits affine Szenen vorhanden sind. Die hier untersuchten *Transmedia Festivals* sind auf das Milieu von Creative Industries angewiesen. Die Wurzeln der *Transmedia Festivals* sind in urbanen (Musik-)Szenen zu suchen, in der Nähe der digitalen Technologien, im Nahraum der Creative Class, den Clubs und Kunsträumen.[36] Angela McRobbie betont die Angewiesenheit des kulturellen Sektors auf Infrastrukturen und Netzwerkdichte, die es nur in den urbanen Hot Spots Europas gibt. Die Mehrheit der Festivalarbeiter:innen und Besucher:innen sind in diesem Sektor angesiedelt oder mit ihm vernetzt. Rosi Braidotti (1994) bezeichnet einen neuen Typus von Wissensarbeiter:innen mit nicht-linearen oder DIY-Arbeitsbiographien als urbane Nomaden, man könnte auch von Jet-Settern sprechen, was ich ebenfalls als charakteristisch für diese Festivals deute. Auch Andreas Wittel (2001), der in der New-Media-Szene in England forschte, beschreibt die steigende Anzahl Freiberuflicher als symptomatisch für dieses neue urbane Nomadentum. Geoff Stahl führte zwei Kurzforschungen beim *CTM Festival* durch und sieht eine elementare Verbindung zwischen Festivals dieser Art und den Städten, in denen sie stattfinden: Kulturelle Entrepreneurs suchen nach der Sinnhaftigkeit einer Stadt und versuchen über kreative Praktiken der Distinktion, Ausdrucksformen, soziale Beziehungen und Bedeutung(en) zu erzeugen (vgl. Stahl 2005, 311). Stahl betont auch die Ambivalenz des kreativen, urbanen Milieus der Gegenwart, das einerseits mit neuen Möglichkeiten spielen kann, aber auch anhängige Probleme mit sich führt, „that are bound up in living conditions which are increasingly precarious" (ebd., 320). Dies werde ich an anderer Stelle noch weiter ausführen.

36 Das *donaufestival* in Krems ist das einzige Festival, das nicht in einer urbanen Umgebung situiert ist, was vor allem mit lokalen Förderstrukturen zusammenhängt. Die Mehrheit der Festivalmacher:innen und Kurator:innen leben nicht in Krems, sondern meist in Wien. Das Festivalpublikum ist weniger international, sondern vor allem national, man reist hier vorwiegend aus den österreichischen Großstädten an. Die Infrastruktur der Veranstaltungsorte, die angeboten wird, folgt dem urbanen Vorbild – Galerien, Kunsthäuser, Kirchen, Kino und Konzertsaal. Das *CTM Festival* nennt unter seinen wichtigsten internationalen Partnern neben dem *Mutek Festival* Montreal auch das *donaufestival* Krems.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Nähe zur Bildenden Kunst

Die Kurationen folgen stärker den Geboten der Kunst und der Infrastruktur des urbanen Raumes als denen des Musikmarktes. Viele der Kurator:innen haben einen Background in der Kunst, beispielsweise Rohlf, Schuurbiers und Baurhenn vom *CTM Festival*, Koubek vom *Heart of Noise*, Honzik vom *Ars Electronica* Festival oder Tapu vom *Rokolectiv Festival*. Gemeinsam ist den *Arts Festivals*, dass sie sich an der Funktion der Künste orientieren. Künste sind, nach Rolf Grossmann, zweckfreie Erfahrungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. der „Exploration von Grenzbereichen". Dies zieht sich „als roter Faden durch die Geschichte der Ästhetik" (Grossmann 2005, 242) und durch das Format *Transmedia Festival*. Jan Rohlf sagt, die Ursprungsidee des *CTM Festivals* sei an der Subjektivität der Künste orientiert gewesen, man wollte keinen Vorlieben von außen folgen, keine Institution werden, die Zwecke verfolgt und „dementsprechend sollte es wie ein Kunstprojekt sein […] und wenn wir weg sind, dann ist das Ding tot" (Interview Rohlf & Baurhenn 2014). Und *CTM* unterhielt in ihren alten Räumlichkeiten viele Jahre den Ausstellungsraum *General Public,* der von der Initiative *Bild & Ton e. V.* geführt wurde (offiziell wurde der Verein Ende 2015 aufgelöst, faktisch endete General Public aber bereits mit dem Verlust der Räumlichkeiten im Oktober 2013).

Auch Mihaela vom *Rokolectiv Festival* weist auf die Verbindung ihres Festivals zur bildenden Kunst hin, Teile ihres Festivals fanden zeitweise im Museum für Gegenwartskunst statt: „Yes, we mixed music with art and we had all this space in the art museum" (Interview Vasile 2015). Im Unterschied zu anderen Festivals, die sich auf Elektronische Musik spezialisiert haben, wird bei den *Transmedia Festivals* auf eine Verbindung von Kunst und Medien, Medien und Musik gesetzt, speziell New Media Art[37] und Sound Art, also Kunst, die im Kontext von Clubkultur zirkulierte. Viele der *Transmedia Festivals* verwenden ähnliche Designs für ihr grafisches Erscheinungsbild, die für New Media Art typisch waren. Manche Kuratoren sind tief in der Kunstwelt verwurzelt, wenn beispielsweise Martin Craciun, Direktor vom *Soko Festival*, zu den *ICAS* Netzwerk-treffen nach Europa kommt, ist er mehr in Kunstmuseen und Galerien unterwegs als auf den Festivals. Christoph Lindinger von der *Ars Electronica*, die Kunst, Technologie und Gesellschaft als ihre drei Grundpfeiler hat, formuliert diese Nähe wie folgt: „Unsere Projekte müssen in dieses Dreieck passen. Ich persönlich habe ein wahnsinniges Interesse an gesellschaftlichen Veränderungsprozessen und an technologischen und bei beiden spielt Kunst eine zentrale Rolle" (Interview Lindinger 2014). Und Daniel Erlacher vom *Elevate Festival* berichtet, dass schon in den ersten Jahren mit Rauminstallationen gearbeitet wurde „und wir haben

37 New Media definiert Wittel als „the convergence of information and communication technology, old media, art and design" (2001, 53).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Künstlergruppen eingeladen, die dann Performances im öffentlichen Raum durchgeführt haben und wir machen auch Visual Art oder Lesungen. Der Anspruch war schon immer, nicht nur Musik zu machen, sondern mehrere Kunstformen im Festival unterzubringen" (Interview Erlacher 2012). Und CTM-Volunteer Nora sagt: „CTM ist schon auch ein Kunstfestival würde ich sagen" (Interview Nora 2015). Chris Koubek, Direktor des Festivals *Heart of Noise*, findet, das interdisziplinäre sei eine wesentliche Eigenschaft dieser Art von Festivals (Interview 2016). Dimitri Hegemann erläutert zu den Anfängen des *Berlin Atonal* Festivals: „Es war absolut spartenübergreifend!" und „die Idee dahinter war ja, das Eingefahrene aufzubrechen", wild und ekstatisch sollte es sein (Interview 2019).

Die meisten der hier aufgezählten Elemente und Charakteristika gehen fließend ineinander über oder bedingen sich gegenseitig.

Weitere Aspekte

Der Altersdurchschnitt ist in der Regel bei den *Transmedia Festivals* höher als bei anderen Festivals für Elektronische Musik oder Club-Events. Ebenso spielen Drogen bei *Transmedia Festivals* eine weniger relevante Rolle als bei Raves oder Outdoor-Musikfestivals, bei denen das gemeinschaftliche Erleben meist im Vordergrund steht, das durch Musik und Drogen intensiviert werden soll. Es wird von vielen Akteur:innen formuliert, dass sie die transmedialen Festivals bevorzugen, weil hier die Musik im Zentrum steht und nicht der gemeinsame Rausch.

Die Festivals begreifen sich zugleich als Organisation und Forschungsinstanz sowie Multiplikator für neue Ideen und Innovationen. Viele *Transmedia Festivals* veranstalten oder kuratieren noch weitere Events im Verlauf des Jahres, in der eigenen Stadt, aber auch zunehmend in anderen Städten und Ländern. Einige der Festivals vergeben Auszeichnungen, Residencies oder Auftragsarbeiten. Transmediale Festivals sind ein hochkonzentriertes Eventformat, das die Praktiken, Diskurse und Distinktionsbestrebungen bestimmter urbaner Szenen präsentiert, die den Creative Industries nahestehen. Die *Transmedia Festivals* sind auch in der Popkultur verwurzelt. Fast alle neuen Formate bei Festspielen, Theaterhäusern und Hochkulturevents kommen zunehmend aus der Popkultur, was sich zu Vermarktungszwecken oder zur Verjüngung des Publikums ausgezeichnet eignet, weshalb sich hybride Festivalformate und ihre Innovationen mehr und mehr verbreiten. *Transmedia Festivals* sind Räume der Kommunikation, des Transfers und der Übersetzung (vgl. Arts Festival Consortium 2011, 8). Dafür bedarf es jedoch einer kollektiven geteilten Bedeutungsebene, die über einen geteilten Lebensstil oder gemeinsame ästhetische Vorlieben entsteht, was wiederum charakteristisch für die posttraditionalen Gemeinschaften der Gegenwart ist (vgl. Hitzler 1998 & 2001, Hitzler & Niederbacher 2010). Festivals der Elektronischen Musik bewertet das Arts Festival Consortium als kulturellen, kos-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mopolitischen und ästhetischen Katalysator, weil die Inhalte für das transnationale und urbane Publikum eine gemeinsame Sprache konstituieren (vgl. 2011, 29–30).

Ein Ausgangspunkt für ein Verständnis dessen, was *Transmedia Festivals* ausmacht, sind die Terminologien ‚Transmedia' und ‚Avantgarde', weshalb sie im Folgenden genauer diskutiert werden. Die Begriffe und ihre Kontexte haben andere Stoßrichtungen, ergänzen sich aber auch. Beide Konzepte fokussieren unterschiedliches, aber sie überlagern sich und rahmen punktuell immer wieder ähnliche Praktiken, wie ich im Folgenden verdeutlichen werde.

1.4 Avantgarde und Transmedialität: Inspirationen, Formate, Praktiken

Der Avantgardebegriff drängt sich für *Transmedia Festivals* auf, weil die Fachpresse wie beispielsweise *The Wire* oder Personen, die selbst für das Feld konstitutiv sind, den Begriff verwenden. Dazu gehört beispielsweise der Berliner Musikjournalist und Autor Jens Balzer, er besteht im Interview 2017 darauf, dass es sich bei diesen Festivals um Events der Avantgarde handelt: „Eventhough there is today more exchange between the mainstream and the underground we are still talking about avant-garde music. I am not sure if you can say something about society in general because avant-garde is not necessarily a mirror of society" (Interview 2017). Laut Balzer handelt es sich um geschlossene Szenen, die für sie interessante Strömungen aufnehmen, aber sich für spezifische musikalische Einflüsse und Genres nach einer Weile auch wieder verschließen. „The avant-garde has become more eclectic as well. There is a large interest of young electronic artists in augmenting their music with multimedia and collaborating with engineers and visual artists and they get more and more professional with that" (ebd.). Und Balzer sieht diese Festivals als Plattform für solche Ausdrucksformen „bringing musicians and artists of this cultural agenda together" (ebd.). Auch der ehemalige Kurator und Reformator des *donaufestivals* Tomas Zierhofer-Kin spricht von einem „subventionierten Avantgarde-Festival" (siehe Kapitel donaufestival). Sein Nachfolger Thomas Edlinger sagt, es sei heute „nicht mehr so einfach, Kategorien wie Progressivität oder Avantgarde zu bestimmen" (2021, 40, in: morgen #271). Es ginge vielmehr um die Frage, was man im „forcierten Sinn als zeitgenössisch bezeichnen könnte", dies sei die Grundidee des *donaufestival*s (ebd.). Schwierig sei es, weil vieles von dem, was zeitgenössisch ist, genau jenes Anforderungsprofil unterbricht und unterläuft.

Einige Festivals verwenden Avantgarde als Selbstzuschreibung oder in ihrer Selbstdarstellung (Homepage, Presseaussendungen usw.). Aber was meint Avantgarde im Kontext dieser Festivals? Kann ein erfolgreiches und großes Festival (zum Beispiel mit über 10.000 Besucher:innen und ausverkauften Tickets) überhaupt noch Avantgarde, Trendsetter oder ein Stoßtrupp des Neuen sein? Avantgarde wird gemeinhin

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

als Vorhut in Kunst oder Gesellschaft verstanden. Jedoch liege dem Begriff laut Hubert van den Berg im Kunstkontext bereits ein grundlegendes Missverständnis zugrunde (vgl. Asholt 2014, 6). Da der Begriff Avantgarde aus dem militärischen Vokabular kommt (wie auch viele Begriffe in der Sound- und Musiktechnologie), gebe sie ihrem Namen nach nicht die Richtung beim militärischen Einsatz vor, sondern muss dorthin gehen, wohin sie der Befehl verweise. Läuft sie vorneweg, dann als Kanonenfutter.[38] Der Autor gesteht jedoch ein, so veraltet der Avantgardebegriff sein mag, er werde nach wie vor häufig verwendet – nicht nur in den Künsten.

Wolfgang Asholt stellt im selben Band zur Konferenz „Avantgarde und Modernismus. Was bleibt vom Avantgarde-Projekt?" fest, dass die Konferenz auf die Frage keine eindeutige Antwort liefern konnte und „dass es schwer ist, einheitliche Kriterien dafür zu entwickeln, was unter Avantgarde zu verstehen ist" (2014, 2). Nichtsdestotrotz bestehe eine Notwendigkeit, „präziser zu bestimmen, was unter Avantgarde zu welchem Moment und unter welchen kulturellen und sozialen Bedingungen zu verstehen ist" (ebd.). Zunächst wird der Begriff für Strömungen in Kunst, Literatur oder Musik des frühen 20. Jahrhunderts verwendet, beispielsweise Surrealismus, Expressionismus, Futurismus, Dadaismus und nach dem Zweiten Weltkrieg etwa für Minimalismus, Situationismus, Pop Art, Fluxus oder CoBrA[39] als „späte Avantgarden". Zur künstlerischen Avantgarde zählen Bewegungen, die eine starke Orientierung an der Idee des Fortschritts gemeinsam haben und sich durch besondere Radikalität gegenüber bestehenden, vorherrschenden ästhetischen Normen auszeichnen. Das *Ars Electronica Futurelab* nahm 2014 sogar ganz konkret Bezug zur frühen Avantgarde: „Beim Festival haben wir auch eine partizipative Performance gemacht, aus einer Serie von Microperformances. […] Das Ganze war inspiriert von Fluxus und Dada, vom Cabaret Voltaire. Es gab einen Barbereich, wo verschiedene interaktive Dinge passierten" (Interview Christoph Lindinger 2014).

In den historischen Avantgarden geht es um Personen, Gruppen und Strömungen, die neue, wegweisende und kreative Entwicklungen angestoßen haben, die von Dauer sind. Heutzutage sind das nicht nur jene Bewegungen, die als ‚historische Avantgarde'

38 Aber noch nicht einmal hierüber herrscht Einigkeit, parallel wird auch argumentiert, dass die Vorhut nicht Kanonenfutter war, sondern der nachfolgenden Truppe den Weg sicherte bzw. verhinderte, dass sie in einen Hinterhalt gerät, während die Avantgarde in künstlerischen Kontexten die Spitze meint, die sich vom Hauptfeld abgespalten hat und eine einsame Elite bildet.

39 CoBrA oder später *Internationale des Artistes Expérimentaux* war ein europäisches Avantgarde-Projekt, das von 1948 bis 1951 aktiv war. Der Name kam aus den Initialen der Städte der Mitglieder: Copenhagen (Co), Brussels (Br), Amsterdam (A). Zentral war ein bewusstes Abwenden von existierenden Kunstrichtungen in Malerei und Skulptur. Vollkommene künstlerische Freiheit und der Wille zum Experiment verbanden die Mitglieder, ebenso wie ein Interesse an Marxismus. Laut Willemijn Stokvis gleichnamigen Buch (2004) war CoBrA die letzte Avantgarde-Bewegung des 20. Jahrhunderts.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bezeichnet werden, sondern auch diejenigen, die oft abschätzend als ‚Neo'- oder ‚Post-Avantgarde' bezeichnet werden. Jetzt, im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, sind alle Avantgardebewegungen des vorigen Jahrhunderts unwiederbringlich historische Bewegungen. Ob sie auch revolutionäre Bewegungen waren, mag bezweifelt werden, wenn man unter ‚revolutionär' das Streben versteht, zu einer grundsätzlichen Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu kommen. Allerdings schwingt bei der Rede einer Avantgarde oft der politische Aspekt aus den kommunistischen Parteien Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts mit, wo intensive Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Politik und Kultur bestanden und wo Lenins Formulierung einer „Avantgarde des Proletariats" (1955 [1902], 383 ff.) noch ein Echo fand. Eine Idee von der heute kaum mehr die Rede ist, von einer Avantgarde mit revolutionärer Rolle in der Überwindung des Kapitalismus. Trotzdem diffundiert Diffuses von damals hinüber in die Gegenwart. Hubert van den Berg zählt zur Avantgarde auch „antagonistische, utopische, gegen die herrschende Ordnung gerichtete, Underground-, Gegen- oder Alternativbewegungen" (2014, 306). Dies ist vermutlich der strittigste Aspekt bei dem Versuch einer Übertragung auf die Gegenwart.

Das Avantgardekonzept ist mit seinem historischen Kontext in vielerlei Weise problematisch, so hat es auch eine eurozentristische Ausrichtung, wie Asholt betont:

> „[…] selbst wenn man sie mit dem Ende der Zwischenkriegszeit enden lassen möchte, um ihnen für den Rest des Jahrhunderts nur noch als ‚Neo-Avantgarden' ein Existenzrecht zuzubilligen, so haben sich während der ersten drei Jahrzehnte schon zentrifugale Avantgarden in anderen Teilen der Welt herausgebildet, die aufgrund eines völlig anderen kulturellen Kontextes nicht das Programm einer der europäischen Avantgarden übernehmen konnten und wollten, von einem (einheitlichen) Avantgarde-Projekt ganz zu schweigen" (Asholt 2014, 2–3).

Viele Autor:innen in „Avantgarde und Modernismus" bestätigen, dass Avantgarde heute ein historisches Konzept geworden ist. Die Beiträge zeigen aber auch, dass sich nach wie vor in verschiedenen Feldern der Mittel der einstigen Avantgarden bedient wird. So durch Manifeste, die eine solche Ausrichtung artikulieren, durch innovative Perzeptionsverfahren, experimentelle Formen der Kunst oder des Zusammenlebens. Van den Berg betont, dass der Begriff Avantgarde noch in anderer Hinsicht problematisch ist. Da er mit einem Geschichtsbegriff des linearen Fortschritts verbunden ist, der vielleicht dem modernen Fortschrittsglauben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts entsprach, „jedoch mit einer differenzierteren Vorstellung geschichtlicher Entwicklung auf gespanntem Fuß steht" (ebd., 296). Neben dem Umstand, dass der Avantgarde-Begriff bereits mit historischen Kunstströmungen belegt ist, spricht ebenso die eurozentristische Ausrichtung des Begriffs gegen seine Verwendung für

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

diese Festivals, es sei denn, man möchte damit das eurozentristische betonen, denn eine globale Ausrichtung steht bei den *Transmedia Festivals* erst in Anfängen.

Ebenso wird darauf verwiesen, dass eine Avantgarde erst im Nachgang ausgemacht werden kann, dazu zitiert van den Berg aus „Die Aporien der Avantgarde" von Hans Magnus Enzensberger: „Was vorn ist, weiß niemand, am wenigsten, wer unbekanntes Terrain erreicht hat. Gegen diese Ungewissheit gibt es keine Versicherung. Mit der Zukunft kann sich nur einlassen, wer den Preis des Irrtums zu erlegen bereit ist. Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst *a posteriori* markiert werden" (Enzensberger 1984, Einzelheiten II, 63; in: Asholt 311). Enzensberger macht hier darauf aufmerksam, dass man erst später weiß, ob man sich im Dachboden oder im Keller eingerichtet hat. Der Begriff verweist auf eine Idee, die im gesellschaftlichen Wirken den Fortschritt sieht, der sich einer Avantgarde als Werkzeug seiner Durchsetzung bedient, was als zweifelhaft beurteilt werden kann. Trotz allem ist der Begriff der Avantgarde aber auch brauchbar für das hier untersuchte Feld, da er auf gewisse künstlerische Praktiken verweist, die hier prägend waren und sind. Auch weil das Feld eben Gruppen beschreibt – weiß-europäisch, akademisch und kunstbeeinflusst – die mit diesem Kanon sozialisiert wurden.

Auch die Selbsterhöhung, die tendenziell der Avantgarde inhärent ist, ist in meinem Feld oftmals anzutreffen. So definieren sich die Festivalnetzwerke *ECAS* und *ICAS* als „framework for new cultural forms related to sound and new technologies" (ecasnetwork.eu, About 2015) und setzen sich in Beziehung zu „Advanced Sound", wobei es auch hier um eine Vorwärtsbewegung und ein Voraussein, einen Fortschritt im Bewusstsein der Netzwerker:innen durch Sound geht. Hier kommt die positive Wertigkeit in der Antizipation ähnlich stark zum Ausdruck wie bei der historischen Avantgarde. Mainstream will man nicht sein und so orientiert man sich an dem, was man für in die Zukunft gerichtet hält. Nur sieht man sich nicht als Botschafter:in einer neuen Zeit, sondern als Spurensuchende und Entdeckende eines Teilbereichs der Kultur, von der man glaubt, dieser sei auf der Höhe der Zeit. Meist sieht man sich als Elite, welche die Masse und ihren Geschmack hinter sich lässt. „Advanced Sound" und ihre Stellvertreter:innen ordnen sich aber keinem Konzept gesellschaftlicher Transformation oder revolutionärer Überwindung unter.

Die Sichtweisen auf Advanced Sound sind aber auch nicht bei allen Festivals deckungsgleich, vor allem zwischen der europäischen Sichtweise und der Perspektive des globalen Südens gibt es Diskrepanzen. Diese wurden beim *ICAS* Symposium 2015 „Cultural Festivals and Events as Living Laboratories" deutlich. Die Diskussionsrunde hatte den Titel „Networks of Advanced Sound and Related Arts bridging cultural sectors and different media, and enabling citizen innovation". Durch meine Moderationsfunktion hatte ich die Möglichkeit direkt eine Frage zu Advanced Sound zu formulieren und wollte wissen, was die Beteiligten unter Advanced Sound verstehen? Die Frage wird zunächst an Oliver Baurhenn weiter delegiert, der

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ebenfalls anwesend ist, und die Runde will wissen, wie es am Anfang von *ECAS* zu dem Begriff kam. Baurhenn erzählt, dass die Idee dahinter gewesen sei nicht über Experimental Music und Sounds zu sprechen, sondern man wollte mit „Advanced Sound" den futuristischen Aspekt betonen. „If something is advanced, it is ahead, so it is avant-garde" führt Baurhenn aus. Gaute Barlindhaug vom *Insomnia* Festival ist Musiker und Akademiker, er findet, dass der Begriff mehr Freiheit für potentielle Entwicklungen und Veränderungen bietet:

> „If you talk about experimental electronic music it is more or less a genre and of course at one point that genre will be boring, and then you don't want to talk about experimental electronic music anymore. If you base your network on experimental electronic music, at one point in history, it might later be rather uninteresting in relation to what is actually happening in culture and society. Talking about advanced sound makes much more sense. It gives us festivals the opportunity to always reassess what we are talking about. Not thinking about musical genres but of cultural and creative processes within any type of art" (Barlindhaug, ICAS Festival 2015).

Chico Dub von dem noch jungen Festival *Novas Frequencias* in Brasilien erzählt, dass Advanced Sound dort ein unbekanntes Konzept sei: „When I talk about it, I always have to use other terms with it, to make it understandable, like experimental or avant-garde. It is very difficult in Brazil to find something that is not pop or rock, hip-hop or edm. So, people are still learning what it is. [...] In Brazil if you say that you are doing an electronic music festival, they think that you are booking David Guetta" (Chico Cub, ICAS Festival 2015). Aber er fügt hinzu, dass er den Begriff gerne verwende, weil er neugierig auf neue Klänge mache. Noch lieber als von Advanced Sound spreche er aber von Erfahrung: „experiencing new sounds rather that listening to genres" (ebd.). Die *ECAS* Festivals haben also sehr wohl die Avantgarde im Hinterkopf, wenn sie auf *advanced sound* rekurrieren, damit dies nicht als elitär missverstanden wird, wäre ein einbeziehen der Festivals des globalen Südens vielleicht hilfreich gewesen, mit den Jahren hat sich schlussendlich *adventurous sound* als favorisierter Begriff durchgesetzt.

Andererseits wirken die *Transmedia Festivals* genauso dem Elitären entgegen, denn es gibt keine Berührungsängste mit der Popkultur, im Gegenteil: Sie ist ein wichtiges Unterscheidungskriterium zur sogenannten Hochkultur und elitären Kunstmusik. Es ließe sich für die Gegenwart auch von Pop-Avantgarden sprechen, um sie von den frühen Avantgarden in Kunst und Musik zu unterscheiden, wie etwa Roger Behrens (1996) es formulierte. Damit meinte er Strömungen, die an den Peripherien der Popkultur die bestehenden gesellschaftlichen oder kulturellen Verhältnisse in Frage stellen (vgl. Ludewig 2015). Welche Art von Musik (oder Kunst) damit gemeint ist, bleibt allerdings unklar. Fraglos war die elektronische Musik der frü-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

hen Rave-Kultur ein Infragestellen der bisherigen Rock- und Pop-Ästhetik sowie von hochkulturellen Stilen von Jazz bis Klassik. Der Komponist und Musiker Ben Neill, der selbst aus der „experimental art music" kommt und mit Größen wie John Cage[40] oder Pauline Oliveros[41] gearbeitet hatte, entdeckte die neue Pop-Avantgarde für sich, die er schlicht als „new genre of music" bezeichnet: „I saw then in the early 1990s that electronica was the new art music, and that it was important to make the connection between what is and what has been, between the future and the past" (Neill 2004, 389). Auch hier verbindet sich die technologische Entwicklung (und damit auch die gesellschaftliche) mit der künstlerischen. Für die Kunst wurde der Computer als Musikinstrument und multifunktionales Werkzeug entdeckt, etwas, das durch den Begriff der Transmedialität konkreter transportiert wird als durch Avantgarde. Jan Rohlf dazu: „Die Möglichkeiten digitaler Musik waren eine Inspiration und was das eigentlich bedeutet für die Verschaltung von Bild und Ton" (Interview Rohlf & Baurhenn 2015). Eine Avantgarde der Gegenwart ohne Bezugnahme auf die neuen Technologien dieser Zeit ist weder denkbar noch sinnvoll.

Van den Berg erläutert, dass mit dem Begriff Avantgarde Ideen aus der politischen in die kulturelle Sphäre überführt wurden, „insofern sie den Anspruch hatten, ‚Kunst und Leben' zusammenzubringen, eben diese Zusammenführung nicht zuletzt in Form des alle Lebensbereiche umfassenden Gesamtkunstwerks und in der Vereinigung von Kunst und Handwerk in Gestaltung und Design zu erreichen suchten, wie auch die Werbung als Tätigkeitsbereich nicht scheuten" (2014, 303). Hieran wird deutlich, dass Ästhetisierung und Kommerzialisierung bereits in der historischen Avantgarde angelegt waren. Für van den Berg wurde der Begriff spätestens seit den 1980er Jahren inflationär für vieles in Alltag und Konsum gebraucht und so von seinem Inhalt befreit. Der Autor fragt sich deshalb, ob er noch dazu dienen kann, Dinge zu unterscheiden, wenn alles ästhetisiert und zu Kunst wird. In der Vorstellung und Selbstzuschreibung wird die Avantgarde als Idee nun zunehmend zum Etikett für reinen Zukunftsoptimismus, weil „up to date zu sein, an vorderster Front zu stehen, das Neue oder gar das Neueste vom Neuen, seltsame Spitze zu sein, […] im heutigen Begriff von Avantgarde, der in digitalen wie analogen Medien, in der realen wie in

40 John Cage war ein US-amerikanischer Avantgarde-Komponist, „whose inventive compositions and unorthodox ideas profoundly influenced mid-20th-century music. […] More broadly, his work was recognized as significant in the development of traditions ranging from minimalist and electronic music to performance art" (www.britannica.com/biography/John-Cage, abg. 16.03.2020).

41 Pauline Oliveros experimentierte vor allem mit dem Akkordeon. Sie studierte Komposition an der University of Houston und am San Francisco State College. „In 1962, she helped establish the San Francisco Tape Music Center along with Morton Subotnick and Ramon Sender. The STFMC ultimately led to Don Buchla's creation of the first Buchla synthesizers. Pauline was integral to this development and to the early use of synthesizers" (synthandsoftware.com, Pioneers of Electronic Music, abg. 16.03.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der virtuellen Welt wild wuchert", unverkennbar ist (ebd.). Auch wenn nicht alle transmedialen Festivals immer von Zukunftsoptimismus getragen werden, so schließen sie sich doch einem linearen Fortschrittsglauben an.

Laut van den Berg sind sowohl in der ersten Hälfte wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den meisten Avantgardebewegungen „zwei Seelen in einer Brust" zu finden,

> „eine, die sich – wie man sie bei Clement Greenberg antrifft – der herrschenden Ordnung fügte, eine andere, die sich für andere Verhältnisse engagierte – eine konformistische und eine antagonistische, eine funktionalistische und eine, die Sand im Getriebe sein wollte, eine Avantgarde, die sich vielleicht in der Kunst dem Kitsch widersetzte, jedoch Elite mit den hegemonialen Eliten sein wollte, und eine Avantgarde, so wie man sie bei Walter Benjamin antrifft, die sich gegen die bestehenden Verhältnisse richtete (wobei selbstverständlich das verbale Bekenntnis nicht unbedingt dem realen Charakter der betreffenden Bewegung zu entsprechen brauchte)" (ebd., 307).

Nach vielem für und wider und endlos scheinendem Zitieren zeithistorischer Quellen kommt der Autor zu dem Schluss, dass der Begriff der Avantgarde dennoch tragfähig sei. Nicht zuletzt, weil der Begriff in der Gesamtschau siegreich ist, und er zitiert Walter Benjamin: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zugeben ist" (Benjamin 1961, 269; in Asholt: 323). Besonders diese kleinen Ereignisse werden durch ethnographische Forschung festgehalten. Aber zurück zu van den Berg – er zieht auch die Landauer'sche Utopie heran, da Landauer einer der wichtigsten Theoretiker des sozialen, ethischen Anarchismus und des Anarchopazifismus im Deutschen Kaiserreich war, „die zu ihrer Reinheit destillierte Gesamtheit von Bestrebungen, die in keinem Fall zu ihrem Ziele führen, sondern immer zu einer neuen Topie" (2007, 243; hier: 324).[42] Seine Schlussfolgerung ist entsprechend ernüchternd:

> „Vielleicht sind Konformismus und Modrigkeit sogar par excellence Merkmale des Neuen, vor allem wenn es sich gegenwärtig noch als ‚Avantgarde' präsentiert und zeigt dieses Paradoxon, dass es heutzutage am Anfang des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts noch immer Sinn macht von ‚Avantgarde' zu reden, denn vorerst wird sich noch vieles Neues als ‚Avantgarde' präsentieren, wie konformistisch und modrig es auch sein mag" (ebd., 326).

42 Er zitiert hier Gustav Landauer in Andreas Heyer (2007): Ursprung und Gehalt des Utopiebegriffs von Karl Mannheim, in: Utopie Kreativ, 197.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Diese Ambivalenz zwischen Experiment und Konformismus im Forschungsfeld der *Transmedia Festivals* wäre somit sogar von van den Berg als Kennzeichen einer Avantgarde und ihrer Widersprüche bestätigt. Verwunderlich ist, dass Musik als Kunstform im gesamten Band nicht berücksichtigt oder erwähnt wird. Der letzte große Versuch einer Avantgarde-Theorie liegt mit dem Werk Peter Bürgers (von 1974) fast 50 Jahre zurück. Dies weist für Asholt darauf hin, dass heute keine umfassende Theorie der Avantgarde mehr möglich ist, da das Feld zu ausdifferenziert geworden ist. Stattdessen

> „hat sich die Avantgarde in jenes Gespenst verwandelt, das immer wieder und in immer anderen Erscheinungsformen in Kunst und Literatur herumspukt; ein Unheimliches, das stets aufs Neue an das Versprechen der historischen Avantgarde erinnert, Kunst und Literatur ins Leben zurückführen zu wollen. Damit werden Kunst und Literatur der Gegenwart auch mit der Frage nach ihrem Lebenswissen konfrontiert, dem sie unter Verweis auf ihre unwiderrufbare Autonomie über längere Zeit und die ‚Lektion' der Avantgarde verdrängend gern ausgewichen sind" (ebd., 3–4).

Laut Asholt sind unerfüllte Möglichkeiten und Hoffnungen durch die Avantgarde personifiziert, weshalb sie auch „zukünftig in Kunst und Literatur ‚spuken' wird" (ebd., 6). Das ist bemerkenswert, wenn wir *Transmedia Festivals* als Kristallisationspunkt gesellschaftlicher Entwicklungen verstehen. Welche Wünsche und Realitäten zeigen sie? Asholts These ähnelt jener von Oliver Marchart (2003), der die Präsenz des Gegenkultur-Begriffs in der Gegenwart als Spuk deutet (vgl. Ludewig 2015). Eine meiner Forschungsfragen zielt daher darauf ab, ob auf den *Transmedia Festivals* noch subversive Erfahrungsräume entstehen, die den hegemonialen gesellschaftlichen Verhältnissen auch etwas entgegensetzen (wollen). Denn dies ist für so manchen avantgardistischen Theoretiker oder Künstler noch zentral gewesen, und bei Landauer ging es eben um einen Anarchismus der Tat, nicht nur um ein verbales oder künstlerisches Bekenntnis. Bei der Beantwortung dieser Frage spielt die Wahrnehmung dieser Festivals als Avantgarde Festivals eine Rolle. So spiegeln die von van den Berg erwähnten „zwei Seelen in einer Brust" die Ambivalenz wider, die auch den roten Faden dieser Arbeit bildet. Das hegemoniale System ist sehr dynamisch und jederzeit in der Lage, wirkungsvolle subversive Systeme in sich zu integrieren. Ambivalenzen werden deshalb im Verlauf dieser Studie immer wieder aufgegriffen, vor allem, wenn es um die Festivalarbeit und ihre Strukturen geht, aber auch, wenn wir Digitalisierung und Gentrifizierung in den Blick nehmen.

Das neben künstlerischen Praktiken auch Protest und Kritik an Strukturen zur Avantgarde gehören, verdeutlichte auch die Ausstellung „Underground+Improvisationen – Alternative Musik und Kunst nach 1968" an der Akademie der Künste Berlin 2018. Im Fokus steht hier das Netzwerk und Label *Free Music Production* (FMP) mit Fokus

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

auf Freejazz und improvisierter Musik. In das Programm der Ausstellung wurden aber auch die nächsten Generationen mit Stilen wie „Drone-Metal und experimentelle Club-Szenarien" eingebunden (ebd., 49). Im Ausstellungskatalog werden die frühen und gegenwärtigen transmedialen Praktiken von FMP beschrieben, Austausch mit Literatur, Bildender Kunst, Film oder Tanz sowie eine Genrevielfalt, die auch die Inklusion nicht europäischer Musikstile (2018, 19; 49) betonte. Darüber hinaus standen die Verbesserung der eigenen Strukturen und Möglichkeiten im Zentrum, weshalb im Umfeld der FMP 1965 die *Association for the Advancement of Creative Musicans* (*AACM*) *sowie 1964 die Jazz Composers Guild* (2018, S. 20) in den USA gegründet wurden und deren Anstrengungen auch für die FMP in Berlin richtungsweisend waren, hier wurde 1966 die *New Artists Guild* formiert. „Ganz im Sinne der politischen Aufbruchsstimmung ihrer Zeit war die FMP entschlossen ‚mitten im Kapitalismus auf dem Felde des Kapitalismus gegen den Kapitalismus an[zu]spielen, an[zu]treten …'." (2018, 20) Man agierte kulturpolitisch: „Eine kreative Protestbewegung, die sich im weitesten Sinne gegen das Jazz-Establishment auflehnte und mittels ihrer musikalischen Sprache gegen Brennpunkte demonstrierte" (2018, 46). Die FMP seien als „die ersten Punks" zu deuten, die „an einer eigenen radikalen Auffassung des Jazz festhielten und dabei bereit waren künstlerische und soziale Risiken einzugehen" (ebd.). Wie noch zu lesen sein wird, sind auch die sozialen Risiken vieler *Transmedia Festival* Akteur:innen erheblich. Wenn auch nicht im Titel, so ist Avantgarde eines der am häufigsten verwendeten Be- und Zuschreibungen im Feld. Die zentralen Fragen der FMP seien auch nach 50 Jahren ähnlich geblieben: „Wie frei kann Musik sein? Welche Möglichkeiten der Kommunikation und des Ausdrucks eröffnet uns die künstlerische Freiheit? Und welche gesellschaftliche Bedeutung hat das Wesen der Improvisation und der genreübergreifenden Interdisziplinarität im 21. Jahrhundert?" Dies sind Fragen, die auch die vorliegende Studie thematisiert und die in den Kapiteln zu den musikalischen Praktiken und Festival-Strukturen vertieft werden. Anstrengungen, die eigenen Strukturen (für alle) zu verbessern oder gar die gesellschaftlichen, so viel sei vorweggenommen, finden sich bei *Transmedia Festivals* allerdings kaum. Ein Umstand, der schon im Rahmen von Szenen elektronischer Musik außerhalb der Kunstmusik in den anhängigen Wissenschaften vielfach diskutiert wurde, weshalb Jochen Bonz (2008) diese als „Subkultur ohne Subversion" beschreibt.

Der Begriff des Avant(garde) Festivals bleibt für das hier umrissene Feld zu allgemein. So gibt es in der Gegenwart Festivals, die sich als Avantgarde Festivals verstehen, die aber keine transmedialen Festivals sind, weil New Media Art oder Elektronische Musik hier keine Rolle spielen.[43] Von einem der künstlerischen Leiter des

43 Beispielsweise bei avantgardefestival.de (abg. 05.03.2018), weil hier Musikstile wie Psychedelic, Krautrock oder auch Kunstpraktiken wie Malerei den Schwerpunkt bilden.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

CTM Festivals kam auch der Einwand, dass sie am Ende des Tages doch immer noch ein Musikfestival seien, was auch andere Kuratoren wie Cosmin Tapu bekräftigen: „Today there are a lot of music curators that are into contemporary art, but it is still about music and people want to dance" (Interview 2015). Deshalb verwendet der Journalist und Musikwissenschaftler Adam Harper[44] den Begriff *New Music Underground Festivals*. Aber auch dieser Begriff umschreibt nur einen Teilbereich und kann ebenfalls in die Irre führen, denn alle Musikgenres veröffentlichen beständig neue Musik, erzeugen neue Trends und Micro-Genres, nicht nur jene des vermeintlich neuen Undergrounds.

Festivals und ihre Netzwerke sind immer auch Chronisten von abseitigen Soundgenres, die auf diesen Festivals zur Aufführung kommen, egal ob bekannt oder unbekannt. Hauptsache die Erfahrung bleibt ein Abenteuer. Daher ist „adventurous" (ein anderes Wort für das überstrapazierte „experimentell") ein Begriff, mit dem inzwischen immer mehr *Transmedia Festivals* ihre Herangehensweise an die präsentierte Musik beschreiben. Martin Craciun vom Soko Festival in Montevideo und *ICAS* Netzwerk äußert sich zu den Begriffen wie folgt: „Everything like avant-garde or new music or experimental don't work either. So advanced means something that is trying to move forward. But you can't move forward if you are not conscious about what's behind you. So, I kind of like this idea of advanced music [...]. And technology plays a role – it is our second skin. To the advanced I prefer the adventurous" (Interview 2015).

Ob nun Underground, Avantgarde, Transmedia, advanced oder adventurous – alle Begriffe zielen auf oder beinhalten die Idee des Experiments, der Innovation oder des Bruchs mit dem Gewohnten. Wie die Beziehung von *Transmedia Festivals* zur Avantgarde und ihren historischen Strömungen ist, wird in seinen Dimensionen klarer, wenn Musik und Sound in den Fokus genommen werden. Wie schon eingangs erwähnt sprechen die meisten Akteur:innen weder von Avantgarde noch Transmedia und auch nicht von Laborfestival oder *adventurous music*, sondern sie sprechen von „Festivals der elektronischen und experimentellen Musik". Sie beschreiben die Festivals also über Zuweisungen zu Musikgenres, wobei weder Elektronische noch experimentelle Musik genau genommen Genres sind, sondern Sammelbegriffe für verschiedenste Genres, die aber gewisse Techniken und Praktiken gemeinsam haben. Die Bezeichnung ‚elektronisch-experimentelle Musik' blendet wiederum die weiteren Kunstformen aus, mit denen Musik hier verschmilzt oder im Verbund präsentiert wird, weshalb ich an der Sinnhaftigkeit einer Terminologie der *Transmedia*

44 Adam Harper ist ein britischer Musikwissenschaftler und Autor. 2011 erschien sein Buch „Infinite Music: Imagining the Next Millennium of Human Music". Seine Forschungsinteressen „chiefly lie in music history since 1945, particularly electronic music, popular music and counterculture, and the aesthetics and politics of music technology" (www.chch.ox.ac.uk, Adam Harper, abg. 03.04.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Festivals festhalte. Der folgende Abschnitt fokussiert daher Transmedialität, um dies zu untermauern.

1.5 Musik in Kombination mit Medienkunst, Performance, Technologie

Der Begriff Transmedialität wird in der Wissenschaft zunächst häufig im Rahmen von Film- und Literaturstudien gebraucht. Zunächst wird er hier im Sinne von Intermedialität verwendet, um deutlich zu machen, dass hier ein Transfer über verschiedene Kunstformen oder Medien hinweg erfolgt. Etwas, das auch im Fluxus[45] erprobt wurde. 1966 bezeichnete der Fluxus-Künstler Dick Higgens damit die künstlerische Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kunst- und Medienformaten. Er selbst sah vor allem das Happening als neues Intermedium zwischen Theater, Musik und Collage. Diesen übergreifenden Ansatz hebt auch die Ö1 Sound Art Redaktion in dem Feature „Fluxus und sein Umfeld. Eine kurze Kunstgeschichte des Fluxus" hervor (Redaktion Ö1 16.01.2025). Da Fluxus in der ersten Ära der elektronischen Musik entstanden sei, entstanden Schnittstellen zwischen Klängen, Technologien und weiteren Künsten. Die Fluxus Aktivist:innen fanden: Alles kann Kunst sein. Und jeder Sound Musik. Mit Tönen könne man nicht nur Musik machen und mit Malerei mehr als nur Gemälde oder Zeichnungen. Higgens schreibt: „It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what it is not, rather, than what it is" (Higgens 1966, 3). Künstler:innen, die intermedial arbeiten, sah er als Pionier:innen. Vor allem ging es ihm darum, Grenzen zwischen den Disziplinen, aber auch zwischen Künstler:innen und Publikum aufzubrechen. Intermediales Arbeiten sah er als universell für die Künste an. Als Beispiele nennt er auch das Zusammenbringen von Musik mit Philosophie, Musik mit Skulptur oder Skulptur mit Poesie.

Er vergleicht die Entstehung von Intermedialität mit der Entwicklung von Improvisationsmusik und bezieht sich mehrfach auf John Cage. Dada, Futurismus und Surrealismus sieht Higgens als Vorreiter des intermedialen Trends. Fast schon pro-

45 Als Startpunkt von Fluxus gilt u. a. der September 1962, als die *Fluxus Internationalen Festspiele Neuester Musik* im städtischen Museum in Wiesbaden zur Aufführung kommen. Sie „muten dem Publikum weit mehr zu, als sich Avantgardisten heute trauen. Die Aufführung von *‚Piano Activities'* von Philip Corner, dessen Komposition vorgibt, dass die Spieler dem Flügel Töne verleihen, ohne seine Tastatur zu benutzen, wird zum vielbeachteten Spektakel. Die Künstlergruppe, deren Chef George Maciunas ist, schafft mühelos, mit allem, was zur Zerstörung taugt, den Flügel zu bearbeiten, viele Töne zu produzieren und am Ende einen Haufen Schrott auf der Bühne zu hinterlassen. Einer Richtung, der sich auch Joseph Beuys zurechnete, der fünf Monate später das Festum Fluxorum Fluxus in Düsseldorf mitorganiserte. Dada war wieder da" (www.zeit.de, 2012: Fluxus 50-Jahre, abg. 20.03.2017 und www.welt.de, Backhaus am 2.8.2012, Alles im Fluxus, abg. 20.03.2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

phetisch voraussagend beendet er seinen Artikel mit der Frage, ob man Intermedialität nicht vielmehr als „irreversible historical innovation" (ebd.) verstehen sollte. Higgens' Gedanken der 1960er Jahre sind zukunftsweisend, wenn man daran denkt, wie populär heute beispielsweise Soundskulpturen und Multi-Media-Installationen sind. Er hätte auch den Futuristen Umberto Boccioni erwähnen können, der 1912 proklamierte: „Keine Angst ist dümmer als die, die uns fürchten läßt, die Kunstgattungen, die wir ausüben, zu überschreiten. Es gibt nicht Malerei, Plastik, Musik, Dichtung. Es gibt nur Schöpfung!" (Ruhrberg et. al. 2005, 86) Higgens verweist auf den Futurismus und die Avantgarde: „Is it possible to speak of the use of intermedia as a huge and inclusive moment of which Dada, Futurism and Surrealism are early phases preceding the huge groundswell which is taking place now?" (Higgens 1966, 3). Diese Idee scheint Chris Koubek, Direktor des *Heart of Noise* für die Gegenwart zu bestätigen, wenn er erläutert, dass sich die künstlerischen Disziplinen und ihre Grenzen beständig weiter auflösen. Und weiter: „Zwischen Performance, Videokunst, bildender Kunst und Musik gibt es schon seit langem Verschränkungen, Überschneidungen und Erweiterungen" (Interview Koubek 2016), und diese sieht er als wegweisend, auch für das *Heart of Noise* Festival.

Diese Betonung auf die Arbeit über mehrere Medien bzw. Künste hinweg beschreiben auch aktuelle Veröffentlichungen, so der Sammelband „Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven" (Ritzer & Schulze 2016). Oder in „Werkzeug-Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse" (Schmitz & Groninger 2012), der sich mit Arbeits- und Denkprozessen in der Architektur beschäftigt und dessen selbsterklärtes Ziel es ist, neue Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft zu etablieren. In seiner Bestandsaufnahme zum Terminus Transmedialiät aus literaturwissenschaftlicher Perspektive greift Stefan Wieczorek in seinem Beitrag diese als ein kulturelles und mediales Basisphänomen auf. Er unterscheidet zwischen Formen des medialen Übergangs, die bei kreativen Prozessen zur Anwendung kommen, beispielsweise bei der Foto-Text-Narration oder einer Lecture Performance. In Film und Literatur geht es daher häufig um eine medienübergreifende Erzählweise. Oft ist damit schlicht eine multiperspektivische oder interdisziplinäre Sicht auf ein spezifisches Thema oder ein Narrativ gemeint, das sich über verschiedene Kunstformen erstreckt. Dies lässt sich punktuell auch als Übertragung oder Übersetzung verstehen, die nicht immer gelingt, denn die Disziplinen und Medien sind in ihrer Natur und Herangehensweise unterschiedlich.

In der jüngeren Vergangenheit spielt beim Begriff der Transmedialität immer stärker digitale Technologie – insbesondere der Computer – eine zentrale Rolle. In jüngeren Publikationen wird dies häufig gar nicht mehr explizit erwähnt, sondern gilt als so selbstverständlich, dass es keiner gesonderten Betonung bedarf. Interessanterweise gilt dies ebenso für die transmedialen Festivals, weil ihre Entwicklung in eine Zeit fällt, wo der Computer alltägliches Kommunikationsmittel und gängiges

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

künstlerisches Instrument wird. Gundolf S. Freyermuth hat in einer Zeitschriftenausgabe mit dem Thema „Intermedialität, Transmedialität" in seinem Beitrag „Thesen zur Theorie der Transmedialität" darauf hingewiesen, dass der Begriff zunehmend auch die Resultate der Konversionen von analog zu digital – und vor allem der ästhetischen Qualitäten ihrer Inhalte – bezeichnet. Er unternimmt hier einen Definitionsversuch in Abgrenzung zu den benachbarten Begriffen Intermedialität und Multimedialität. Daraus geht hervor, dass der Begriff der Transmedialität stark mit der Entstehung der Medientheorie selbst verwoben ist. Er verweist auf Marshall McLuhans oft missverstandene oder trivialisierte Einsicht, „dass im Prozess medialer Kommunikation das Medium selbst die einflussreichste Botschaft vermittle: *The Medium is the Message*" (McLuhan 1962; in: Freyermuth 2007, 107). Er führt weiter aus, dass die Entdeckung der neuen Medien stets historisch von den künstlerischen Avantgarden begleitet und befördert wurde (vgl. Freyermuth 2007, 106). Hier zeigt sich die enge Verbindung zu den Begriffen interdisziplinär und transdisziplinär, Transmedia und Avantgarde. So versuchen laut Freyermuth medienphilosophische Ansätze seit den 1990er Jahren verstärkt, „die tradierten Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen vom Medialen – etwa: Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Publizistik, Kommunikationswissenschaft usf. – aufzuheben" (ebd., 107–108). Die Konsequenzen der Umwandlungen analoger Text-, Bild- und Tonmedien ins „digitale Transmedium" erkunden sie transdisziplinär. Dies trifft auch auf die hier thematisierten Festivals zu.

Ist die Intermedialität noch stark an die mechanischen Medien und an Praktiken des Transfers und der Adaptation gebunden, so werden mit ihrem kulturellen und kommerziellen Aufstieg jedoch die neuen Medien ästhetisch maßgeblich. Vor allem im späten 20. Jahrhundert sieht Freyermuth die Tendenz zur Hybridisierung – zur Kombination der Medien und Kunstformen – als charakteristisch. Beruht intermediale Praxis auf der Existenz unaufhebbarer, wenn auch passierbarer Grenzen, so beruht die multimediale Praxis auf einer Integration der Medien, welche deren Grenzen schlicht überlagert" (vgl. ebd., 112–114). Dies geschieht vor allem über Praktiken der Montage und der Antizipation. So ist in der Multimedialität bereits immer eine Anstrengung zur Antizipation angelegt, also die Vorwegnahme der Effekte neuer Medien, in den alten Medien und durch sie. Dies fügt sich in einen Kontext kontinuierlicher Anstrengungen, „die Montage innerhalb existierender Medien in Richtung zukünftiger zu eskalieren" (ebd., 112). Intermedialität und Multimedialität sind jedoch an verschiedene Materialien gebunden und diese analoge Vielfalt wird dann in der Transmedialität des Digitalen aufgehoben.

Ging es zuvor noch um die Überwindung und Überlagerung von Grenzen, so werden diese in der zukünftigen transmedialen Praxis zumindest tendenziell, so Freyermuth, aufgehoben. Ein wesentlicher Bestandteil davon ist dabei die Enträumlichung der transmedialen Nutzer:innen, die keinen Ort mehr haben. Die Avantgarden expe-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rimentierten im Kontext der Kunst mit Mixed- und Multimedia (vgl. ebenda). Dies erleben wir auch im Sonischen,[46] das zwischen dem Realen des Akustischen und dem Symbolischen des Klangs oszilliert (vgl. Ernst 2008), und auch in der Verfasstheit elektronischer Musik deutlich wird. Dabei handelt es sich um elektr(on)isch bis digital generierte Klänge im Gegensatz zu traditionellen Musikformen, wo die (aufgenommenen) Klänge ihre Entsprechungen in Bezug auf Physikalität und Materialität der Musiker:innen, Instrumente und Räume der Aufführung hatten. Bereits in der Frühzeit des Radios und in der ethnomusikologischen Forschung wurden Tonträgeraufnahmen (Wachswalzen, Schellack etc.) zur Dokumentation und Konservierung des Moments gemacht. Was im Radio gesendet oder durch Aufnahmemedien wiedergegeben wurde, war zwar unsichtbar, galt aber als Abbild des Events, der Aufführung und der Aktion:

> „Die Klangwelt der Techno-Musik ist eine technisch generierte, in der selbst noch die virtuelle Entsprechung mit möglichen Techniken der Schwingungserzeugung in der physikalischen Welt getilgt ist. Damit aber ist einer der fundamentalen Zusammenhänge des abendländischen Musizierens zerrissen – der Zusammenhänge nämlich zwischen Hören und Sehen, zwischen dem Sichtbaren und Hörbaren, zwischen Klang und Körper als den beiden grundlegenden Dimensionen des Musizierens“ (Wicke 1998, 4–5).

Die Imperative der musiktechnologischen Neuerungen hatten unmittelbare Auswirkungen auf das Musikmachen. Das beschreibt Wicke anhand der Entwicklungsstadien der Technologie der Musikproduktion: der mechanischen und der elektromagnetischen Tonaufzeichnung, der Mehrspurproduktion und der digitalen Musikproduktion. Bei letzterer emanzipiert sich der Klang dann vollkommen vom Raum und von der Aktion der Aufführung: „Die Aufnahme ist dann weder eine Kopie noch eine Simulation der akustischen Realität, sondern eine neue Form sonischer Wirklichkeit“ (Wicke 2008, 11). Wicke spricht hier von einer Entreferentialisierung von Klang, die bis dahin in den Parametern Zeit und Raum verankert war. Das hatte auch urheberrechtliche Folgen, die den Produzent:innen Elektronischer Musik aber weitgehend egal sind, weil es nicht wichtig ist, woher der Klang kommt, sondern was daraus wird.

---

46 Das Sonische bringt Technologie, Klang, Mensch, Musik und Kultur in Zusammenhang: „Im Begriff des Sonischen ist nämlich im Unterschied zum Klangbegriff der Akustik das hörende Subjekt eingeschlossen. […] Das Sonische ist danach kulturalisierter Schall“ (Wicke 2008a, 3). Das Sonische meint weder Ton noch Klang, „sondern deren operatives Dazwischen. Im Sonischen ist es nicht wichtig, was die Stimme sagt, sondern wie es um ihre Tonsignifikanten bestellt ist. […] Der Begriff des Sonischen verhilft dazu, Musik nicht einseitig auf das Semiotische zu reduzieren“ (Ernst 2008, 3). Auf der Suche nach dem Dazwischen von Mensch, Musik und Klang begegnen wir dem Sonischen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

So beschreibt auch Freiermuth, dass die Fluidität transmedialer Produktionen eine Infragestellung des Werkcharakters nach sich zieht und die Ermächtigung zu neuer Autor:innenschaft einleitet. Daraus folgte dann eine Veränderung künstlerischer und ökonomischer Gegebenheiten, die Jan Rohlf (*CTM*) sehr anschaulich im Interview erläutert:

> „Also die Digitalisierung war schon etwas, das man erstmal euphorisch begrüßt hat, also dass man teilen kann, mehr Zugang hat, dass Kooperationen über Distanzen möglich sind. Vor allem der Laptop war ja erst ab Mitte, Ende der 1990er so weit, dass man den als Performance-Musikinstrument einsetzen konnte und dann sind viele neue Projekte dadurch entstanden, die sich ganz explizit mit Digitalität beschäftigt haben. Das hat man erstmal in seinen Potentialen gesehen, Künstler, Veranstalter und Publikum gleichermaßen; die Problematisierung all dieser Dinge, die kam dann erst später. […] Die Möglichkeiten digitaler Musik waren eine Inspiration für uns und was das eigentlich bedeutet für die Verschaltung von Bild und Ton beispielsweise. […] Klang war aber dem Bild in dieser Hinsicht immer voraus. Mp3, Filesharing oder auch diese ganze Echtzeitfähigkeit von Programmen ist erst in der Musik aufgetreten, bevor das zu Video, Animation und so etwas weitergegangen ist“ (Interview Rohlf & Baurhenn 2014).

Das bestätigt auch Atonal-Volunteer Dave mit einem anschaulichen Beispiel aus seiner Konzerterfahrung: „Richie Hawtin was doing in 2002 a Plastic Man showcase that was with six computers and visuals – but it didn't work. It was his vision but failed because the computers were not powerful enough. He did it again in 2010 or so when technology finally caught up. But by that time, he completely lost touch with the underground“ (Interview 2015).

Kommen wir noch einmal zurück zur *transmediale*. Für die Entwicklung des Festivals *transmediale* beinhaltet die Namensgebung bereits einen Verlauf: entstanden 1988 hieß es zunächst *VideoFilmFest* und widmete sich Filmproduktionen rund um elektronische Medien. Es entwickelte sich weiter zu einem Medienkunstfestival und dann zu einem Netzkunstfestival, das seit 1998 *transmediale* heißt. Ich betone das nochmals an dieser Stelle, weil an der Entwicklung der *transmediale* verschiedene Phasen und Aspekte von Transmedialität deutlich werden. Wie oben angeführt, wurde der Begriff zunächst im Rahmen von Filmstudien verwendet und an der Geschichte der *transmediale* wird der Wechsel hin zu neuen Medienformaten deutlich, wobei die alten weiterhin präsent sind, aber neue vermehrt hinzukommen. Die Entwicklung von Musikmedien, Produktionsweisen, Aufnahmeverfahren, dem Equipment und Maschinen zum Musikmachen verlief daher ähnlich, was Rohlf verdeutlichte. 1998 war auch das Jahr, als Rohlf und seine Mitstreiter an die Festival-Leitung herantraten, um eine Clubveranstaltung zum Festival zu realisieren und so die bisher außen vorgelassene Musik in die *transmediale* zu bringen, und zwar „in-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

termedial", wie Rohlf es 2014 formulierte. 2018 spricht er von einer „intermedialen Musikkultur" der Gegenwart. Was er damit genau meint, spezifiziert er nicht. Auch wenn Rohlf und seine Kollegen den Begriff transmedial von der *transmediale* übernommen haben, ist er auch für die Herangehensweise des *CTM Festivals* angemessen, weil sie Transmedialität von der Musik ausgehend erkunden. Im Laufe der Jahre entwickelte sich *Club Transmediale* zu einem eigenständigen Festival, das zeitgleich selbst Medienkunst und ein Konferenzprogramm präsentierte.

Hierdurch wird deutlich, was für Festivals dieser Art den Rahmen bildet: Technologie, insbesondere Digitalisierung, die künstlerische Arbeit mit Klängen – durch und über Medien hinweg sowie Inter- bzw. Transdisziplinarität. Als der *Club Transmediale* dann 2010 zu *CTM* wurde,[47] musste das Transmediale nicht mehr betont werden, war es doch in der Elektronischen Musik und darüber hinaus allgegenwärtig geworden. Begriffe wie Trans- und Interdisziplinarität sowie Trans- und Intermedialität spielen in den Selbstbeschreibungen der Festivals und Netzwerke häufig eine Rolle. Wenn die Begriffe nicht direkt genannt werden, wird das Prozesshafte oder die Perspektive beschrieben. Ähnlich wie hier durch das Netzwerk und EU-Projekt *ECAS* artikuliert: „Advanced sound and its strongly linked new cultural forms and technologies are the very perceptible examples for our society of how the human condition is changing" (ECAS Homepage, Vision, abg. 2015.) Weiter heißt es zu den Hintergründen des Projekts: „They [the festivals] have long traditions of experimenting in advanced sound and related arts, and exert an influence on how we produce, present, experience and understand art and music today" (ECAS Website: About). Und auch das aktuelle Festival-EU-Projekt *SHAPE*, eine Abkürzung für *Sound, Heterogeneous Art and Performance in Europe,* das sich als „platform for innovative music and audiovisual art" versteht (SHAPE-Broschüre 2019, 2), fördert „interdisciplinary artists with an interest in sound". *CTM*-Festivaldirektor Oliver Baurhenn, der auch für die Festivalnetzwerkprojekte zuständig ist, betont diese interdisziplinäre Arbeitsweise, die bereits seit Anfängen für *CTM* maßgeblich ist: „Die ganze Bandbreite von der Bildenden Kunst, über Klangforschung bis zu den sozialen Aspekten oder dem Kontext der Produktion, der sich im Klang widerspiegelt – all das fanden wir interessant. Und das hat eben zu CTM geführt" (Interview Baurhenn 2014).

Ein weiteres Beispiel bietet das Kunstkollektiv *Time's Up,* das immer wieder Arbeiten am *Ars Electronica* Festival präsentiert. Tina Auer und Tim Boykett beschreiben die transmediale Qualität wie folgt: „We are constantly learning transdiciplinarity, which keeps it challenging. […] In our team and bigger circle, we have people with different backgrounds. We have computer scientists, social scientists, mathematici-

47 2010, zur elften Ausgabe, stand unter dem Akronym *CTM* nicht mehr *Club Transmediale*, allerdings hieß die Website bis 2011 noch clubtransmediale.de; der Untertitel war: „festival for adventurous music and related visual arts".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ans, musicians or proper artists so to say" (Interview Time's Up 2014). Das Transdisziplinäre besteht bei einigen Festivals auch in dem Brückenschlag vom Intermedialen zum Diskurs, wie Jan Rohlf erläutert: „Wir bei *CTM* legen den Fokus auf so eine Kopplung von Erfahrung dieser Intensitäten und sich eben auch in der Reflektion damit zu befassen. Das machen die meisten Festivals schon mal nicht, da liegt der Fokus nur auf Präsenz, Jetzt und Erfahrung" (Interview Rohlf & Baurhenn 2014). Augenfällig ist bei einigen Festivals, z. B. *CTM* und *Berlin Atonal*, das Zusammenspiel von Ton und Bild, die Verschaltung von Bild und Ton, wie Rohlf es nennt. In der Regel in Form von Audio/Visual (A/V) *Liveshows*, Konzerten, die von *Live Visuals* oder Videos in Echtzeit begleitet werden oder A/V-Installationen. Auch das Projekt *Initiative Bild & Ton e. V.* mit dem Ausstellungsraum General Public der CTM-Macher verweist auf ein transmediales Interesse als Basis. Anfangs bestand *CTM* aus dem *Intelligent Dance Music* (IDM)Duo, zeitweise -Trio, Rechenzentrum[48] und dem Videokünstler Timm Ringewaldt sowie dem damals an Medien interessierten Künstler Jan Rohlf. Sie waren regelmäßige Besucher bei der *transmediale.*

> „Ab 1997 wurde der Name zu transmediale geändert, weil sie das ganze Spektrum elektronischer Kultur abdecken wollen. Und ich habe dann die Klangaspekte und Sound vermisst, was einfach gar nicht vorkam. Gleichzeitig fand ich es auch ein tolles Festival. […] Anfangs war es [Club Transmediale] enger gefasst, aber immer an den Schnittstellen zu Kunst und Bild. Deshalb hieß auch die erste Ausgabe ‚*Club Transmediale* –10 Tage an den Schnittstellen von Bild und Ton'" (Interview Rohlf 2014).

Das Genre Visual Music kann als zentral für diesen Brückenschlag aus Bild und Ton gedeutet werden und hat laut Holger Lund als Praxis der Gegenwart seine Hauptursprünge in der Club- und Partyszene, um Tanzmusik mit passender Visualisierung zu begleiten. Von Warhol stammt jedoch die Idee, die Party als experimentellen offenen Raum zu nutzen (EPI), um künstlerische Fragen in diesem Rahmen zur Disposition zu stellen, „thereby turning the party into an art happening" (Lund [2009] 2017, 4). Zur Beantwortung relevanter Fragen sollte der konventionelle Rahmen von Ausstellungen und ihren Präsentationsformaten verlassen werden. Stattdessen präsentierte Warhol „music performances, multiple slide and film projections, a multicolored light show, dancers, performative acts, spectators as moving projection screens, and light agents equipped with flashlights" (Lund [2009] 2017, 2). Lund

48 Rechenzentrum war eine IDM-Band aus Berlin, Deutschland. Sie wurde im Jahr 1997 vom DJ Marc Weiser und vom irischen Videokünstler Lillevän Pobjoy gegründet. Der Filmkomponist und Sounddesigner Christian Conrad stieß als reines Studiomitglied dazu und war für das Sounddesign der ersten drei Studioalben hauptverantwortlich. 2008 verließ auch Lillevän Pobjoy das Projekt, das laut Marc Weisers Homepage seitdem Rechenzentrum 2.0 heißt. (Vgl. Wikipedia: Rechenzentrum, abg. 01.05.2014)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

hatte selbst 2007 eine Art Hommage an Andy Warhols *Exploding Plastic Inevitable* (EPI) und Reenactment im Württembergischen Kunstverein Stuttgart präsentiert, wo Künstler:innen auftraten, die auch bei den hier untersuchten Festivals präsent waren, wie Pfadfinderei[49] und Modeselektor aus Berlin: „It was to reappraise it in the context of an art institution, using the new digital production methods available today. And it emerged that the potential combinations have by no means exhausted yet" (ebd., 6). Lund argumentiert: „An audiovisual event in a club can certainly create an aesthetic structure and significance that shifts the entire show into the direction of art. And art wants one thing: absolute attention" (ebd.). Das schildert auch Volunteer Ella über ihre Eindrücke von audio-visuellen (A/V) Performances und Installationen beim Berlin *Atonal* Festival: „Es ist tief in einen rein gegangen. Das hat mich mitgenommen. Auch die anderen Installationen. Dieser Effekt wird auf ganz unterschiedliche Weise erreicht […]. Die Kunst hätte ohne die Musik nicht so gewirkt und die Musik auch nicht ohne die Kunst" (Interview 2015).

Cornelia und Holger Lund schreiben im Vorwort zu „Audio.Visual – On Visual Music and Related Media", dass der Begriff Visual Music in ihrem Feld der *audiovisual art forms* gängig sei. Er sei zwar eine historische Referenz auf experimentelle Filmpraktiken der 1920er und 1930er Jahre, bezeichne aber gleichermaßen Praktiken der Gegenwart, „the field of audiovisual creation is in constant expansion, with both artistic and commercial productions finding an increasing presence at festivals and concerts, in clubs, in art institutions, and even in theaters" (Lund & Lund [2009] 2017, 2). Sie beklagen, dass der Begriff in der Literatur nur für historische Praktiken verwendet würde, obgleich diese Produktionen und Formate bis heute zunehmen würden. Sie erwähnen eine Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Los Angeles 2005, welche nur im Nebenprogramm Bezüge zur Gegenwart hergestellt habe, unter anderem über Performances wie die von Carsten Nicolai des *Raster-Noton* Labels.[50] Die *Raster-Noton*-Arbeiten, ebenso wie die Musiker:innen des Labels, sind für

49 Pfadfinderei war ein von 1999–2019 kollektiv betriebenes Designstudio, „focussing on the visualization of music in graphic design, motion images and media scenography" (http://pfadfinderei.com, abg. 03.05.2020).

50 „Raster-Noton, mit vollem Namen ‚raster-noton. archiv für ton und nichtton', war ein 1999 aus dem Zusammenschluss zweier junger Labels namens ‚raster music' und ‚noton' hervorgegangenes Label für experimentelle elektronische Musik mit Sitz in Chemnitz. Seit der Gründung der Vorgängerlabels Mitte der 1990er Jahre wurden bis Anfang 2012 annähernd einhundertfünfzig Veröffentlichungen vorgelegt. Mit ihnen wurde das Label vor allem im Clicks-&-Cuts-Genre innerhalb weniger Jahre eines der renommiertesten Labels weltweit". Galt es als eines der führenden Labels für elektronische Experimental-Musik in Deutschland. Gründer und Betreiber waren Carsten Nicolai und Olaf Bender. Die enge Verbindung der Betreiber und vieler Künstler des Labels zur bildenden Kunst hat dabei zu einer besonderen Betonung der Gestaltung der Veröffentlichungen sowie der Präsentation des Labels geführt. 2017 wurde der Entschluss bekannt, dass beide Labelbetreiber wieder getrennte Wege gehen wollen und das Label in *raster-media* und *Noton* aufsplitten (vgl. de.wikipedia.org:

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

die hier untersuchten Festivals programmatisch. Das beschreibt CTM-Direktor Baurhenn im Gespräch: „Das Label *Raster-Noton* ist das beste Beispiel dafür, denn die sind in den 1990er Jahren aus so einer Mischform von Kunst, Musik und Installationen entstanden; und das gibt es immer noch. […] *Raster-Noton* waren die ersten, die in diesen Bereich der Laptop-Musik eingestiegen sind. Und auch an der Schnittstelle von Computer-Musik und Kunst" (Interview Baurhenn 2014). Einige Autor:innen unterscheiden zwischen der historischen Verwendung von Visual Music oder VJing in Clubs, jedoch kann nach Meinung der Herausgeber:innen auch hier der Begriff angewendet werden, da Visual Music in der Gegenwart vor allem durch „substantial diversity" charakterisiert sei (Lund & Lund 2009, 3).

Diese Diversität wäre bereits in den historischen Wurzeln angelegt, „and the scope for variety has now been further extended by the new possibilities offered by advances in media technology, and by the ever-expanding array of digital visual and acoustic formats and techniques" (ebd.). Deshalb werde Visual Music in ihrer Publikation nicht als Genre behandelt, sondern „can be useful as a description for audiovisual productions pursuing evenly balanced or equilibrated interplay between visual and acoustic components" (ebd.). Visual Music kann in sehr unterschiedlichen Orten, Kontexten und Formaten gefunden werden. Vor allem aber dort, wo Musiker:innen und visuelle Künstler:innen live gemeinsam performen. Auch der Katalog der *Ars Electronica* von 1992 zu Pionier:innen der Electronic Art hebt bereits hervor: „There is an unprecedented affinity between electronic sound and image making. Each generation of artists seems to come up with a tempting proposition of uniting the acoustic and the visual and vice versa – hoping once and for all to solve the mystery of audio-visual aesthetics" (Vasulka 1992, 13). Hier wird die Äußerung Rohlfs, dass Sound schon weiter war in seinen Kapazitäten als das Visuelle, bestätigt: „The first video instruments were inspired by the architechture of audio instruments […]". Und die Autor:innen des Katalogs nahmen diese Kontinuität zwischen Sound, Maschinen und der Bild-Erzeugung 1992 als grundlegendes Narrativ für ihre Ausstellung „Eigenwelt der Apparate-Welt" (vgl. Kapitel Sound Art).

Holger Lund, der seit der Jahrtausendwende zu *audiovisual art forms* forscht, deutet Andy Warhol und seine EPI-Events, die Musik, Kunst und visuelle Effekte zusammenbrachten, als Pionier. Das Ergebnis war laut Lund ein hybrider, intermedialer Event „positioned somewhere between art and party" (Lund [2009] 2017, 2). Durch das Zusammenspiel von Visuals zu Live-Musik, also Projektionen, die live zur Musik

Raster-Noton, abg. 03.07.2019 und www.carstennicolai.de, abg. 05.10.2018). Das Artist Rooster des Labels ist auf *Transmedia Festivals* regelmäßig vertreten. Zu *CTM* gibt es eine besonders enge und langjährige Verbindung. 2019 findet beim *CTM Festival* das Raster-Labor, eine Installation mehrerer Künstler aus dem Rooster, statt. „With the premiere of Labor, CTM and seminal electronic imprint Raster celebrate a collaboration almost as old as the festival itself" (Homepage CTM 2019, Raster Labor, abg. 3.7.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vor Ort generiert wurden, sieht der Autor die Überführung von Visual Music aus der Vor- in die Nachkriegszeit, denn „[u]ntil then, visual music had been clearly associated with film, [...] cinematic experiments of the 1930s and 1940s" (Lund 2017, 3). Die große Neuerung war, dass das, was zuvor vor allem im Studio produziert und in der Postproduktion realisiert wurde, nun live geschah. Warhols Impetus des Überblendens von Party und Kunst war wegweisend, vor allem für die *Transmedia Festivals*. Es gab bereits vor Warhol Versuche dieser Art, jedoch gelang es Warhol, dies salonfähig und zur Popkultur zu machen. Lund resümiert: „The doors that Warhol pushed open are now wider ajar than ever before, and the spaces for events that follow are being accessed by ever more people, actors and viewers alike" (ebd.). Transmediale Musikfestivals wollen (mediale) Grenzen überschreiten und Musik, Räume, Club- und Popformate, Kunst und Technologie zusammendenken, auch wenn die Grenzen hybrider Events in der Gegenwart verschwommener werden.

Die Abschnitte zu Avantgarde und Transmedialität haben aufgezeigt, dass der Begriff des Transmedialen für eine Konzeptualisierung dieser neuartigen urbanen Kunst- und Musikfestivals geeignet ist, weil er den Transfer über verschiedene Kunstformen und Medienformate hinweg und die medienübergreifende Erzählweise beschreibt. Ebenso sind Dada und Fluxus Pioniere intermedialer Trends und Referenzpunkte wie Impulsgeber für viele Musik- und Kunstformen, die auf den Festivals präsentiert werden. Wie die historischen Avantgarden experimentieren die Künstler:innen der Festivals im Kontext von Kunst und Musik mit Mixed- und Multimedia. Transmedialität und Transdisziplinarität werden hier von der Musik ausgehend erkundet und vom jeweiligen künstlerischen Schwerpunkt der Festivals. Die *Transmedia Festivals* verwenden eine fluide Narration, die auch als Hybridisierung, Übertragung oder Übersetzung interpretiert werden kann. Da sich heute jedoch vieles mit Hilfe des Avantgarde-Begriffs veredeln möchte, um im Rückgriff auf die Widerspenstigkeit oder Experimente der Vergangenheit Profite zu generieren, bevorzuge ich den Begriff des Transmedialen. Auch im Sinne eines Widersetzens ist er sperriger und abstrakter und damit weniger leicht konsumierbar. Auch weil er keine politischen Dimensionen oder Ambitionen mittransportiert, scheint er für die Gegenwart passender. Im Spannungsfeld zwischen Galerie und Club geht es hier um mehr als nur Party!

1.6 Empirischer Ausschnitt: Auswahl Transmedia Festivals – Geschichte und Selbstdarstellung

Die Auswahl der Festivals erfolgte auf Basis meiner Vorrecherche und den gewonnenen Informationen aus fünf Monaten Feldforschung beim *CTM Festival.* Wie bereits erwähnt, hatte ich mich für das *CTM Festival* auf Grund seines langen Bestehens,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

seiner langen Spielzeit, aber auch aufgrund meiner Berlin-Kenntnisse als primären Forschungsort entschieden. Dabei rückte auch das *ECAS* Netzwerk und die Rolle von Netzwerken und EU-Projekten für Festivals in den Fokus, weshalb zunächst einige der beteiligten Festivals aus dem *ECAS/ICAS Netzwerk* wie *TodaysArt* oder *Unsound* im Fokus standen. Es zeigte sich jedoch schnell, dass Forschung hier aus ökonomischen und zeitlichen Gründen nur schwer realisierbar war. Festivals wie *Unsound* in Polen lagen zeitlich ungünstig zu Semesteranfang und zu nah an anderen Festivalterminen. Auch Interesse an der Forschung war ein Kriterium – ich hatte mein Projekt mehrfach den Mitgliedern des Netzwerks vorgestellt, und *CYNETART* bekundete Interesse, weshalb es Teil der Studie wurde. Die *Ars Electronica* (AE) hatte ich von Beginn für eine Feldforschung eingeplant, auch wenn Musik hier inzwischen eine weniger zentrale Rolle spielt. Die AE besteht bereits seit Ende der 1970er Jahre und kann als eines der ältesten Festivals dieser Art betrachtet werden, und hat eine Art Pionierfunktion für diese Art von Festivalgestaltung. Das bestätigt auch Chris Koubek vom *Heart of Noise:* „Die Ars war auf jeden Fall wegweisend mit dieser interdisziplinären Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst" (Interview 2016). Die AE ist vor allem für Festivals exemplarisch, die von den Städten, in denen sie stattfinden, selbst (mit-)initialisiert wurden, als kulturelle Leuchtturmprojekte oder Institutionen (so wie beispielsweise die *Wiener Festwochen*, die *Berliner Festspiele* oder *das donaufestival*). Auch wenn die AE mittlerweile ein etabliertes Festivalereignis ist und zudem eine dauerhaft existierende Institution, mit ihrem *Museum Ars Electronica Center* als Landmark-projekt für Linz, so ist das Festival auch eine frühe Impulsgeberin für das Forschungsfeld.

Das *Hyperreality Festival ist besonders,* weil es neben dem *Heart of Noise* zu den jüngsten Festivals dieser Art gehört, und weil seine ersten Ausgaben als Teil der *Wiener Festwochen* stattfanden. Strenggenommen ist es ohne das weitere Festwochen-Programm kein transmediales Festival, da Medienkunst, Performance, Ausstellungen usw. im Rahmen der Festwochen realisiert wurden. Der künstlerische Leiter dieser *Wiener Festwochen*, Tomas Zierhofer-Kin, war jedoch zuvor Leiter des *donaufestivals* und Marlene Engel, die *Hyperreality* als Co-Kuratorin realisierte, arbeitete zuvor für diverse transmediale Festivals und Zierhofer-Kin. Vor allem das Kurations-Team in seiner Gesamtheit, das Intendant Zierhofer-Kin zusammenstellte, realisierte gemeinsam transmediale Ausgaben der *Wiener Festwochen*; dass dies nur zwei Jahre lang andauern würde, war zu Beginn der Forschung rund um *Hyperreality* nicht absehbar gewesen.

Die ganze Bandbreite der europäischen *Transmedia Festivals* zu untersuchen, wäre als Einzelperson nicht realisierbar gewesen. Auch ökonomisch, ohne Förderungen für Auslandsaufenthalte lag eine Fokussierung auf Festivals in Österreich und Deutschland nahe, zumal es in Österreich verhältnismäßig viele solcher Festivals gibt. Dennoch war es mir wichtig, mindestens ein Festival in der Auswahl zu haben, welches unter anderen Rahmenbedingungen realisiert wird, beispielsweise

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

an den Außenrändern der EU, also in der Peripherie Europas, stattfindet und nicht im Zentrum des „alten" EU-Europa. Denn in den postsozialistischen Ländern gibt es ebenfalls viele dieser Festivals und sehr engagierte Szenen, aber kaum staatliche Förderungen und vergleichsweise sehr niedrige Einkommen. Die Ausgangssituation eines Festivals wird dort von anderen Faktoren bestimmt. Solche Art von Festivals sind im postsozialistischen Europa von staatlicher Seite nicht vorgesehen, und viele finanzieren ihre Festivalarbeit über Lohnarbeit jenseits von Musik oder Kunst. Die Wahl fiel hierbei schon früh auf das *Rokolectiv Festival* in Bukarest, aufgrund seiner Mitgliedschaft im *ECAS/ ICAS* Verbund. Dies gilt auch für das *Ultrahang/UH Fest* in Budapest. Da ich ab 2017 in Wien wohnte, waren Festivals wie *UH* oder *Next Festival* in Bratislava nun näher und einfacher zu erreichen. Da ich in Berlin, Wien und Innsbruck gewohnt habe, hat dies tiefere Einblicke in die lokalen Szenen und Netzwerke ermöglicht sowie in die Verbindungen zu den städtischen Strukturen und Kontexten.

Letztendlich soll die Auswahl der untersuchten Festivals einen vielfältigen Einblick in die Programmgestaltung, Arbeitsbedingungen und Organisationspraxen ermöglichen, Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede gleichermaßen verdeutlichen. Ein weiteres Kriterium war ein langjähriges Bestehen des Festivals. Dies sollte ein zukünftiges Fortbestehen über die Dauer einer mehrjährigen Promotionsforschung wahrscheinlicher machen. Den langen Forschungszeitraum haben trotzdem zwei der Festivals nicht überstanden, auch wenn sie in anderen Projektformaten teilweise weiter existieren.

Berlin ist in den letzten Jahrzehnten zu einem der wichtigsten Orte weltweit für Elektronische Musik und Clubkultur ebenso wie im Sektor der Kunst-, Kultur- und Kreativarbeit avanciert. Hier präsentiert und trifft sich sowohl eine internationale Elite, aber auch Underground-Szenen vernetzen sich. Prekäre Arbeitsverhältnisse bestimmen schon lange den Alltag der Kunst- und Kulturarbeiter:innen.[51] Berlin gehörte vor der Wende zu den ärmsten Bundesländern in Deutschland und entwickelte sich zugleich zu einem Epizentrum des internationalen kulturellen Geschehens. Wer in Berlin ein Festival macht, muss sich erst einmal gegen die erfahrene lokale Konkurrenz durchsetzen. Auch zeigen sich hier die relevanten Bereiche einer Festival-Forschung besonders deutlich: die Internationalität der künstlerischen Inhalte, die Professionalisierung in der Organisation und Erschaffung multisensorischer Möglichkeitsräume, die Aufwertung urbaner Räume durch Eventisierung und Gentrifizierung oder die Prekarisierung von Arbeit und Leben. Berlins Vergangenheit der Teilung und Wiedervereinigung bringt „Ost"- und „West"-Perspektiven zu-

51 Nach dem am 2. März 2017 in Berlin vorgestellten Armutsbericht des Paritätischen Wohlfahrtsverbandes ist Berlin nach Bremen die zweitärmste Stadt in Deutschland mit mehr als 22 % Anteil von Armen an der Bevölkerung (vgl. www.der-paritaetische.de, Armutsberichte von 1989 bis heute, abg. 03.04.2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sammen und funktioniert so als eine Schnittstelle zwischen post-sozialistischen und westlich-kapitalistischen Narrativen, was sowohl für Berlins Entwicklung zu einer Hochburg der Clubkultur und Elektronischen Musik relevant war als auch geografisch für Projekte und Netzwerke der Szene oder Mitgliedsfestivals im Osten Europas.

Die Clubkultur der 1990er Jahre ist ein wichtiger Bezugspunkt für die Entstehung vieler dieser Festivals. Dieser ist bei *CTM, Elevate, Berlin Atonal* oder *Hyperreality* sehr stark vorhanden, während Festivals wie die *Ars Electronica* oder *Future Everything* (ehemals *Future Sonic* und bis 2015 Mitglied bei *ECAS*) inzwischen Technologie und Gesellschaft als Schwerpunkt gewählt haben – und wo die Musik in den Hintergrund getreten ist.

Wichtig war mir bei der Auswahl, dass nicht alle der untersuchten Festivals aus dem *ECAS/ICAS* Netzwerk kommen, auch wenn Festivals als Netzwerke ebenfalls Gegenstand der Untersuchung sind. Im Laufe der Forschung hat sich auch ein zweites Festivalnetzwerk in Form eines EU-Projekts formiert, nämlich *We Are Europe* (weare-europe.eu, abg. 03.02.2021). Teil dieses Zusammenschlusses sind *Insomnia* und *TodaysArt,* zwei Festivals, die zum *ICAS Netzwerk* gehören. Aus dem Netzwerk *We Are Europe* ist das Grazer *Elevate Festival* Gegenstand dieser Forschung. Die *transmediale* ist als Schwesterfestival oder eine Art Mutterschiff von *CTM* nuram Rande Gegenstand meiner Forschung, da jegliches Musikprogramm in Kooperation mit *CTM* stattfindet. Deshalb habe ich bei der *transmediale* etliche Einzelveranstaltungen besucht und einige Volunteer-Schichten sowie Organisationsmeetings absolviert. So spielt die *transmediale* immer wieder mal eine Rolle, gehört aber nicht zu den Fallbeispielen. 2013 und 2014 habe ich an *ECAS/ICAS* Meetings teilgenommen und 2015 an der Abschlussveranstaltung des *ECAS* EU-Projekts in Dresden. Weitere Festivals außerhalb der hier untersuchten Netzwerke wurden zum Vergleich miteinbezogen. Hier bot sich das Festival *Berlin Atonal* an, das zu Beginn meiner Forschung wiederbelebt wurde, denn es wurde von vielen, die auch beim *CTM Festival* anzutreffen sind, frequentiert.

Die folgende Auswahl bildet meines Erachtens ein sinnvolles Spektrum der Transmedia-Festivallandschaft ab und ermöglicht Einblicke in ihre Welten. Die Portraits der einzelnen Festivals sind alle bewusst unterschiedlich gestaltet, da die Festivals sich teilweise stark voneinander unterscheiden, auf ihre Art einzigartig sind. Deshalb erschienen mir individuelle Darstellungen als angemessen. Da nicht alle relevanten Aspekte in jeder dieser einführenden Kurzdarstellungen an- und ausgeführt werden können, beschränke ich mich auf Teilaspekte der Entwicklungsgeschichten und Selbstdarstellungen, die mir aussagekräftig und bemerkenswert erschienen. Darüber hinaus ist Festivalforschung wissenschaftlich kein einheitliches Forschungsgebiet, weshalb kaum vergleichbare Wissensbestände existieren.[52] Daher würde eine

52 „Eine verbindliche Definition der Begriffe Festspiel und Festival gibt es nicht. ‚Feiern und Feste sind

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vermeintliche Einheitlichkeit oder Ähnlichkeit in der Darstellung über die dafür nicht vorhandene Grundlage hinwegtäuschen. Auch sind die Forschungsaufenthalte in Dauer, Intensität, Anzahl und Nähe zu den Akteur:innen sehr unterschiedlich ausgefallen. Punktuell sind aber durchaus Vergleiche möglich und diese möchte die vorliegende Studie im Rahmen ihrer Mittel zugänglich machen. Die einzelnen Kurzdarstellungen sollen sich zu einem bunten Gesamtbild mit fließenden Übergängen verdichten.

1.6.1 Ars Electronica Festival – Kunst, Technologie, Gesellschaft / Stadtwerkstatt, Linz (AT)

„In Linz übernachtete ich in der WG von Paula, einer Bekannten. Als ich ankam, war sie voll im Einsatz in der Postcity, wo der Hauptteil der Ars Electronica stattfand. Sie studiert Fashion & Technology an der Kunstuniversität Linz, und die Modeabteilung hatte, so wie viele andere Institute und Universitäten, einen großen Stand in der Postcity. Paula war die ganze Zeit in Aufregung, weil eine Faser, die sie hergestellt hatte und sonst per Hand macht, mit einem Hightech-Roboter gemacht werden sollte, der extra dafür ausgeliehen worden war. Das funktionierte aber nicht richtig und ihre Verzweiflung darüber erstreckte sich über die gesamte Festivalzeit. Sie erzählte auch, dass sie nach Deutschland mit ihrer Arbeit eingeladen worden war – aber nur mit Roboter. Der Stress erschien unnötig, denn sie brauchte den Roboter gar nicht für die Herstellung. Insgesamt war die Postcity eine Überforderung durch Überfülle. Der riesige Gebäudekomplex samt Bunker war voll mit Ständen – von Universitäten bis Galerien, von lieblos zu aufwendig bis spektakulär war kaum ein roter Faden auszumachen, und es herrschte eher eine Messeatmosphäre anstatt Festivalstimmung. Faszinierend war vor allem das Gebäude selbst, das nun bald abgerissen werden soll. Das Festival fand noch an weiteren Orten statt; diesmal gab es ein Musikfestival im Festival „AI x Music“ und eine neue Location im Stift St. Florian etwa 30 min von Linz entfernt. Das Kloster aus der Barockzeit war beeindruckend, so etwas hatte ich vorher noch nie gesehen: riesige Marmorhallen und Gewölbe voller barocker Kunst und gestalterischen Raffinessen. Am Sonntag traf ich dort eine Freundin, die aus Berlin angereist war, weil ein Freund von ihr in der Produktion arbeitete. Greta war wohl eine der wenigen Personen, die fast alles in diesem Jahr gesehen hatte, was eigentlich unmöglich ist. Sie war den ganzen Tag unermüdlich unterwegs gewesen, von einer Location zur nächsten. Als wir uns im Kloster trafen, hatte sie schon die Prix-Ausstellung gesehen sowie einige Stunden in St. Florian verbracht.

---

kein Gegenstand der neutralen Wissenssoziologie‘, sondern unterliegen ganz subjektiven Einschätzungen, je nach historischem Standpunkt, persönlichem Interesse und ideologischer Ausrichtung des Betrachters. Demgemäß können die konstitutiven Merkmale dieser beiden Phänomene unseres Kulturlebens nur empirisch durch Beschreibung (ihrer Eigenschaften) und Vergleich (mit konkurrierenden Erscheinungsformen) gewonnen werden“ (Willnauer 2019, 305; 2013 online).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Das Programm beinhaltete Vorträge und Performances – von elektronisch-experimenteller Musik über Perkussions-Orchester bis zu klassischen Klavierkonzerten. Bei den einzelnen Performances blieb für uns oft unklar, was AI hier für eine Rolle spielte, was aber nicht störte. Im Marmorsaal erlebte ich noch 20 min eines wunderbaren Saxofonkonzerts. Währenddessen störten Techno-Bässe das Zuhören, die durch die Fenster eindrangen. Wie sich später herausstellte, kamen die Störgeräusche von der VIP-Party eines Markenherstellers im Hof, der Sponsor des Festivals war. In der Gruft erwischten wir noch zwei interessante Konzerte. Das Abschlusskonzert in der Basilika mussten wir abbrechen, da es einer Werbeveranstaltung glich, obschon wir später von anderen hörten, dass das Bewerben von AI-gesteuerten Produkten nach einer Weile aufhörte und die Musik noch sehr schön gewesen sein soll" (Feldnotizen Ars Electronica 2019).

Das *Ars Electronica* Festival ist in vielerlei Hinsicht ein Sonderfall innerhalb dieser Forschung. Denn während die meisten Festivals um die Jahrtausendwende oder später entstanden, existiert dieses Festival schon seit 1979. Als eines der ersten Festivals – national und international – präsentierte es digitale Kunst und Musik in Verbindung mit Technologie und Gesellschaft. Initiatoren des Festivals waren seinerzeit Hannes Leopoldseder vom ORF Oberösterreich und Horst Stadlmayr, künstlerischer Leiter des *Brucknerhauses* in Linz. Das von Leopoldseder „entwickelte Konzept des Festivals […] diente als Leitidee für weltweit ähnliche Festivals" (de.wikipedia.org, Hannes Leopoldseder, abg. 01.10.2017). 1987 kam als Format der *Prix Ars Electronica* hinzu, ein weltweiter Wettbewerb für digitale Medien und Musik, der sich „binnen kurzem als der Trendbarometer der internationalen Medienkunstszene etablierte" (aec.at, Geschichte, abg. 01.10.2017). Die Kategorien waren damals Computergraphik, Computeranimation und Computermusik. Und einige Künstler:innen, die den Preis für Computermusik – heute digitale Musik und Sound Art – gewannen oder *honorary mentions* erhielten, sind Künstler:innen, die auf vielen der hier untersuchten Festivals auftraten oder deren Werke dort präsentiert werden.[53] 1990 wurde der Wettbewerb um die Kategorie Interactive Art erweitert, später um weitere, wie beispielsweise 2007 Hybrid Art (vgl. aec.at 2017, Prix). Das *Ars Electronica* Festival ist nicht das einzige institutionalisierte und von der Stadt finanzierte Festival dieser Studie, jedoch unterscheidet es sich von anderen Festivals in den umfangreichen und verflochtenen Formen der Förderungen und Verbindungen zur Politik der Stadt.

Die *Ars Electronica* (AE) ist in jedem Fall als Wegbereiter und Inspiration für die *Transmedia Festivals* der Gegenwart zu deuten, weshalb sie für meine Forschung relevant ist, auch wenn der (Computer-)Musik nicht mehr in gleichem Maße Aufmerksamkeit zukommt wie in den ersten Jahren. Wie die meisten *Transmedia Festi-*

53 Beispielsweise Aphex Twin (1999), Carsten Nicolai/Raster-Noton (2000), Ryoji Ikeda (2001), Yasunao Tone (2002), Thomas Köner (2004), Maryanne Amacher (2005), Eliane Radigue (2006).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 1: A/V-Installation & Performance, Braun Tube Jazzband, Ei Wada, AE 2014.
© Bianca Ludewig. Das Copyright gilt auch für alle folgenden Abbildungen.

vals findet es in der Hauptstadt des Bundeslandes, in diesem Fall in Linz in Oberösterreich, statt. Mit nur etwa 200.000 Einwohnern ist Linz die drittgrößte Stadt in Österreich. Linz hat einen Donau-Hafen und wurde im Nationalsozialismus ein Ort der Industrie-, aber auch der Kulturentwicklung: „Hitler, der in Linz die Schule besucht hatte, beabsichtigte, hier einmal seinen Ruhestand zu verbringen. Daher hatte er der Stadt eine herausragende wirtschaftliche und kulturelle Rolle im Reich zugedacht. Zu den Ausbauplänen gehörten eine Prachtstraße mit Prunkbauten wie Oper, Theater und Galerien" (de.wikipedia.org, Linz, abg. 02.11.2017). Hitler ließ die Stadt auch zur Industriestadt ausbauen, vor allem durch die Chemieindustrie und die Hermann Göring Reichswerke für Erzbergbau und Eisenhütten, die heutigen Stahlwerke der Voestalpine AG. Das bestätigen auch die Aussagen verschiedener Akteur:innen aus Linz.

Die Geschichte der Stadt war immer wieder Thema bei Personen, mit denen ich sprach. Entweder sie wiesen mit einem leichten Unbehagen oder einem Schmunzeln der Schicksalsironie darauf hin, dass die Realisierung von diversen großen repräsentativen Kunst- und Kultureinrichtungen eigentlich der Realisierung von Plänen entsprach, die zumindest in Teilen auf Planungen im Nationalsozialismus zurückgingen. Davon erzählt auch Thomas Lehner, der früher bei der *Stadtwerkstatt* (STWST) in Linz aktiv war. Die STWST ist das erste, 1979 autonom gegrün-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

dete Kunst- und Kulturhaus in Linz, gehörte innerhalb vielfacher Experimentierfelder auch zu den frühen Medienkunst-Initiativen in Österreich, und verstand sich als Kollektiv, das frühe Medienkunstprojekte entwickelte und umsetzte. In der jüngeren Vergangenheit bezieht die STWST ihr Engagement vor allem auf neue Kunstkontexte und ‚Kunst nach den neuen Medien'. Aber auch Musik war seit den Anfangszeiten zentraler Bestandteil der *Stadtwerkstatt*. Die STWST ist im Rahmen des Festivals *Ars Electronica* relevant, da ich lokale Initiativen und Szenen in Linz miteinbeziehen wollte, da ohne sie etwas wie die AE in Linz auch nicht machbar gewesen wäre.

Die STWST war von Anfang an und ist bis heute mit Arbeiten beim AE-Festival präsent, die häufig im öffentlichen Raum oder in der STWST stattfanden.[54] Besonders in den 1980er und 1990er Jahren kooperierte man für Großprojekte im Bereich Medienkunst.[55]



Abb. 2: Performance Stadtwerkstatt, Quimera Rosa, AE 2014.

> „Die Nazis haben die Voest in Linz gebaut. Was die Stadt überhaupt erst zu der Dimension gebracht hat, die sie heute noch hat, vorher war Linz viel kleiner. […] Damals hatte sich städtebaulich viel verändert durch die Voest und Albert Speer hatte da konkrete Pläne. Als der zweite Weltkrieg vorbei war, waren die Grundlagen für vieles schon geschaffen worden. In Urfahr [ein Stadtteil von Linz] gab es deshalb seit dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1980er Jahre eine Bausperre, die Firmen,

54 Die Beziehung zwischen STWST und AE sowie ihrer Kooperationen hat sehr viele Facetten, was Zeitlichkeit, Personen und Stadtentwicklungsprojekte betrifft und hat sich daher mit der Zeit immer wieder gewandelt. Es gab Hochs und Tiefs und Unterbrechungen (beispielsweise zwischen 2010 und 2015 gab es eine längere Pause, in der die STWST lediglich als Musik-Venue und Nachtprogramm während der AE fungierte und 2014 wurde sie nicht mehr finanziell durch AE für ihr Programm unterstützt). Seit 2015 gibt es wieder eine jährliche, inhaltlich eigenständige Programmschiene der Stadtwerkstatt namens STWST48, die sich in Kooperation und gleichzeitig parallel zur *Ars Electronica* versteht (vgl. newcontext.stwst.at, Stwst48, abg. 10.06.2023. Siehe auch: ebd. History, Projects, About).

55 Siehe u. a. Clickscape, Checkpoint, Hundesprengung, Glasfieber.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> die hier noch ansässig waren, durften nichts verändern. […] Das Bauverbot weichte dann langsam auf, auch durch die Stadtwerkstatt und eine Bürgerinitiative" (Interview Lehner 2019).

In der Nachkriegszeit wollte man das Image der schmuddeligen grauen Stahlstadt abschütteln und so wurden ab Ende der 1970er Jahre umfangreiche Maßnahmen durchgeführt. „Zugleich wurden neue Kultureinrichtungen gegründet" (de.wikipedia.org, Linz, abg. 03.11.2017). 1974 wurden das Brucknerhaus sowie 1978 das Anton Bruckner Institut Linz eröffnet. „Im Jahr 1979 hatte die Stadtverwaltung die Ars Electronica, ein Festival für Computerkunst, ins Leben gerufen. […] Durch das Ars Electronica Center und das städtische Lentos Kunstmuseum für moderne Kunst (2003 eröffnet) wurde Linz auch als Kulturstadt bedeutend" (ebd.). Den Bauten für diese Institutionen ging eine längere Entwicklung der kulturellen Aufbruchsstimmung in Linz voran.[56] Diese Stimmung beschreibt auch der Autor und ehemalige Vizerektor der Kunstuniversität Linz sowie früherer STWST-Aktivist Rainer Zendron (2009): „Zum Ende der 70er Jahre eröffneten Linzer Kulturschaffende eine Dekade aufregender Initiativen, welche Struktur und Perspektiven der heimischen Kultur zu sprengen versuchten." Laut Zendron waren die in anderen Städten gebildeten Initiativen wie *steirischer herbst*, *Wien Modern*, oder auch soziokulturelle Zentren wie das *WUK* in Wien oder das *Treibhaus* in Innsbruck, damals bloß

> „ein Bypass, der Österreich als automythifiziertes Kultur(tourismus)land Bestand verlieh, indem es künstlerisch-qualitativ mit europäischen Mittelstädten gleichzog […]. Nahezu unbeachtet gelang es in dieser Periode in Linz zukunftsträchtige Ansätze für eine tragfähige Neupositionierung von Kunst/Kultur und Gesellschaft nicht nur zu diskutieren, sondern diese auch zu realisieren: Mit *Forum Design*, *Andere Avantgarde*, *ars electronica* und dem Themenkomplex ‚Freie Szene/Offene Räume' gelang es in Linz frühzeitig Ereignisse von internationalem Format zu entwerfen" (Hervorhebung im Original; Zendron 2009, 41).

Zendron betont aber auch, dass diese Anstrengung im internationalen Diskurs mitzumischen, nur partiell und marginal gelungen sei: „Teils wurden die innovativen

56 Das Lentos Kunstmuseum, vormals „Neue Galerie der Stadt Linz", wurde als solches bereits seit 1953 als städtisches Museum geführt und ab 1979 im Lentia2000-Gebäude in Urfahr platziert, bevor es ins heutige Museum übersiedelte. Es beleuchtete diese Aufbruchstimmung etwa in der Ausstellung „Wer war 1968. Kunst, Architektur, Gesellschaft". Die Ausstellung ist Ausgangspunkt, „um das reiche Geflecht an Beziehungen und Verknüpfungen, das von hier aus mit internationalen Szenen und Entwicklungen entstand, zu erkunden. Experimente im Feld der Ästhetik starteten mit dem Ziel, sich aus der kulturellen Enge der beiden ersten Nachkriegsjahrzehnte zu befreien" (www.lentos.at/ausstellungen/wer-war-1968, abg. 01.06.2023).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 3: Ars Electronica Center, AE 2014.

Ansätze von der Öffentlichkeit ignoriert und von einer ahnungslosen Kulturpolitik bewusst ruiniert oder finanziell ausgehungert" (ebd.) In vielen Bereichen von Kunst und Kultur fehlte es an Wissen und Ressourcen, um diese Zukunftsstränge nachhaltig zu gestalten, so Zendron. Einzig im Feld der digitalen Medien sei es anders verlaufen. Hier habe man sogar durch Linz als Kulturhauptstadt Europas 2009 extra Finanzierung gewinnen können. Diese sei aber „nicht für dringend nötige Budgets für Forschung/Entwicklung/Diskurs/Realisierung, sondern für Beton und südseitiges Glas" (ebd., 43)[57] ausgegeben worden, was lediglich Betriebskostensteigerungen sichergestellt habe.

Denn die *Ars Electronica* ist nicht nur ein Festival, sondern seit 1991 eine auch örtlich fest verankerte Institution in Form des Museums *Ars Electronica Center* (AEC). Das AEC entstand direkt neben den Räumlichkeiten der *Stadtwerkstatt* (STWST) und wurde in einer zweiten Bauperiode erheblich erweitert: „Dann ist das AEC dahingestellt worden, in seinem Gigantismus" (Interview Lehner 2019). Besonders empört Lehner, dass durch das AEC der STWST in der ersten Bauperiode die

57 Laut Zendron folgte 2010 dann der Katzenjammer, weil das neue Opernhaus, der neue Südflügel des Schlosses, das neue Kunstmuseum Lentos und das AEC beständig immer höhere Kosten für Personal und Betriebskosten produzierten, weshalb es für andere Kulturprojekte kein Geld mehr gab (2009, 43–44).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Abendsonne und dann in der zweiten der Blick auf die Donau genommen wurde, was er als Metapher für die Situation insgesamt formuliert. Tatsächlich ging es kulturell-großplanerisch, städtisch und stadtplanerisch um sehr vieles von Relevanz und Tragweite, was aber hier den Rahmen sprengen würde.[58] Nicht nur räumlich ist „Sub" und „Main" in Linz nahe beieinander, denn beide Einrichtungen starteten im September 1979 und feiern zur selben Zeit ihre Jubiläen mit eigenen Festivals, die aber kooperieren. Die Geschichte der *Ars Electronica* ist damit kaum von der Geschichte der STWST zu trennen. Und in den 1980er- und 1990er Jahren waren Großprojekte aus der STWST regelmäßig beim *Ars Electronica* Festival zu Gast: „Die Stadtwerkstatt hat über viele Jahre ein enges Verhältnis zur *Ars* gehabt, da gab es auch inhaltlichen Austausch […]. Das [der inhaltliche Austausch] hat eigentlich aufgehört mit der Eröffnung vom AEC" (Interview Lehner 2019). Von der Eröffnung des AEC bis 2015 war die Stimmung zwischen AE und STWST teilweise angespannt. Seit 2015 finden auch wieder Kooperationen statt.

Tanja Brandmayr stellt 2019 im Interview mit Franz Xaver zum 40-jährigen Bestehen der STWST fest, dass es neben Kooperationen mit der AE immer auch Kritik und Streitereien gab. Sie bedauert, dass die STWST nicht an der Retrospektive zu 40 Jahre *Ars Electronica* einbezogen wurde, obschon zahlreiche Arbeiten der STWST im Rahmen der Ausstellung „Ars and the City" gezeigt wurden. Sie ergänzt später, dass die Ausstellung in ihrem Gesamt-Überblickscharakter dann im Endeffekt okay war. „Es war gut zu sehen, welchen Stellenwert die STWST in der Medienkunst-Geschichte der Stadt und darüber hinaus hat. Ich meine, der STWST ging es immer um Kunst und Medienkunst, sicher. Aber vielmehr ging und geht es auch immer um Kritik an den Verhältnissen. Und das meine ich, kommt heraus – von gestern bis heute und hoffentlich auch übermorgen" (Interview 2019). Dazu Xaver:

> „Wir machen mit Kritik trotzdem weiter, weil wir es als unsere Pflicht sehen, die Welt rund um uns wahrzunehmen und zu kommentieren. […] Und ja, die Arbeitsgebiete haben sich vielleicht in den 40 Jahren durch verschiedene Entwicklungen […] geändert. Wir waren die Generation, in der alles passierte: Es war der Hippie-Gedanke, es war die Plastikgesellschaft. Und wir verloren fast jeden politischen Kampf: Wir kämpften für Aufklärung, die Umwelt, soziale Gerechtigkeit, gegen Neoliberalismus und Verdummung. Es nützte alles nichts. Wir sind aber immer noch nicht verstummt. […] Es war die Stadtwerkstatt vor 40 Jahren, die einen möglichen Pfad auszutreten begann. Linz brachte es zur ‚Unesco City of Media Art'. Die STWST hat in den letzten 40 Jahren einmal einen lächerlichen Staatspreis für Medienkunst erhalten, an den sich niemand mehr erinnern möchte. Um

58 U.a. gab es diverse Protestaktionen gegen den Bau, beispielsweise eine STWST-Aktion namens „Futterlab"; die Baustelle vor der STWST verursachte des Weiteren starke Umsatzeinbrüche im STWST-Café *Strom*.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

diese autonomen Positionen zu dokumentieren, ist in unserem Gesellschaftssystem leider kein Geld mehr vorgesehen" (Xaver & Brandmayr 2019, 14; in: Versorgerin#123).

Das *Ars Electronica* Festival hatte sich zunächst in Richtung Medienlabor entwickelt, u. a. durch die Gründung des *Futurelab* 1996. Ursprünglich ein kreativer Hub mit künstlerischer Ausrichtung, waren Stadt und Land schon bald nicht mehr bereit es zu finanzieren. Inzwischen arbeitet das *Futurelab* verstärkt mit Partner:innen aus der Wirtschaft zusammen, weil es nun profitabel arbeiten muss. Mit der Zielsetzung einer Finanzierung betreibt das *Futurelab* ein Labor für Forschung und Entwicklung, das mehrheitlich aus privaten und zu einem geringeren Teil auch aus öffentlichen Mitteln finanziert wird. Dies gilt vor allem für den inzwischen separat verwalteten Teil des Labs, das *Ars Electronica Solutions*-Projekt: „Die Produkte und Services werden dem individuellen Kundenbedarf angepasst und stehen einem breitgefächerten, internationalen Kundenspektrum sowohl als Miet- als auch als Kauflösung zur Verfügung" (AE-Website, Futurelab, about, abg. 15.10.2015). Das *Futurelab* habe sich „zu einem der am häufigsten zitierten Vorbilder für angehende Innovationsmotoren entwickelt. Die erfolgreiche Arbeit des Ars Electronica Futurelab steht in direkter Verbindung mit den unterschiedlichsten Partnern. Diese kommen aus den Kernbereichen der Industrie, der Kreativwirtschaft und Kunst, aber auch aus dem akademischen Umfeld bzw. Bildungsbereich" (ebd.), so die Selbsteinschätzung. Dies sind Konzepte und Ansätze, die in den weiteren von mir untersuchten Festivals nicht verfolgt werden.[59]

Die AE vergibt alle zwei Jahre weiterhin ihren Musikpreis und auch sonst findet Musik während des Festivals in vielseitiger Weise statt. Aber es bleibt nicht im Verborgenen, dass diese Programmpunkte nicht das sind, wofür sich Festivalkurator:innen leidenschaftlich verausgaben. So besucht kaum jemand aus dem Kuratorium der hier untersuchten Festivals die AE, während ansonsten die Kurator:innen der *Transmedia Festivals* viele weitere Festivals besuchen. Experimentelle Musik ist ein Teilaspekt geworden und steht schon lange nicht mehr im Zentrum, – außer es gibt zusätzliche Förderungen dafür, wie beispielsweise 2019 für „AI x Music".

Die künstlerische Leitung war bis 2024 bei Martin Honzik, ihr folgte Veronika Liebl, die bis dahin für die Organisation des Festivals zuständig war.[60] Honzik be-

59 Das Festival *FutureEverything* (ehemals *Futuresonic*) hat eine in Teilen vergleichbare Entwicklung zum *Futurelab* genommen und wurde deshalb schlussendlich nicht von mir besucht und einbezogen, denn Musik spielte hier ab den 2010er Jahren nur noch eine marginale Rolle.

60 2024 verlässt Honzik nach 20 Jahren das Unternehmen, um in Dubai CEO des *Festival X* zu werden, einer interdisziplinären Plattform für Medienkunst; Veronika Liebl ist seitdem Managing Director des AE Festival. Liebl hat eine klassische wirtschaftliche Ausbildung, ihr Studium absolvierte die Wirtschaftswissenschaftlerin an der Johannes Kepler Universität in Linz. Danach arbeitete sie in klassischen betriebswirtschaftlichen Bereichen und wollte sich in den Kulturbereich umorientie-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

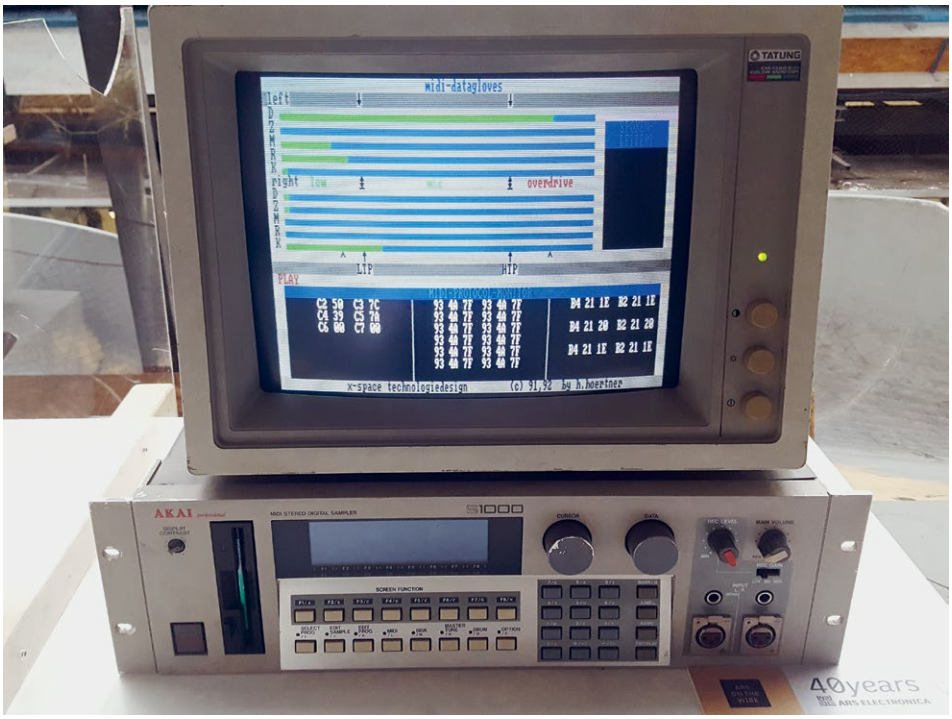


Abb. 4: Ausstellung Ars on the Wire – 40 Jahre AE, early explorations of electronic space: Horst Hörtner – X-Space, AE 2019.

gann am Ende seines Studiums in visueller experimenteller Gestaltung an der Kunstuniversität Linz 2001 beim *Futurelab* der AE zu arbeiten. Parallel absolvierte er einen Master in Kultur- & Medienmanagement. (vgl. vertigo.starts.eu, Profile Martin Honzik, abg. 09.03.2019). Beim *Futurelab* war er verantwortlich für Interface Design und zuständig für Kunst am Bau und Projekte im öffentlichen Raum. Honzik sieht seine Ausbildung als perfekte Voraussetzung, durch das Managementstudium habe er auch die wirtschaftlichen Aspekte parat: „Ich sehe mich als Künstler, der jetzt einen Managerjob macht" (Interview Honzik 2014). Bis 2004 war Honzik beim *Futurelab* und erhielt 2006 ein Angebot von Gerfried Stocker zur Leitung des Festivals als Chief Curatorial Officer. „Seitdem leite ich das Festival als Produzent mit künstlerischem Hintergrund" (ebd.). Außerdem hat Honzik die Leitung für den *Prix Ars Elec-*

ren: „Da ist die Ars Electronica in Linz natürlich die erste Anlaufstelle und es war gerade 2011 eine Position ausgeschrieben, die genau diese Schnittstelle zwischen Kunst und Wirtschaft abgedeckt hat." Anfangs war Liebl ausschließlich für die Finanzen und das Controlling zuständig und später übernahm sie die Leitung der Festivalorganisation, wodurch sie auch für das Personal und Bereiche wie Logistik, Versicherungen, Ticketing oder Infodesk zuständig ist (vgl. Interview Liebl 2014).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tronica (Co-Managing Director) und kuratiert internationale als auch hausinterne Ausstellungen: „Von daher denke ich über das ganze Jahr hinaus und nicht nur auf diesen Höhepunkt Festival hin. So kann ich die Kostenlast eines Künstlers und Kunstwerks auf mehrere Positionen verteilen" (ebd.). Die Ausrichtung des Festivals sieht er in der Suche „nach globalen Themen, die Technik, Gesellschaft und Kunst vermitteln" (Interview 2014). Wie die meisten hier untersuchten Festivals hat auch die AE jedes Jahr einen selbstgesetzten Schwerpunkt, ein Thema, das breit interpretiert werden kann. Im Forschungszeitraum waren die Themen „TOTAL RECALL – The Evolution of Memory", „C – What it takes to change", „POSTCITY – Lebensräume für das 21. Jahrhundert", „RADICAL ATOMS and the alchemists of our time", „Artificial Intelligence – Das andere Ich", „ERROR: the Art of Imperfection" oder 2023 „Who Owns the Truth?". Hierzu merkt Tina Auer vom Linzer *Time's Up* Kollektiv – *Laboratory for the construction of experimental situations*[61] – an:

> „I remember that there have been those years – about ten years ago, where every time when I heard the theme coming out around April – I was every time highly excited and thinking 'oh my god great that's another important and big topic that could be really interesting and a platform for important discussions' and I missed that year by year. This year I ended up not seeing anything and this tells something about a low interest. I do understand this need in showing technology and its developments, but I really missed the artistic confrontation" (Interview Auer 2014).

Bis 1995 wurde das Festival von dem Medienkünstler und Theoretiker Peter Weibel geleitet, seit 1996 steht Gerfried Stocker als Künstlerischer Direktor und Geschäftsführer der *Ars Electronica Linz GmbH & Co KG* bis heute vor: „Er entwickelte mit einem Team die richtungsweisenden neuen Ausstellungsstrategien" des AEC und betrieb den Aufbau „einer eigenen Forschungs- und Entwicklungsabteilung, des Ars Electronica Futurelab. Unter seiner Führung wurde ab 2004 das Programm für internationale Ars Electronica Ausstellungen aufgebaut und ab 2005 die Planung und inhaltliche Neupositionierung für das neue erweiterte Ars Electronica Center aufgenommen und umgesetzt" (aec.at, Gerfried Stocker, abg. 15.11.2017). Für viele subkulturelle Akteur:innen, wie weiter oben bereits angedeutet, ist die Phase seit 1996 allerdings als Beginn eines künstlerisch-inhaltlichen Niedergangs wahrgenommen worden.

Im Unterschied zu den meisten anderen Festivals dieser Studie ist die *Ars Electronica* ein Unternehmen in kommunalen Eigentumsverhältnissen, aber privat-

61 *Time's Up* ist ein unabhängiger Medienkunst-Hub in Linz, das sich als Labor versteht; ähnlich wie die *STWST* waren sie häufig mit ihren Arbeiten beim Festival präsent (vgl. timesup.org/about, abg. 01.11.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wirtschaftlich als Kommanditgesellschaft (KG) aufgestellt.[62] Trotzdem hat man das Selbstverständnis einer künstlerisch geprägten Plattform mit vielen internationalen Kooperationspartnerschaften verinnerlicht und versteht sich „nicht als ein am Markt agierendes Unternehmen" (Interview Honzik 2014). Durch die Kürzungen der letzten Jahre und Jahrzehnte musste sich die AE neu erfinden, nun kooperiert man viel und netzwerkt, agiert als Plattform. Jedoch wird das *Ars Electronica* Festival nur von wenigen Akteur:innen in meinem Feld frequentiert. Obwohl es eines der ältesten Festivals dieser Art ist, waren von ihnen bisher nur wenige dort, wenn, dann solche aus Österreich. Für internationale Akteur:innen mit Musikschwerpunkt hat das Festival nicht genug künstlerische Strahlkraft und wird als „Gemischtwarenladen" wahrgenommen.

Als Medienkunst-Festival in einem kleinen Land hat es aber eine veritable internationale Strahlkraft und ist zugleich ein wichtiger Arbeitgeber für Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen in Österreich, das muss betont werden. Viele Institute der Kunstuniversität Linz und ihre Studierenden stellen dort aus und viele aus der Freien Szene sind mit Arbeiten involviert. Jedoch waren viele informelle Erzählungen von Akteur:innen von Klagen und Frustration geprägt, sowohl von den lokalen subkulturellen Kräften als auch von Festivalarbeiter:innen, die oft über nicht bezahlte Überstunden und chaotische Arbeitsverhältnisse klagten. Es gab aber auch positive Stimmen von Festivalarbeiter:innen, allerdings waren diese vergleichsweise selten. Über diese unterschiedlichen Befindlichkeiten ist sich die AE bewusst, wie Honzik verdeutlicht: „Wir sind sicher einer der hinterfragtesten Events. Weil wir aus einer Tradition kommen, wo man mit einer kleinen Gruppe für eine kleine Gruppe einen Programmhunger gestillt hat, das war wirklich Avantgarde und Fiktion. Und jetzt sind wir 35 Jahre alt und haben da als Institution eine andere Aufgabenstellung übernommen und da ist es logisch, dass es jetzt junge Leute, Aktivisten und Initiativen gibt, die viel näher an der Realität sind" (Interview Honzik 2014). Mit „Realität" meint Honzik vermutlich die Nähe zu avantgardistischen Szenen und gegenwärtigen künstlerischen Praktiken.

Bemerkenswert ist die Verknüpfung von Stadt(-entwicklung) und Festival in Linz. Die zahlreichen Verflechtungen mit der Stadt und der Politik, die durch ein ‚Landmark Project' wie das *Ars Electronica Center* entstehen, haben auch Auswirkungen auf die lokalen und subkulturellen Akteur:innen. Ein wichtiger Aspekt, den ich mit lokalen Gruppen und Initiativen erörterte, und nicht nur mit Beschäftigten der *Ars Electronica*. Zwei Mitglieder des Künstler:innenkollektivs *Time's Up* beschreiben die Situation von Stadt zu (Sub-)Kultur idealerweise als Ökosystem:

62 Mit einer beschränkt haftenden Gesellschaft als unbeschränkt haftende Gesellschafterin (Komplementärin). Wenn also irgendetwas schief gehen sollte, ist die Haftung auf die Ars Electronica International GmbH beschränkt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„Both of us have chosen to live in Linz but coming from somewhere else – one of the things that the Ars reflects is the desire of the city to be culturally and technologically relevant. It is not like a place that's important because it's got history – it's a city that really wants to be industrially relevant and culturally. And they do become culturally more and more relevant. And that means that they actually bother spending time and investing money in the local culture and artistic scene. Whether that's big things like AE or small things like us" (Tina Auer, Time's Up, Interview 2014).

In einem ökonomisierten komplexen Gefüge funktioniert dieser Ansatz für viele Akteur:innen jedoch immer seltener und läuft aus dem Ruder.

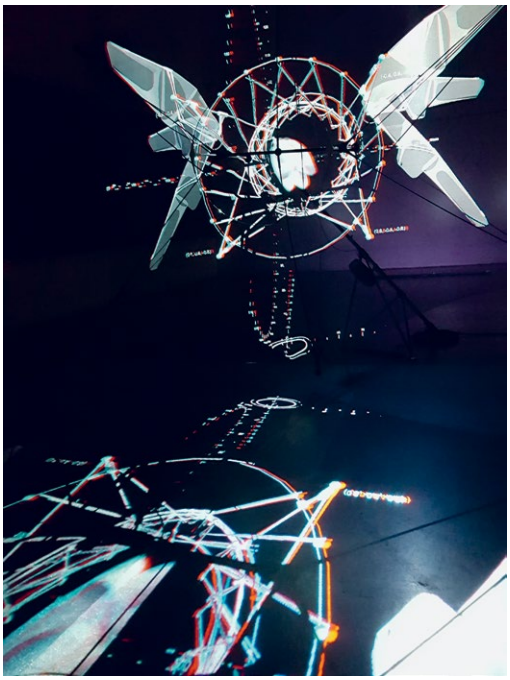


Abb. 5: Interaktive kinetische Installation Light Wing II, Yinan Liu und Uwe Rieger: „Lightwing II generiert ein mysteriöses Erlebnis aus taktilen Daten", AE 2019.

Ars Electronica und STWST während der Covid-19-Pandemie

Das *Ars Electronica* Festival fand während der Covid-19-Pandemie 2020 und 2021 zum in einer hybriden Form in Linz und im Internet statt. An 120 Locations rund um den Globus veranstalteten Universitäten, Museen, Galerien, Vereine, Kommunen und Unternehmen für das AE-Festival Ausstellungen, Konferenzen, Performances, Konzerte und Workshops, „die sich an das jeweilige Publikum vor Ort richten – Stay Home, Stay Safe! Ars Electronica wiederum formt daraus ein Festival im Netz, das all diese lokalen Aktivitäten und Perspektiven für eine internationale Community zugänglich macht" (ars.electronica.art 2020, Keplers Gardens). 2022 fand das Festival wieder unter gewohnten Gegebenheiten statt. 2023 fand es sogar erneut in der *Postcity* statt, da der Baubeginn verschoben wurde (vgl. Der Standard: Post City Linz kommt, 05.12.2021).

Die STWST hatte ihr 48-Stunden-Programm seit 2020 wieder in Kooperation mit der AE durchgeführt. Nicht virtuell, sondern wie gehabt vor ort in der STWST mit vielen geladenen Künstler:innen, was trotz Sicherheitsmaßnahmen ermöglicht werden konnte. Die „48-Stunden-Nonstop-Showcase-Extravaganza STWST48x9" fand 2021 unter dem Motto „Out of Matter" statt, wo nach dem totalen Absturz der Medienkunst und der allgegenwärtigen kapitalistischen Marktplätze einige Koordinaten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

von Kunst und Technologie, Information und Natur oder Material und Abstraktion neu gedacht und unmediatisiert gezeigt wurden, um die Systeme offenzuhalten. 2022 fand es dann unter dem Motto „DEEP is the New Dark" und 2023 als „Cold Heaven" statt: „kühle Kritik, kalter Widerstand, Minuskunst, Meltdown, Imagination, Bloodproof of Life" (Website 2023, STWST 48x9).

1.6.2 Berlin Atonal, Berlin (DE)

„Ich war total müde, als ich nach der Arbeit im Stadion im Kraftwerk ankam. Ich bin einmal durch den vollen Saal gegangen und die Stimmung war gut, viele Leute haben getanzt. Im Kraftwerk verschmelzen Sound und Visuals zu einer einzigartigen Melange, wenn die riesige Haupthalle zum Resonanzkörper wird. Das hatte das Programm am Abend zuvor bereits eindrucksvoll demonstriert: Chra[63], Fis[64] und Varg[65] hatten gespielt. Varg tat in den Ohren weh – ob ganz vieler verzerrter Höhen. Die fünf Performer:innen waren ganz in Weiß, und die beiden Vokalisten taten obszöne Sachen mit dem Mikrofon. Verstörend und sich nicht erschließend waren die Visuals dazu: Sequenzen von einer einsamen, verwirrten Frau. Einige, mit denen ich später sprach, fanden es ganz toll und sind extra deswegen gekommen. Gleichgültig war jedenfalls keiner, ein Act, der polarisiert! Varg performte auch solo, das war anders – düster und dronig. Heute war es wieder sehr voll, so dass man selbst weiter vorne kaum etwas vom Bühnengeschehen sehen konnte. Faust[66] haben mit Tony Conrad gespielt, allerdings war die elektrische Geige für meine Ohren gewöhnungsbedürftig. Ich bin dann runter ins OHM gegangen, um noch etwas von Mark Reeders DJ-Set zu hören. Er hat tolle Sachen aufgelegt, viel aus den 80er Jahren, rare Remixe. Mit ein paar Bekannten sind wir danach wieder zum Main Floor. Es war unglaub-

63 Christina CHRA Nemec is a musician and soundartist from Vienna and founder of the label Comfortzone. Together with Christian Schachinger and Peter Rehberg she formed the drone band Shampoo Boy. (Vgl. Discogs,Chra, abg. 15.05.2019).

64 Olly Peryman or FIS is a New Zealand-born producer who lives in Berlin. He "constructs visceral, detail-oriented glacial sound masses and has reflected thoughtfully on music-making as a practice. He has released on the likes of Tri Angle, Loopy, Samurai Music, and Subtext" (CTM artist profile, abg. 15.05.2019).

65 Varg or Jonas Rönneberg is a Swedish Techno producer. "Besides producing tongue-in-cheek techno under his solo moniker Varg, Rönnberg performs alongside punk-techno trio The Empire Line and produces lullaby-like experimental and ambient via the all-encompassing art project FLORA. Moreover, together with Abdula Rashim, Rönnberg co-runs Northern Electronics, the Stockholm-based label" (blog.native-instruments.com/varg-evolving-sound, abg. 15.05.2019).

66 Faust were in the 1970s among the first bands to use the recording studio as an instrument "and one of the originators & central pillars of the Krautrock genre. [...] Throughout the 1980s the group's first three records and various unreleased archival material were released by Chris Cutler's ReR and Recommended labels [...]. Beginning in 1994 Faust reactivated. [...] Since 2004 there have been various splits and parallel bands named Faust" (www.discogs.com, Faust, abg. 15.05.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lich voll – auch in den Ecken saßen Menschen. Der Volunteer-Koordinator meinte, es sei ausverkauft und war besorgt, weil nicht genug Sicherheitspersonal da wäre, falls etwas passiert. Zum Glück konnten wir Volunteers hinter die Absperrung. Alessandro Cortini[67] von Nine Inch Nails präsentierte erstmals sein neues Solo-Projekt „Sonno", Musik und Visuals waren großartig. Im Programmheft wird er als „crucial figure of the avant-garde music world in his own right" beschrieben. Die Visuals und die Musik haben perfekt zusammengepasst und der Klang hat mich mitgerissen. Auch die anderen Volunteers waren begeistert. Danach hat Shakleton[68] sein neues Projekt „Power Plant" vorgestellt, das er extra für die Kraftwerk-Räumlichkeiten konzipierte, zusammen mit professionellen Percussion-Musikern. Es wurde auf Drums und Xylophonen gespielt, im Programmheft stand: „[T]he work moves from extremely tight percussive and melodic workouts governed by strictly ordered rules through to controlled freakout pieces [...] the music ends up somewhere between cosmic, ritual trance and minimalism which doesn't provide easy entertainment." Ich fand's jedenfalls ziemlich gutes Entertainment. Zwischendurch hatte ich Kreislaufprobleme und bin aufs WC, um Wasser zu holen. Es war ein toller audio-visueller Moment, wie sich die ganzen super-hübschen Girls zu Shakletons Musik gestylt und im Spiegel angeschaut haben" (Feldnotizen Berlin Atonal 2015).



Abb. 6: Konzert Tony Conrad & Faust, Berlin Atonal 2015.

Das *Berlin Atonal* beschreibt sich selbst als Festival für sonische und visuelle Kunst. Seine Geschichte als Musikfestival beginnt bereits im November 1982 und endete vorerst 1990, bis es nach einer langen Unterbrechung 2013 wiederaufgenommen

67 Alessandro Cortini is an Italian musician and producer. "Best known as a session and touring member for Nine Inch Nails and also as a solo artist" (https://www.discogs.com/de/artist/756706-Alessandro-Cortini, abg. 15.05.2019).

68 Sam Shackleton, better known as Shakleton, is a British producer residing in Berlin. "Shackleton emerged during the early rise of the Dubstep scene, running the now defunct label Skull Disco alongside Appleblim from 2005 to 2008. Shackleton launched the label Woe To The Septic Heart! in 2010" (www.discogs.com/de/artist/342363-Shackleton, abg. 15.05.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wurde. Damals spielte visuelle Kunst im oben genannten Sinne noch keine explizite Rolle. Der Initiator und Kurator des *Berlin Atonal* war damals Dietmar-Maria „Dimitri" Hegemann. Im Gegensatz zum *Berlin Atonal* Festival der Gegenwart war es eine Art DIY-Festival, das mit geringen finanziellen Mitteln ein Festival aus der Szene für die Szene realisierte:

> „Set up at SO36 in Kreuzberg, the festival became ground-zero for altogether new forms of musical experience; Einstürzende Neubauten, Sprung aus den Wolken, Malaria, Notorische Reflexe, Alu, White Russia, Didaktische Einheit and many other like-minded musical pioneers used Berlin Atonal to launch their entirely novel ideas about the possibilities of sonic expression. Throughout the 1980s Berlin Atonal was at the vanguard of the progressive electronic and experimental music and art scenes in Berlin. The festival closed in 1990 with the fall of the Berlin wall" (Website Berlin Atonal, Archiv, 1982–1990, abg. 20.09.2017).

So ist es unter dem Punkt „History" sehr knapp auf der jetzigen Homepage formuliert. Grund des Endes waren neue subkulturelle und unternehmerische Horizonte, die sich durch den Fall der Mauer für Dimitri Hegemann auftaten. Er betrieb zusammen mit anderen Akteur:innen in einem Kreuzberger Keller den Club *UFO* und dann, ab 1991, den Club *Tresor* in Mitte, der mit kurzer Unterbrechung und einem Ortswechsel bis heute existiert – und zwar an dem Ort, wo auch das neue *Berlin Atonal* stattfindet. Wie und warum es dann zweiundzwanzig Jahre später zu einer Reanimierung des Festivals kam, ist dort nicht zu lesen. Dies erzählt mir Hegemann im Interview. Die Wiederbelebung passierte durch seine Initiative, in deren Folge drei junge Kuratoren, Harry Glass, Laurens von Oswald und Paulo Reachi, ermächtigt wurden und das Festival nach ihren Vorstellungen reinszenierten. Hegemann nennt als Grund für den Relaunch den neuen Ort und ein neues Team: „2012 hatte ich ein neues Team und wir waren dann in das Heizkraftwerk eingezogen und hatten diesen unglaublichen Raum, dass ich dachte, eigentlich müsste wieder ein Atonal Festival stattfinden. Weil die Szene – damals wie heute – radikale Antworten auf das Tomorrow sucht, und wie es weiter geht mit Musik und diesen Ausdrucksformen. Mich interessierte: Wie heißen die neuen Allianzen?" (Interview Hegemann 2019).

Hegemann erzählt es schlicht, so wie man eine neue Business-Idee angeht. Er habe die Aspiranten über seinen Plan in Kenntnis gesetzt: „Also was geht zwischen Noise und Pop? Das fanden sie gut. Dann habe ich das 2013er Festival nochmal unterstützt vom Tresor aus, auch mit ein paar alten Helden […] und die haben dann ein paar neue Artists dazu geholt" (ebd.). Wodurch sich das neue Kuratorentrio qualifizierte, ist nicht ganz klar, außer bei Reachi, der seit 2011 für Hegemann arbeitet, nämlich als A&R und Label Manager von *Tresor Records,* wo in den 2010ern ein Generationenwechsel anstand. Er war 2009 nach Berlin gekommen, um für das Label *!K7* zu arbeiten und wechselte auf Hegemanns Anfrage zu *Tresor Records*. Biografien

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 7: Screening „Industrial Soundtrack for the Urban Decay“, Berlin Atonal 2015.

oder CVs der drei jungen Entrepreneure findet man kaum. Laurens von Oswald ist der Neffe des Musikers Moritz von Oswald,[69] auch Laurens wird als Musiker oder Produzent in den Artikeln zu *Berlin Atonal* vorgestellt, und auf seiner Discogsseite findet man vor allem Produktionen für Moritz von Oswald. Durch ihn trafen sich auch Hegemann und Laurens von Oswald. Harry Glass wird in verschiedenen Medien als Musikjournalist vorgestellt. Hegemann sagt, die jungen Kuratoren verstehen das Atonal-Vermächtnis sehr gut: „I think what this new generation brings with it is a totally new understanding of the importance of traditions. […] The original Atonal Festival was born out of a singular subcultural movement that had its home in Berlin. Today we have a new subculture in Berlin“ (in: Electronic Beats 2013).

Gerne hätte ich die Kuratoren selbst befragt, ich habe viele Mails geschrieben, aber ein Gespräch kam nie zustande, weshalb hier auf Presseartikel und Informationen Hegemanns zurückgegriffen werden muss, den ich zweimal getroffen habe. Interviews mit den jetzigen Kuratoren gab es dafür in der Musik- und Kulturpresse und sie werden hier hinzugezogen.

69 „Moritz von Oswald entstammt mütterlicherseits dem Adelsgeschlecht Bismarck. Er ist ein Ururenkel Otto von Bismarcks. Seine Eltern waren Gräfin Mari Ann von Bismarck-Schönhausen (1929–1981) und der Hamburger Kaufmann Egbert von Oswald (1925–1988)“ (Wikipedia, Moritz von Oswald, abg. 09.03.2019). Einige seiner Verwandten sind ebenfalls in der Musikbranche tätig.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Im Gegensatz zu vielen anderen Festivals im Sample hat das *Berlin Atonal*der Gegenwart einen einzigen festen Spielort und einen speziellen Ort noch dazu. Den südlichen Trakt des ehemaligen Heizkraftwerks Berlin-Mitte hatte Dimitri Hegemann von dem Energiekonzern Vattenfall seit ca. 2006, zunächst für den Club *Tresor*, angemietet, und auch der legendäre Berliner Club *Berghain* befindet sich auf einem ehemaligen Vattenfall-Gelände (vgl. de.wikipedia.org, Kraftwerk Berlin, abg. 25.11.2017). Als weiteres Areal wurde von Hegemann die 100 m lange Turbinenhalle 2010 als Veranstaltungsort aktiviert. Hierfür hatte Hegemann, der sich auch als Raumforscher bezeichnet, bereits 2007 viele Visionen und zunächst ein Kunstmuseum im Blick: „We can have something like the Tate Modern here as well" (New York Times 2017).[70] Hegemann hielt an seiner Faszination für den Raum fest und bemühte sich um Nutzungen, die vertretbar und finanzierbar waren. Seit 2010 wird das Heizkraftwerk von der *Schaltraum Berlin GmbH* verwaltet, deren Geschäftsführer Hegemann ist (kraftwerkberlin.de, imprint, abg. 25.11.2017). Auf der Website des Festivals heißt es: „[T]he festival activates the powerplant for a week each year, featuring site-specific performances and installations, world premiere commissions and collaborations, screenings and workshops" (ebd.). Hegemann erläutert im Interview, dass die Nutzung mit erheblichen Betriebskosten verbunden ist, wenn man es erhalten will: „Also, für so Mini-Theaterproduktionen wird das nicht funktionieren, denn die können noch nicht mal das Brandschutzpersonal bezahlen …" (Interview 2019). Finanziert wird das kostenintensive Gebäude mit einem Mix von Veranstaltungen, staatlich gefördert oder privat, zu denen auch *Berlin Atonal* gehört.

Die heutige musikalische Ausrichtung unterscheidet sich von der damaligen, wenngleich es Überschneidungen gibt. Zunächst waren die ursprünglichen *Berlin Atonal* Festivals nicht unter kommerziellen Gesichtspunkten geplant oder organisiert. Hegemann, der aus Westfalen für ein Studium der Musikwissenschaft nach Berlin gekommen war, hörte hier zum ersten Mal Musik, die er nicht kannte: „Musik mit Geräuschen, wo man dachte, die können ja gar nicht Gitarre spielen, wie die genialen Dilettanten damals. Das hat meine Hörgewohnheiten gesprengt […]. Mich haben diese neuen Ausdrucksformen interessiert, die mir überall begegneten" (Interview Hegemann 2019). Durch eine glückliche Zufallsfügung gab es für die erste Ausgabe eine Förderung von 30.000 D-Mark über den Rockbeauftragten des Berliner Senats, wobei der Großteil für den Druck eines Festivalmagazins verbraucht wurde. Im zweiten Jahr gab es noch 6.000 D-Mark Senatsförderung,[71] zuletzt Gelder

70 Hegemanns Visionen umfassten „a summer academy, as well as a restaurant, café, atelier space for up-and-coming designers", und ein Zentrum für digital & electronic Art (nytimes.com, 2007, abg. 28.10.2017).

71 „Beim zweiten Festival hatten wir eine super Location, die Panker Hallen, große Industriehallen in Wedding. Wir hatten keine Ahnung, wie wir das alles genau organisieren, aber wir hatten eine Leidenschaft. Wir mussten noch Stromleitungen von Baustellen legen, da haben uns dann Leute

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vom AStA der Technischen Universität, dazwischen Jahre ohne Unterstützung. Einige Festivalausgaben waren ein großer Erfolg gemessen an Aufgebot und Besucherzahlen. Für Hegemann und seine Mitstreiter:innen blieb unterm Strich aber kaum etwas übrig: „Wir haben nichts verdient. […] Man hatte so eine Haltung, sich selbst komplett zurückzustellen, und hat extremen Aufwand getrieben. […] Wir hatten einfach diese Risikobereitschaft, weil wir es nicht anders kannten" (ebd.). Bemerkenswert waren die Inhalte, die im Rückblick ebenso als Wegbereiter der experimentell-elektronischen Musik gedeutet werden können, auch für das Transmediale, da *Berlin Atonal* spartenübergreifend angelegt war:

> „Beim ersten Atonal spielte die Crème de la Crème aus Berlin […]. Sehr ekstatische Performances, so dass man die Musik auch visuell erleben konnte. Es war auch was fürs Auge, sehr ideenreich. Die Idee dahinter war ja auch, das Eingefahrene zu brechen, eine Art Gehirnwäsche. Wir haben uns damals sehr an das Ekstatische und Wilde angelehnt. […] Einige waren auch Künstler, andere performten, bildeten Chöre, zeigten Filme … Das war irgendwie eine bizarre Musik, die auch eine Stadt beschrieb, die kam aus Berlin und gehörte auch hierhin. Im Folgejahr haben wir das Festival dann international erweitert" (Interview Hegemann 2019).

Heute ist *Berlin Atonal* vergleichsweise durchprofessionalisiert, seit dem Neustart wird das Festival vom Musicboard Berlin und dem Hauptstadtkulturfonds gefördert. Von Jahr zu Jahr wurde die Ausstattung des Kraftwerks – Lüftung, Heizung, Licht, Sound usw. – verbessert. Das junge Team ist sehr ehrgeizig, denn *Berlin Atonal* gab es nach kürzester Zeit bereits als deutschen Exportschlager in Japan und Australien und man kooperierte mit den *Berliner Festspielen* für *Maerzmusik* „The Long Now", das ebenfalls im Kraftwerk stattfand. „The Long Now" besuchte ich mehrmals, ein faszinierender Event, bei dem man 30 Stunden durchgehend Performances im Kraftwerk erleben und auch schlafend Musik hören konnte.

Die neuen Kuratoren scheinen ihre musikalischen Inspirationen auch von Festivals wie *CTM* oder *Unsound* zu beziehen, da sie sich viele Acts teilen.[72] Paulo Reachi beschreibt ihre Herangehensweise wie folgt: „We want to have the festival as open as possible in its musical approach. […] In this day and age, the festival's function is

---

aus dem Publikum geholfen. Das war dann auch erfolgreich, denn es kamen 1500 Leute am Tag" (Interview Hegemann 2019).

72 Das Publikum, auf das sich *Berlin Atonal* fokussiert, ist ein ähnliches, wie jenes, das auch zu CTM-Veranstaltungen geht. Da man an ähnlichen Künstler:innen interessiert ist, kann das zu Sperrfristen und weiteren Komplikationen beim Booking von Artists führen. Hier fühlte man sich beim *CTM Festival* etwas überrannt, da keine kollegiale Kommunikation stattfand. Letztendlich gibt es aber augenscheinlich für beide Festivals ausreichend Publikum, da *CTM* im Winter und *Berlin Atonal* im Sommer stattfindet.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 8: „The Long Now" 2018 – Kooperation Berlin Atonal & MaerzMusik – Festival für Zeitfragen: Featuring 30 hours of continuously performed live music, the event created an extraordinary, boundless space of perception which focused on listening as an introspective, mental and physical experience.

perhaps somewhat different to what it was in the 1980s. It's not so much about confrontation, but rather about exploration. […] This, combined with the new technical possibilities that changed our world completely in the last ten years, are the parameters of Berlin Atonal" (Electronic Beats 2013, abg. 15.09.2017). Auf ihr sehr junges Alter angesprochen, erwidert Lauren von Oswald: „It's a funny coincidence that we [Harry and I] are basically the same age as Dimitri Hegemann when he started Atonal in 1982" (ebd.).

Hegemann versteht das *Berlin Atonal* der Gegenwart als Gegenreaktion auf kommerzialisierte Medien und Konzerte: „The Atonal Festival is a statement against the mainstream culture and marketing-driven curation. It is a statement against typecast line-ups and the formatted radio that we all know and that destroys our capability to listen. It is basically a statement against any kind of manipulation via the media" (ebd.). Die Welt möchte man allerdings nicht mehr stören, stattdessen sehnen sich Hegemann und die jungen Aspiranten nach

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „new sounds, uncharted, unexplored new sounds and territories. I personally want Berlin Atonal to be an event where music, art, film, architecture and science merge. I understand the world as a space that consists of a thousand plateaus, and one of our primary goals is to offer a way for the people from the various disciplines for exchange with each other. That's how new ideas and new sounds take shape" (Hegemann 2013, in: Electronic Beats).

Auf die Bedeutung des *Kraftwerks* als Raum angesprochen, erwidert Hegemann: „It's not a coincidence that the Kraftwerk is one of the most stunning spaces in the world. I think that ideas will unfold easier in inspiring environments. Conversations too; as an integral part of the Atonal Festival will be panels and public talks. You know, I believe in passing on information from one generation to the next" (ebd.). Allerdings hat sich *Berlin Atonal* doch etwas anders entwickelt als anvisiert. Das bedauert stellenweise auch Hegemann, zum Beispiel, wenn es um Laptop-Konzerte geht, wo er die expressiven Live performances von früher vermisst: „Diese Transition von der analogen Welt in die digitale Situation, das fand auch statt. Das hatte mir aber nicht so gefallen. Ich war es ja gewohnt, etwas Ekstatisches zu sehen, aber wenn da jemand mit Laptop auftritt, das ist nichts für das Auge. Ich habe dann halt die Augen zugemacht und mich auf den Sound im Raum konzentriert" (Interview 2019). Das neue *Berlin Atonal* hat nach ersten Versuchen die Idee von Vorträgen und Diskussionen nicht weiterverfolgt. In den ersten beiden Jahren gab es einige wenige Talks, diese sind dann später u. a. zugunsten von Filmvorführungen eingestellt worden. Max Dax bemerkt in seinem Interview 2013 mit dem Team, dass Musik, die früher schräg oder atonal war, heute Mehrheitsgeschmack sei. Leider wird darauf vom Festivalkuratorium nicht weiter eingegangen.

Das *Berlin Atonal* Festival der 1980er endete nicht wegen des Falls der Mauer, wenn auch mit ihm. Im Gegenteil, die neue Situation nach der Wende hätte potenziell mehr Möglichkeiten für die Realisierung von Festivals wie *Berlin Atonal* geboten. Aber Hegemann war bereits auf den Spuren noch neuerer Musikphänomene, wie beispielsweise (Detroit) Techno: „Jedenfalls habe ich 1990 nochmal in Bethanien ein Festival gemacht, inzwischen waren die neuen Klänge gekommen. Es war zum ersten Mal, dass Berlin wieder tanzte und sich bewegte. […] Jetzt war plötzlich das Publikum der Star. Es gab neue Bands, neue Maschinen, neue Ausdrucksformen" (Interview 2019).

Kuratorin und Veranstalterin Shilla Strelka aus Wien besucht regelmäßig die Berliner Festivals, sowohl das *CTM Festival* als auch *Berlin Atonal* und findet, dass sich trotz der Unterschiede eine Richtung ausmachen lässt: „Progressives musikalisches Vokabular ist der gemeinsame Nenner zwischen den beiden. Atonal steht eher für das Harte und Unheimliche und CTM ist akademischer. Atonal ist eben wegen dieser speziellen Ästhetik, auf die sie abheben, gefährdet, in dieses Lifestyle-Phänomen abzurutschen" (Interview Strelka 2015). Der Journalist und Musiker Philipp Rhensius geht auch auf beide Festivals und beobachtet Ähnliches:

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Das war total auffällig beim Atonal und auch bei CTM, dieses Bedürfnis, sich international zu begegnen. Aber man weiß eben nicht, ob das Publikum wegen singulären Künstler:innen kommt oder ob es eine Szene ist. Auffällig war die schwarze Kleidung. Manche sahen aus wie 1980er Jahre Industrial-Fans […]. Dieser neue Dresscode Black ist schon ein interessantes Phänomen. Egal ob Italiener oder Amerikaner, alle hatten diese Kleidung, wie eine Art Erkennungsmerkmal" (Interview 2015).

Mein Volunteer-Kollege Dave war zwei Jahre zuvor nach Berlin gezogen und war bei den ersten drei Ausgaben des Festivals gewesen. Dave ist in seinem dritten Jahr Atonal-Volunteer geworden, weil er sich mit der Zeit etwas gelangweilt hat: „At other festivals that also feature a lot of concerts you are more moving around from venue to venue – from a theatre to a church to a warehouse, but at Atonal it is all happening in one spot." Dave geht schon seit Jahren zu *Unsound, CTM, Mutek* und ähnlichen Festivals: „Through the years they have become those microtopias for me, where you meet certain friends, and you are thinking more, you see new things that might inspire you. So as a booker and DJ it has this educational value for me" (Interview 2015). Auch wenn ihm räumliche Abwechslung beim *Atonal* fehlt, war er sehr beeindruckt vom *Kraftwerk* als Location: „I had been to Berghain but this was on another level. […] My impression was that this was an incredibly amazing project that Dimitri Hegemann had resurfaced. It all made so much sense." Auch das Publikum fand Dave erstaunlich „in a sense that I would see people – also families – I would surely never see when I go out in Berlin. So, it seemed that everybody who was in Berlin interested in this music was there. So, Atonal welcomed everybody and it felt like a cultural event, not a party or club event" (ebd.). Es hatte ihn gewundert, dass beim ersten Festival nur so wenig Besucher:innen gekommen waren, und kommentiert, dass im zweiten Jahre bereits sehr viel mehr Publikum kam. „And by now, in the third year, I already had friends who would fly in from the US because they had heard about the festival and the Saturday night was sold out. Other festivals take ten or twelve years until they reach the point where the event is sold out" (Interview Dave 2015).

In nur wenigen Jahren hat das *Berlin Atonal* Festival einen internationalen Ruf erlangen können. Dazu hatte auch eine breite nationale und internationale Berichterstattung beigetragen. Auf das Festival kommen inzwischen viele Besucher:innen, die dafür einen weiten Weg auf sich nehmen, um die spezielle Atmosphäre des Raumes und der Akustik zu erleben. Ella, Volunteer beim *Berlin Atonal*, beschreibt ihre Erlebnisse vor allem durch das Zusammenspiel von Klang und Raum, sie betont: „Die Atmosphäre beim Atonal ist etwas ganz besonderes, das ist nicht wie auf einer Technoparty, wo du zu der Musik abfeierst" (Interview Ella 2015). Schon 2017 waren an den Haupttagen des Festivals alle Tickets ausverkauft. Für ein junges Festival mit Experimenteller Musik ist dies ein erstaunlich schnelles Wachstum. Aber gegen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Pandemien hilft auch Wachstum nicht und 2020 konnte *Berlin Atonal* nicht durchgeführt werden.

Berlin Atonal während der Covid-19-Pandemie

2020 konnte man stattdessen während der Covid-19-Pandemie das Festival und Künstler:innen über den Kauf spezieller Atonal-Editionen unterstützen: „In a year without a festival edition Berlin Atonal has put together artist-led collection under the title ‚More Light' which features new music, art prints and garments. The centrepoint of the campaign is a major selection of new works by a range of artists from across the advanced musical landscape" (berlin-atonal.com, abg. 10.12.2020). Das Festival fand 2021 in einem pandemiegerechten Format in Form einer Ausstellung statt, und mit begleitenden Konzerten:

> „Berlin Atonal was a multimodal event series [...] entitled Metabolic Rift, the project encompasses an experiential and performative exhibition-tour through the Kraftwerk building. In small groups visitors explored the space and over two dozen site-specific artworks ranging from audio-visual performances to in-situ sculpture, video art and immersive sonic environments were shown. The space itself was an unfolding and living container featuring works that appear and disappear, coaxing audience groups through unexplored areas of the Kraftwerk megacomplex. Concerts were held in the main hall approximately every week – celebrating a return to live performance in the Kraftwerk after almost two years of silence and dark" (the-metabolic-rift.com, abg. 07.11.2021).

2022 veranstaltete das Team von *Berlin Atonal* in Kooperation mit *Studio LABOUR* im November das Event „X100 – A Festival in the Spirit of Iannis Xenakis":

> „X100 is a new one-off festival that celebrates and contextualises the legacy of Iannis Xenakis (1922–1997). Xenakis' pioneering work initialised techniques and directions that continue to inspire a variety of disciplines from architecture and drawing to music theory and light design. But a hundred years after he was born, the continuing presence of this great composer is felt most strongly in the thriving and overlapping tradition(s) of experimental electronic music – the world in which Berlin Atonal operates. The sonic world of Xenakis, this once musical outsider, used formidable musical techniques such as arborescences, stochastic synthesis, and proto-granular synthesis in service of high-impact musical events, sensorial immersion, spectacle and noise" (berlin-atonal.com/x100/, abg. 26.11.2022).

2023 kehrte man nicht zum Gewohnten zurück, sondern erweiterte das Programm exorbitant. Nicht nur in der Länge des Festivals, das nun zehn Tage andauerte mit 200+ Kunst- und Musikschaffenden, sondern auch inhaltlich. *Berlin Atonal* 2023

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

brachte Workshops in das Programm und das Format der Pandemie-Ausstellung wurde nun fixer Teil des Festivals:

> „Taking place between the two weekends of festival programme, Universal Metabolism at Kraftwerk Berlin is an extension of Berlin Atonal that inherits the formal experimentation of its landmark predecessor exhibition Metabolic Rift. This new project encompasses over two dozen artworks arranged around the Kraftwerk and its interstices" (berlin-atonal.com/atonal-2023, abg. 10.10.2023).

1.6.3 CTM – Festival for Adventurous Music and Arts, Berlin (DE)

„Wir entscheiden uns spontan dafür, eine der seltenen Führungen durch die CTM-Ausstellung mit Oliver Baurhenn mitzumachen. Der größte Teil der Teilnehmer:innen kommt von der transmediale, und davon sind die Hälfte Studierende mit ihrem Professor von der Kunstuniversität Linz. Wir bekommen alle einen Hörschutz für den Fall, dass das Kunstwerk von Mario de Vega[73] ‚Shoud I Stay or Should I Go' sich aktiviert. Es handelt sich um einen Alarm mit einer Art Random-Einstellung, und obschon einiger Aufenthalte in der Ausstellung hatte ich es bis dato nicht erlebt. Aber die Mitarbeiterin vom Kunstraum berichtete zuvor, es würde passieren, die letzten Tage wäre es kurz vor Feierabend gewesen. Baurhenn erklärte daher zunächst die Arbeit von de Vega und dann die Filmarbeit auf der Leinwand dahinter. Dann gingen wir weiter zum ASMR[74]-Raum, der bei jedem Besuch faszinierender wurde. In der Kabine, die ich beim Volunteering gestrichen hatte, gab es heute live ASMR-Performances. […] Erhellend waren Baurhenns Erklärungen zu den Plastiken mit dem Titel ‚Imprint 1–3' von Emptyset,[75] wo sie in chromglänzenden gewölbten Stahlplatten die Bewegung von Frequenzen festgehalten haben, die das Ohr zerstören, deshalb sei die Visualisierung sinnvoll. Ist das dann Sound Art ohne Sound? Dann kamen wir zu einer Arbeit im Gang, die mir entgangen war, nämlich ein Bildschirm mit Kopfhörern, die erlebbar machten, wie sich Holzwürmer anhören. Baurhenn meinte,

---

73 „Mario de Vega is a Mexico City-born experimental sound artist. His works include site-specific interventions and experiments in psychoacoustics that frequently push the limits of audio perception. He uses challenging frequencies said to induce visceral reactions in the audience, and sound as a tool to confront contemporary issues around and personal experiences of vulnerability" (CTM Website, Artistpage).

74 ASMR ist eine Abkürzung für Autonomous Sensory Meridian Response: „ASMR art is any creation, product, or performance intended to stimulate ASMR, to represent ASMR, or is inspired by ASMR. ASMR art may be created by anyone or by a self-described 'ASMR artist'. ASMR artists and ASMR art cover many diverse fields, platforms, methods, and mediums of artistic expression. The most common and popular ASMR artists are ASMR video artists […]. ASMR podcasts are also a popular form of ASMR content" (asmruniversity.com/art-of-asmr-description-examples, abg. 12.11.2022).

75 Für Emptyset siehe Kapitel Sound Art.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 9: Installation Mario de Vega – Shoud I Stay or Should I Go: The device/alarm is triggered once per day in the exhibition space by an algorithm, CTM 2015.

> das hätte vor allem ältere Leute verstört, die das Geräusch von früher noch gut kennen. Dann ist die Führung zu Ende. Baurhenn spricht mit dem Professor der Kunst Universität Linz. Wir gehen nach draußen zum Rauchen. Wir reden darüber, dass der Alarm nicht losgegangen ist und ob er tatsächlich funktioniert. Und während wir darüber reden – geht der Alarm los. Glücklich über die seltene Chance rennen wir rein, holen uns wieder einen der großen Plastik-Kopfhörer und rennen durch die Ausstellung, wollen hören, wie er wo klingt. Es ist unglaublich laut und hinter der Trennwand klingt es noch lauter als direkt vor dem Alarm. Wir sind total beglückt über diesen Angriff auf unsere Sinne, der ohne Hörschutz fraglos gesundheitsschädlich wäre. Ich versuche, es auch ohne die Ohrenschützer durchzustehen, halte es aber nicht lange durch. Nach gefühlten 15 Minuten verstummt der schrille Lärm. Für einen kurzen Augenblick ist meine Aufmerksamkeit nur bei mir – oder nirgendwo, alles geht auf in einer Totale, in dem massiven Sound-Erlebnis" (Feldnotizen CTM-Ausstellung 2015, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien).

Leon Leder, ein Grazer Musiker (siehe auch Asfast), der in Wien lebt, sagte einmal während des Festivals zu mir, *CTM* sei „der Mercedes unter den Festivals". *CTM* präsentiert jährlich[76] aktuelle Trends der elektronischen und experimentellen Musik

76 2001 konnte das Festival aufgrund mangelnder Förderung nicht realisiert werden. (Vgl.: ctm-festival.de/about/history/, abg. 05.04.2017)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sowie künstlerische Projekte aus dem Umfeld zeitgenössischer Musik- und Medienkultur. Im Jahr 1999 organisierte ein erstes Kuratoren-Team (von dem heute Jan Rohlf und Remco Schuubiers geblieben sind) in Absprache mit der *transmediale – international festival for art and digital culture* in Berlin[77] eine Begleitveranstaltung aus künstlerischen und musikalischen Positionen unter dem Titel *10 Tage an den Schnittstellen von Bild und Ton* (vgl. Interview Rohlf 2014, Oliver Baurhenn 2023). Oliver Baurhenn war zu dieser Zeit noch als Galerist tätig und Jan Rohlf war einer seiner Künstler. Baurhenn hatte bereits Cluberfahrung und war beratend im Hintergrund tätig; offiziell stieß er erst im Jahr 2000 zum Festivalteam dazu (vgl. Interview Baurhenn 2023). 1999 setzte sich das erste Team aus dem Künstler Jan Rohlf, dem Medienkünstler Remco Schuurbiers, dem Musiker Marc Weiser und den Videokünstlern Lillevän (aka Rechenzentrum mit Marc Weiser) und Timm Ringewaldt zusammen. Lillevän und Ringewaldt verließen das Team nach der ersten Festivalausgabe. Die ersten Festivalausgaben waren privat verantwortet worden. Im Jahr 2002 wurde die DISK[78]/club transmediale GbR gegründet von Weiser, Schuurbiers und Rohlf. Von 2000 bis 2005 setzte sich das Organisationsteam aus Jan Rohlf, Remco Schuurbiers[79], Oliver Baurhenn[80] und Marc Weiser zusammen. Letzterer zog sich nach 2005 aus der Programmgestaltung zurück. Der gegründeten Weiser, Schuurbiers, Rohlf GbR, die seitdem Träger des Festivals war, trat mit Jahresbeginn 2006

77 Gegründet wurde das Festival von Hartmut Horst und Micky Kwella im Jahr 1988. Von 2001 bis 2007 übernahm der Kunstwissenschaftler und Kurator Andreas Broeckmann die Leitung der *transmediale*, der laut Rohlf das Festival aktualisierte und in die Gegenwart brachte. Er wurde vom Medien- und Kunstforscher Stephen Kovats abgelöst, der das Festival bis 2011 leitete. Seit April 2011 war der Kurator und Medienforscher Kristoffer Gansing künstlerischer Leiter des Festivals. Ab 2021 übernimmt erstmals eine Frau die künstlerische Leitung, nämlich die freie Kuratorin und Dozentin Nora O Murchú. Seit 2004 wird die *transmediale* auf Entscheidung des Stiftungsrates der Kulturstiftung des Bundes als kulturelle Spitzeneinrichtung gefördert. Träger des Festivals ist die Kulturprojekte Berlin GmbH (vgl. transmediale.de/about und de.wikipedia.org/wiki/Transmediale, agb. 05.04.2017).

78 „DISK Agency puts into service a range of skills developed from organizing Berlin's annual CTM Festival […]. DISK Agency aims to further encourage the production and diffusion of experimental sound art, innovative music, and visual arts" (DISK Agency: About, 10.11.2014).

79 Schuurbiers is an „independent curator & multidisciplinary artist (photography, video, installations, A/V production). […] Studied Photography at Royal Academy of Art and Art Science at Royal Conservatory in The Hague, The Netherlands. […] Interfaculty Image & Sound group projects: Electronic Music Theatre, with Dick Raaijmakers, Paul Koek, Frans Evers a.o." (remcoschuurbiers.com, abg. 11.10.2018).

80 Baurhenn studierte vergleichende Literaturwissenschaft, romanische Sprachen und Literatur (Französisch, Spanisch) und Kulturwissenschaften an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder. Vor *CTM* war er laut Selbstauskunft als Kurator und Organisator in der Kunstszene aktiv. Seit 2014 ist er Mitglied im Rat für die Künste. 2015 war er Interims Acting Managing Director der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK e. V.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 10: Live Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) Session, CTM 2015.

Baurhenn offiziell bei, da er bereits seit 2002 neben kuratorischen Aufgaben die Administration übernommen hatte. Marc Weiser ist offiziell Ende 2009 aus der GbR ausgeschieden, die danach und bis heute Baurhenn, Rohlf, Schuurbiers GbR heißt. Ab 2016 entwickelten Baurhenn, Rohlf und Schuurbiers die Plattform *DISK Berlin*, ein Zusammenschluss aus Baurhenn, Rohlf, Schuurbiers GbR und dem *DISK-Initiative Bild & Ton e. V.* Die GbR und der Verein organisieren seitdem das Festival *CTM*. *DISK Berlin* ist u. a. Mitglied der *Initiative Neue Musik Berlin e.V.* und bei *Dach/Musik – Freie Musikszene Berlin*.

CTM, das sich früher ausgeschrieben *club transmediale* nannte, fand die ersten Jahre hauptsächlich als begleitendes Abend- und Nachtprogramm der *transmediale* statt, da diese nur ein Konferenz- und Ausstellungsprogramm tagsüber anbot. Das Begleitprogramm war anfangs explizit audio-visuell angelegt. Ab 2000 bezog sich *CTM* thematisch auf die jährlichen Themen der *transmediale*. Diese inhaltliche Verknüpfung endete 2006 mit dem Thema „Being Bold", „als erster großer Schritt zu einer Partnerschaft auf Augenhöhe" (Interview Baurhenn 2023). *CTM* entwickelte sich dann mit den Jahren zu einem eigenständigen Festival. Die zeitliche Beschränkung auf die Nacht begann sich ab 2006 langsam aufzulösen und 2010 gab es erstmals ein vollwertiges Tagesprogramm des *club transmediale,* jetzt *CTM Festival*, die Website hieß 2010 und in den Folgejahren aber noch clubtransmediale.de.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Das Berliner Festival durchlief in seiner Vergangenheit mehrere Metamorphosen. Im Untertitel hieß es bis 2020 „Festival for Adventurous Music & Arts", heute (2023) lautet der Untertitel „Festival and Platform for Adventurous Music & Art". Zum zehnten Jubiläum 2009 war der Untertitel noch „festival for adventurous music und related visual arts" und unter dem Kürzel *CTM* stand im Logo noch ausgeschrieben *club transmediale*. Bemerkenswert ist auch der Zusatz auf dem Katalog zur Jubiläumsausgabe 2009 „Backing-up Independent Audio-Visual Cultures", den ich als Bekenntnis zu den freien und unabhängigen Szenen in diesem Feld deute. Kurz danach verschwand *club transmediale*, denn aufgrund der andauernden Verwechslungen mit dem Partnerfestival *transmediale* wechselte man zum Akronym *CTM* und im Untertitel zu „festival for adventurous music und related arts". Man hatte klein angefangen, aber nach zehn Jahren war man gewachsen und hatte sich von der *transmediale* emanzipiert. 2019 war man laut De:Bug zum „wichtigsten Festival für innovative Musik im deutschsprachigen Raum" geworden.[81] Und nicht wenige Akteur:innen finden, es sei eines der besten.

CTM findet zyklisch Ende Januar/Anfang Februar in Berlin statt und ist ein internationales Festival, das sich intensiv mit den elektronisch-experimentellen Musikgenres der Gegenwart und Vergangenheit – digitalen und analogen Praxen – sowie mit Sound Art und Clubkultur auseinandersetzt. In ihrem Selbstverständnis definieren die Kuratoren *CTM* als Festival für Experimentelle und Elektronische Musik. Anfänglich als Festival für Elektronische Musik konzipiert, präsentiert es seit 2005 laut Wikipedia „aktuelle Trends der elektronischen und experimentellen Musik sowie künstlerische Projekte aus dem Umfeld zeitgenössischer Musikkultur" (abg. 05.09.2015). Gemeinsam mit der *transmediale* realisiert man heute vor allem die Werbung und Promotion, den Ticketverkauf sowie die Veranstaltungen *Vorspiel* und *transmediale/resource*,[82] ein Warm-up vor den Festivals in Koopera-

81 Vgl. Sponsoring & Kooperation Portfolio *CTM* 2015. Zitiert als Statement der ehemaligen Berliner Fachzeitschrift De:Bug.

82 Gegründet 2011; 2017 wurden 35 lokale Clubs, Galerien und Projekträume, die sich den beiden Festivals verbunden fühlen, im Vorfeld des Festivals promotet: „As an informal and open-ended offshoot of transmediale/resource, the resource network aims at building a community related to technology based arts and digital culture in Berlin. Its nature can be understood as rather fluid and not formally organized. It provides an important input to transmediale's and CTM's annual prefestival program Vorspiel, which presents a wide range of partner events across Berlin" (transmediale.de, Network, abg. 20.12.2017). *CTM* hatte ein ähnliches Format mit Fokus auf Musikförderung realisiert, nämlich *Berlin Current*, als vom *Musicboard Berlin* gefördertes Projekt, das von 2013 bis 2016 lief, mit einer punktuellen Fortsetzung 2018: „Berlin is witnessing a radical expansion of its musical diversity at the edges of these scenes and beyond. What are these truly adventurous sounds and musics that are currently arising from the city's maelstrom of simultaneously sounding musical styles and cultures? With *Berlin Current*, *CTM Festival* puts an ear to the scene" (ctm-festival.de, Projects, Berlin Current, abg. 20.12.2017). „A particular goal of Berlin Current is to support the (inter-)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tion mit der Freien Kunstszene Berlins. Überbleibsel aus den Anfangszeiten und ein wichtiger Baustein der Kooperation sind die von beiden Festivals gemeinsam angebotenen Akkreditierungen und Festivalpässe, der Kombi-Pass *CTM/transmediale* oder der Connect-Pass. Diese Kooperation ermöglicht einen interdisziplinären Austausch und „eine rege Kommunikation zwischen den Teilnehmer:innen und Besucher:innen beider Festivals" (CTM Projektbeschreibung 2019, 3). Da die Festivals zeitgleich stattfinden, ermöglicht es auch Kooperationsprojekte: „The two parallel festivals attract a broad and diverse public, yet at the same time offer […] a lively platform for informed, thoughtful debate and opportunities to network across the globe. In doing so, they fathom and illuminate the minutely diversified grass-roots level of music and media arts production" (ctm-festival.de, about, abg. 12.03.2014). Während *CTM* vor allem Musik und Sound Art präsentiert, steht bei der *transmediale* Netz- und Medienkunst im Vordergrund. Eine Gemeinsamkeit ist die Reflektion über die präsentierten Inhalte und aktuelle Entwicklungen, die jedes Festival gesondert in einem Konferenz- bzw. Diskursprogramm realisiert. Gemeinsam wird auch stets ein Konzert zum Ende der *transmediale* realisiert. Wesentlich ist für *CTM* der Fokus auf Musik: „Die Basis von CTM ist Musik und Klang. Und von da aus geht es in alle Richtungen" (Interview Schuurbiers 2015). So ist auch der Diskurs über Musik und Klang von zentraler Bedeutung. Bis 2007 fanden diese Gesprächsformate als Teil des Abendprogramms im Vorfeld der Konzerte im gleichen Raum statt. 2008 gab es dann zum ersten Mal ein Tagessymposium in Zusammenarbeit mit Tuned City und der *transmediale*, das aber inoffiziell stark von *CTM* mitgetragen wurde. Seit 2009 gibt es tagsüber ein eigenständiges Diskursprogramm, das sich fast über die gesamte Dauer des Festivals erstreckt.

Das langjährige Kuratorenteam Rohlf, Schuurbiers, Baurhenn kommt, wie bereits angedeutet, weniger aus dem Musikbereich, sondern inhaltlich mehr aus der Kunst, wie Baurhenn 2014 im Interview erzählt: „Mein Kollege Jan hat Mediendesign in der Sauter-Klasse an der UDK Berlin studiert, mein Kollege Remco hat in Den Haag Fotografie und Interdisziplinäre Kunst studiert und ich habe Literatur studiert und ein Galerie-Projekt geleitet. Wir kamen also alle eher aus dem Kunst- und Mediensektor und haben uns für die Sachen, die dort geschehen, sehr interessiert" (Interview 2014–2). *CTM* ist aber nicht nur ein Kind der Medienkunst, sondern hat seine Wurzeln auch in der Berliner Clubkultur, was auf den popkulturellen Aspekt des Festivals verweist. So sagt Kurator Jan Rohlf, dass die Philosophie von *CTM* an die Erfahrungen der Clubkultur Anfang der 1990er Jahre geknüpft war und ist: „Klar war, dass der Club die direkte Verlängerung der künstlerischen Arbeit einer oder auch weniger Personen war, die sich als Künstler oder kreativ Beitragende aufgefasst haben, das

national perception and reception of forward-thinking pop music from Berlin" (Musicboard Berlin, Berlin Current, abg. 10.10.2023).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gibt es so nicht mehr. Aber das war die Inspiration" (Interview Rohlf & Baurhenn 2014). Der Club wurde von Rohlf aus der Perspektive der Kunst wahrgenommen und *CTM* sollte wie ein Kunstprojekt sein:

> „Wir wollten, dass das, was wir tun, 100 % Subjektive ist. Also, dass das, was wir zeigen, nur auf den Vorlieben und Interessen dieser Leute, die daran beteiligt sind, gewachsen ist. Dass wir nicht versuchen, Interessen von anderen Leuten zu vertreten oder fair, gerecht, politisch korrekt zu sein – außerhalb dessen, was wir in uns tragen […]. Das war für uns ganz zentral" (Interview Rohlf 2014).

In den 1990er Jahren galt der Club als Möglichkeitsraum, in dem die Regeln des Alltags außer Kraft gesetzt waren. Doch das änderte sich schnell: „Clubs mussten sich kommerzialisieren, legalisieren, institutionalisieren und einfach geordneter aufstellen. Weshalb dieses Rumexperimentieren dann auch nicht mehr so möglich war, wie es mal lange Jahre möglich gewesen ist in Berlin" (ebd.). Der Kunst- und Clubbezug bei *CTM* spiegelt sich auch in den Biografien der Kuratoren wider, die alle drei aus der Kunst kommen. Alle drei haben zusammen mit anderen Akteur:innen auch den Kunstprojektraum *General Public*[83] (2005–2015) betrieben und waren privat und beruflich in der Berliner Clubszene aktiv.

In den ersten 15 Jahren präsentierte *CTM* insgesamt über 3000 Vortragende im Diskurs-Programm sowie 4300 auftretende Künstler:innen. Mit 23.000 Besucher:innen im Jahr 2013 (de.wikipedia.org, abg. 13.03.2013) und 37.000 Besucher:innen 2017 (CTM Website 2017, culture profile, abg. 10.05.2017) „ist es heute die größte Veranstaltung seiner Art im deutschsprachigen Raum".[84] Laut den eigenen CTM-Statistiken und -Profilen war die Kernzielgruppe 2013 19 bis 45 Jahre alt; 45 % der Besucher:innen sind international, 15 % national, 40 % regional. 2017 ist der Altersdurchschnitt auf 18 bis 35 Jahre gesunken (aber im Jahr darauf wieder angestiegen) und der Anteil internationaler Besucher:innen ist auf 50 % angestiegen. In den letzten Jahren vor 2020 akkreditierten sich konstant um die 1000 Professionals für das Festival. *CTM* richtet sein Musik-, Kunst- und Diskursangebot jedes Jahr an einem Thema aus, das den roten Faden für die Programmgestaltung bildet. Im Zeitraum meiner Feldforschung (2014 bis 2020) waren die Themen „Dis Continuity", „Un

83 *General Public* war ein unabhängiger Projektraum „run by a group of cultural workers (visual artists, curators, among others) based in Berlin. General Public was founded in Fall 2005 and since produced a number of exhibitions, artist presentations, discussions, film screenings, and performances. Additional to its own program General Public occasionally serves as a host for related external activities and projects" (generalpublic.de, about, abg. 5.9.2017).

84 2018 waren die Zahlen wie folgt: „35.000 Besucher, 1000 akkreditierte Fachbesucher, […] 91.000 unique visitors Festival Webseite. Social Media Followers: 48.000 Facebook, 12.000 Instagram, 10.000 Twitter" (CTM Projektbeschreibung 2019, 3).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Tune", „New Geographies" oder „Turmoil". Und bei der *transmediale* hießen die Themen „afterglow", „CAPTURE ALL", „conversation-piece" oder „End To End". Beide Festivals haben steigende Besucherzahlen und halten sich seit 2016 auf einem hohen Niveau (bei CTM um die 35.000, nach der Pandemie 2023 kamen 25.000 Besucher:innen).



Abb. 11: Visual Identity, CTM 2020.

Volunteer Dave beschreibt *CTM* als Event, wo Menschen nicht nur eine körperliche, sondern auch eine intellektuelle Erfahrung machen wollen. „I met many people at Atonal that I know from Unsound – so there is an overlap, even more so than with CTM. The difference between CTM and Atonal or Unsound is that it is more academic. And I don't mean the discourse but the music" (Interview 2015). Er hebt vor allem *CTMs* Schwerpunkt zu russischen Pionieren hervor, so etwas kann er sich weder vom *Berlin Atonal* noch vom *Unsound* Festival vorstellen. Nach 15 Jahren auf *Transmedia Festivals* hat sich der Reiz für ihn allerdings verloren, eine Stärke sieht er daher in *CTMs* diskursiver Herangehensweise: „I am a curious person and I like to explore. Maybe this is the techno mindset – always moving forward: just being on the edge all the time finding new things. […] You can only create new things if you know what has already been done. So, to stay educated at least is important. I think the reason I still go to these festivals is to stay educated" (Interview 2015).

CTM beschreibt sich selbst als Festival „zwischen Kunst und Musik, Forschung, Technologieentwicklung und Theorie. Damit bietet das Festival allen Beteiligten die Möglichkeit, sich neue Wissenspotentiale, erweiterte Aktionsradien, neue kreative Möglichkeiten, größere Öffentlichkeit und nicht zuletzt auch verbesserte wirtschaftliche Bedingungen zu erschließen" (Projektbeschreibung 20 Jahre CTM). Ob sich tatsächlich verbesserte wirtschaftliche Möglichkeiten für Teilnehmer:innen ergeben, ist schwer zu überprüfen. Wie ich im Verlauf noch weiter ausführen werde, war das *CTM Festival* bis 2019 finanziell nicht durch dauerhafte Förderungen abgesichert und existierte unter äußerst prekären Bedingungen, was auch für viele der eingeladenen Artists gilt.

Was aber ist *CTM* aus der Sicht anderer Akteur:innen des Feldes, aus Sicht der Mitarbeiter:innen, Besucher:innen oder Volunteers? Charakteristisch für die Be-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 12: Konzert Jerusalem in My Heart, CTM 2016.

schreibungen der befragten Personen ist die Vagheit, die sich auch in den Definitionsversuchen der musikalischen Genres widerspiegelt. Die Musik und das Festival entziehen sich einer Kategorisierung, was in den folgenden Statements deutlich wird. Annie Goh, ehemalige Praktikantin, dann Social-Media-Mitarbeiterin und Co-Kuratorin, hat vor allem die Mischung aus Musik und kritischer Reflektion interessiert. Sie hat sich im Studium und privat für Elektroakustische Musik interessiert; der Titel des Festivals und die Herangehensweise haben sie angesprochen. Sie sagt:

> „CTM ist ein Festival für Popmusik, es setzt sich zwar auch mit E-Musik auseinander, ist aber kein Festival für E-Musik oder Klassik. […] Ich finde, dass es in diesem Bereich Elektronischer und Experimenteller Musik das wichtigste Festival in Berlin ist. CTM ist ein Festival, das sich nicht scheut, komische und auch sperrige Ecken der gegenwärtigen Musikkultur abzubilden, und das nicht nur nach Besucherzahlen schaut" (Interview Goh 2014).

Für sie ist das Festival eine Gelegenheit, um über musikalische Praktiken und ihre eigene künstlerische Arbeit zu reflektieren, dies fehle ihr sonst auf Festivals, wo lediglich das Feiern zur Musik im Vordergrund stehe.

Maria ist viermal beim *CTM Festival* dabei gewesen, zuerst als Besucherin, später als Volunteer und 2014 als Praktikantin. Auch sie findet eine Kategorisierung schwie-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 13: Christopher Bauder & Robert Henke – Deep Web: kinetic audiovisual installation and performance, CTM 2016 @ Kraftwerk Berlin.

rig, aber der gemeinsame Nenner sei so etwas wie experimentell-elektronische Musik (Interview Maria 2014). Trotzdem will man laut Maria verschiedene Zielgruppen erreichen und sowohl eine ernste Ausrichtung verfolgen als auch Clubnächte machen, wo es ums Tanzen und Feiern geht. „Das Ganze verbindet CTM mit einem Rahmenthema, das in Ausstellungen und Diskussionen behandelt wird. Dieses Jahr war der Brückenschlag zu den historischen Anfängen ganz stark", hebt Maria hervor (ebd. 2014). Und betont, dass es ein anspruchsvolles Festival ist, „das nicht nur auf Party aus ist, sondern auch versucht, den Besuchern etwas zu vermitteln" (ebd.). Die Festival-Locations findet sie „einmalig" (ebd.) und hebt besonders das *Berghain* hervor. Auch die Länge des Festivals mache es besonders, wobei ihr zehn Tage zu lang sind: „Wer kann sich so lange frei nehmen?" (ebd.). Weil dies nur wenige können, sei auch der Anteil der lokalen Besucher:innen an manchen Tagen im Vergleich zu anderen Festivals besonders hoch. Maria betont, es seien hauptsächlich in Berlin lebende von anderswo, also internationale Zugezogene, denn viele kämen gerade wegen der Musik nach Berlin. Ihren Zugang zum Festival beschreibt sie als Lern- und Erkenntnisprozess unter Gleichgesinnten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Praktikantin Michelle sagt, *CTM* sei „an experimental electronic music platform. But it is much more than a platform. It is like an organism to itself, with all of these associated projects. But I think that it is not easy to define, because the whole energy of CTM is moving towards a lot of discursive spaces and new spaces that defy definition. I guess, that's the point" (Interview Michelle 2014). Volunteer Anna beschreibt *CTM* als Veranstaltung für „Experimentelle Musik und Sound in Verbindung mit Kunst. Es ist […] irgendwie anders" (Interview 2014). Lars ist Produktionsmanager bei *CTM* und findet, dass *CTM* der spannendste Konzertveranstalter in Berlin ist,

> „weil nicht diese 08/15-Sachen gemacht werden, sondern außergewöhnliche Projekte und Themen. CTM ist das Festival für experimentell-elektronische Musik in allen Facetten, was Deutschland, wenn nicht Europa zu bieten hat. Was jedes Jahr mit einem neuen Thema versucht, aktuelle Erscheinungen im Pop-Bereich zu präsentieren und trotzdem Verknüpfungen zur Vergangenheit herzustellen, aber auch einen Zukunftsausblick zu machen. CTM nimmt einen sehr wichtigen Stellenwert ein, weil es nicht nur Namedropping macht, sondern es wird sich auch über das Musikprogramm hinaus mit Tendenzen und akademischen Ansätzen beschäftigt" (Interview Lars 2014).

Felix war vor einigen Jahren Praktikant bei *CTM* und ist seitdem als Volunteer aktiv bzw. inzwischen macht er auch gelegentliche Jobs für die *CTM Agency* und das Festival. Auch er findet, dass sich *CTM* durch den akademisch-reflektierenden Teil stark von anderen Festivals unterscheidet. Er sagt: „Man lernt viel dabei und deshalb geht es über das normale Konsumieren hinaus" (Interview 2014).

Allerdings war das Diskursprogramm finanziell und organisatorisch für das Team zunächst ein Kraftakt, das erst seit wenigen Jahren von den Besucher:innen zahlreich in Anspruch genommen wird. Hier war man Vorreiter. Eva betreut die Kommunikations- und Pressearbeit bei *CTM*. Sie hat vorher lange für das ein ähnliches Festival im Ausland gearbeitet und ist über das Co-Working-Programm von *ECAS* zu *CTM* gekommen und geblieben. Für sie stehen Neuheit und Gemeinschaft im Vordergrund des Festivals: „There is an older audience and I think a lot of people come because a festival tries to bring together a context for premiers or artists that don't play often – and also they come for the community" (Interview Eva 2014). Viele Akteur:innen und Zuschauer:innen bewerten *CTM* als eines der besten Festivals dieser Art im deutschsprachigen Raum, so wie auch der Journalist Jens Balzer, der regelmäßig über das Festival berichtet:

> „The most amazing musical discoveries I have made in the last decades I made at the CTM festival. Its interestingly curated and it is a good example for grassroot movement because when the curators started in 1999, they had for several years the most interesting underground acts but they had audiences with 50 people or less and there were several

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 14: Opening Ausstellung Generation Z: ReNoise, early Russian noise instruments, CTM 2014.

> points when I thought they would simply give up. But after a decade it exploded – and there are several reasons for that [...]. You can have success with curating festivals where you don't make any compromises" (Interview Balzer 2017).

Besucherin Claudia betont die Eigenschaft des Festivals als Treffpunkt: „Mainly people from the EU attend the CTM festival, because it is easy to reach and the artists and event organizers come from all over the world. The ECAS group is closely connected with CTM, so the different members from different festivals come to check out what's going on here and to meet up with each other, have meetings. Different people from different places come for different purposes" (Interview 2014). Diese Äußerungen zeigen, dass das Festival sich Kategorisierungen gegenüber sperrig zeigt, diese aber zugleich auf Festivals wie *CTM* verhandelt werden. Während Diskurs über Musik teilweise auch bei anderen *Transmedia Festivals* stattfindet, wurde von Akteur:innen wiederholt betont, dass beim *CTM* die Reflektion und Auseinandersetzung über Musik stärker im Vordergrund steht als andernorts. Vielleicht erklärt das mitunter, warum der Altersdurchschnitt beim *CTM Festival* und bei *Transmedia Festivals* tendenziell höher ist als bei anderen Festivals. Viele betonen, dass es über das Feiern und das Konsumieren hinaus und stärker als bei anderen Festivals in die Tiefen der Materie gehe. Beim *CTM Festival,* das exemplarisch für die mit Clubkultur verbundenen *Transmedia Festivals* stehen kann, werden Beziehungen zu Vergange-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nem und Zukünftigem hergestellt und provoziert. Gerade der Umstand, dass die Musik und ihre Bezüge zur Kunst durch verschiedene Medien und Praktiken ausbuchstabiert werden, dass verschiedene Perspektiven auf elektronisch-experimentelle Musik eingenommen werden, ist für die Akteur:innen relevant.

Die Suche nach künstlerischer Auseinandersetzung und intellektueller Herausforderung sind beim Kuratieren von Relevanz, was auch Trailer und Plakate deutlich machen. Diese präsentieren Außenstehenden, aber auch vielen Besucher:innen, vor allem unbekannte Namen – ohne Erklärung und Einordnung. Für dieses Vorgehen ist der Untertitel „adventurous" programmatisch: man möchte sich bewusst auf „ein Abenteuer" einlassen und vertraut der Kuration, dass hier Neues und Spannendes entdeckt werden kann. Das umfangreiche Diskursprogramm, das der Verwobenheit von Wissensarbeit mit Kunst- und Musikpraxen Rechnung trägt, wird häufig hervorgehoben. Was *CTM* auszeichnet, sind die vielen Anschlussstellen, die es zu unterschiedlichen Szenen und Praktiken herstellt. Die daraus folgende Unübersichtlichkeit ist gewollt: Nur wer sich tiefer hineinwagt, kann Referenzen und Synthesen herstellen, worin ein Teil des Abenteuers besteht. Dies gilt für alle Festivals dieser Art, ist aber bei *CTM* besonders ausgeprägt. Die Reflektion elektronischer und experimenteller Musikgenres im Rahmen eines Diskursprogramms oder Verbindungen zur Kunst durch Ausstellungen und Installationen sichtbar und hörbar zu machen, ist zentral. Dadurch erfahren auch Clubkultur und Popmusik eine Anerkennung, die ihnen zuvor weitgehend abgesprochen wurde – und andernorts nach wie vor abgesprochen wird.

Das *CTM Festival* findet im Winter statt, Ende Januar, wenn Schnee und Frost oftmals die Festivalerfahrung prägen. *CTM* hat keinen eigenen Ort, sondern findet, wie die meisten der hier vorgestellten Festivals, an wechselnden Orten statt, was typisch für die Festivalerfahrung auf *Transmedia Festivals* und darüber hinaus geworden ist. Allerdings gibt es auch eine Konstanz in der Nutzung von Räumen und langjährige Zusammenarbeit mit einer Handvoll Orten. In den letzten Jahren waren das der Club *Berghain*, das Theater *Hebbel am Ufer* (HAU) oder der *Kunstraum Kreuzberg Bethanien*. Dazu bemerkt Atonal-Volunteer Dave, dass *CTM* in Bezug auf Räume im Nachteil sei, weil sie keinen geeigneten Haupt-Venue haben, denn das *Berghain* findet er unpassend:

> „If you go to CTM shows in Berghain you are left craving for this clubnacht at the end, and CTM can't provide this – only Berghain can provide this. Also, the crowd is very different at CTM from the Berghain crowd. In a sense CTM crowds are more diverse than at a usual clubnacht, but on the other hand on a Berghain night all those gays are there they just don't go to CTM. […] I think when CTM was still at Maria it made much more sense than in Berghain" (Interview 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Allerdings sind die weiteren Festival Venues ständig im Bewegung und Erweiterung. Mehrmals fanden Veranstaltungen im Club *YAAM*, im *Kraftwerk Mitte*, *Konzerthaus Astra*, Club *Watergate*, *Festsaal Kreuzberg*, im Gay/Queer Club *SchwuZ*, im *Stattbad Wedding* (inzwischen abgerissen), *Silent Green Kulturquartier* oder *Haus der Kulturen der Welt* statt. Weiters wurden u. a. der *Kunstraum Radialsystem*, der Club *Griessmühle*, das Theater- und Konzerthaus *Heimathafen Neukölln* oder der Botanische Garten im Forschungszeitraum genutzt. Für jedes Festival wurden im Forschungszeitraum zehn bis 15 verschiedene Räumlichkeiten genutzt. Berlin ist auch die größte Stadt in dieser Studie und obschon die drei zentralen Festivalorte vergleichsweise nahe beieinander liegen, gilt dies meist nicht für die weiteren Orte. Daraus folgt, dass die Wege oft weit sind und fast immer Programmpunkte parallel stattfinden, so dass der Festivalbesuch eine zeitliche und logistische Planung notwendig macht. Ich frage Lucia Udvardyova von *SHAPE* nach ihrem CTM-Festivalgefühl und sie erwidert, dass dies beim *CTM* schwer zu erfassen sei, „because the festival is very fragmentary due to those different venues that have already their own character" (Interview 2015).

CTM während der Covid-19-Pandemie

Aufgrund der Covid-19-Pandemie fand das *CTM Festival* 2021 virtuell statt. Bis dahin war es ein weiter Weg, der alles andere als reibungslos verlief, wie Baurhenn schildert: „Es war klar, dass wir uns weiterbilden müssen und ich habe einen schönen Antrag dafür gestellt, aber dann fingen die Probleme erst an. Der Antrag war zwar erfolgreich, aber es gab im Team ganz viele Widerstände. Unglaublich! […] Bis wir an den Punkt gekommen sind, an dem wir jetzt sind, das hat Monate gedauert und es gab harte Diskussionen. Reality Checks, die echt unangenehm waren" (Interview Baurhenn 2020). Hinzu kamen noch die finanziellen Herausforderungen, wie die verlustigen Einnahmen und mehr Personalaufwand, sowie das Streaming. Streaming war laut Baurhenn 2019 noch ein Nischenprodukt: „Und plötzlich war das total wichtig, aber keiner hatte Ahnung davon. Die wenigen Profis, die es gibt, arbeiten für Großunternehmen und große globale Ereignisse und das ist wahnsinnig teuer und es gibt nur wenige Firmen, die das machen" (ebd.) Baurhenn erklärt, dass die Infrastruktur des Internets dafür noch gar nicht vorhanden gewesen sei, „du musst das Wissen und die Finanzkraft haben, um dir das kaufen zu können" (ebd.). Mit ihrer Agentur, der *DISK Agency*, wurden Soforthilfen beantragt, deren Auszahlungen sich hinzogen. Glücklicherweise hatte *CTM* kurz vorher die lang herbeigesehnte neue Förderung aus dem Berliner Festivalfonds für vier Jahre bekommen, sonst hätten die Festivalausgaben während der Pandemie nicht in dieser Form stattfinden können und *CTM* wäre in seiner Existenz gefährdet gewesen. „Deshalb planen wir jetzt so, dass das kommende Festival potentiell auch mit diesen Sachen, die wir gerade ent-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wickeln, stattfinden kann[85]“ (Interview Baurhenn 2020). Das Thema der Ausgabe 2021 war „Transformation“, wo auch die Veränderungen durch die Pandemie verhandelt wurden:

> „As the pandemic changes our means and understanding of connection, CTM 2021 Transformation aims to respond to some of the challenges facing arts and culture in these exceptional times. Taking place during an intensified winter lockdown period, this 100 % online edition is an attempt to experiment with new digital formats, see how we can continue to support ongoing artistic work, and find moments of interaction and togetherness as a remote music community and audience“ (ctm-festival.de, Welcome 2021, abg. 15.01.2021).

Das Thema „Transformation“ stellte auch die Festivalorganisation vor große Herausforderungen, wie Baurhenn es beschreibt. Im Frühjahr 2021 begannen die drei Festivaldirektoren einen Mediationsprozess, der bis September 2022 andauerte. In der Zwischenzeit wurde die Festivalausgabe 2022 unter dem Thema „Contact“ in zwei Etappen realisiert. Zum angestammten Termin Ende Januar eröffneten die Ausstellungsformate, die einen entspannten und pandemie-sicheren Besuch ermöglichten. Die Club- und Konzertabende fanden dann mit großem Erfolg Ende Mai 2022 statt, just zu dem Zeitpunkt, an dem die Pandemie zu ihrem Ende kam (vgl. Interview Baurhenn 2023).

Die Ausgabe 2023 stand unter dem Motto „Portals“ und somit der Frage, welche Türen Musik in andere Welten öffnen kann. Neue Türen öffneten sich auch für die Direktoren, denn am Ende der Mediation stand der Beschluss, dass eine weitere Zusammenarbeit nicht mehr möglich sei und Baurhenn, Rohlf und Schuurbiers sich trennen würden. Oliver Baurhenn traf die Entscheidung, sich aus dem operativen Geschäft zurückzuziehen, um den Streit zu beenden. Vorerst ist er 2023 noch als beratender Direktor tätig. Unter seiner Geschäftsführung konnte *CTM* eine weitere vierjährige Förderung (2024–27) des Festivals durch den Berliner Senat sowie eine weitere Förderperiode des EU-Projekts *SHAPE/SHAPE+* bis 2025 sichern. Und darüber hinaus ein neues vierjähriges EU-finanziertes Projekt namens *Tekhné*, das sich mit dem emanzipatorischen Potential von Musik und neuen Technologien beschäf-

85 U.a. Virtual Club Night in Minecraft und im Livestream via Twitch, in Kooperation mit *Club Matryoshka*: „Founded in 2019, Club Matryoshka is an international virtual venue, home and safe haven to underground and unorthodox music mutants. Based in the Philippines and built in Minecraft, Club Matryoshka was founded and developed by a community of gamers, artists, and musicians“ who „felt a lack of freedom and acceptance in club scenes, both in Manila and abroad, and sought alternative avenues […]. The club opened in July 2019, barely a year before (FELDN-19 would bring in-person events and nightlife to a halt“ (ctm-festival.de, festival 2021, club matryoshka x ctm, abg. 23.01.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tigt (vgl. tekhne.website, abg. 25.03.2023). Für die Festivalausgabe 2024 wurde der Titel „Sustain" angekündigt.

1.6.4 CYNETART – Internationales Festival für Medienkunst, Dresden (DE)

> „Von 2011 bis 2014 war ich in die Festivalorganisation involviert. Bei unserem Schwerpunkt geht es darum, wie der Körper und auch der Geist durch neue Technologien und neue Medien beeinflusst wird. Das sind audiovisuelle Medien, aber vor allem Tanz und das hat meines Wissens nach kein anderes Festival aus dem Netzwerk. Das ist das Besondere. Im Bereich Musik geht es mehr um die Konzentration auf die Musik. Bei den audiovisuellen Performance-Abenden ist es dann schon eher ein musikaffines Publikum aus Dresden und Umgebung. Die Artists sind immer international, aber das Publikum ist eher lokal oder regional. Mich hat die Medienkunst immer mehr interessiert als der musikalische Teil und das war bei CYNETART ganz einfach, weil er überwogen hat. […] 2011 waren es zwei Wochenenden mit drei Ruhetagen dazwischen. Das erste Wochenende war die Konzeption von Klaus Nicolai und das zweite Wochenende war von Thomas Dumke kuratiert, die beide ganz unterschiedlich waren. […] Es kommen etwa 3000 bis 4000 Leute über den gesamten Zeitraum des Festivals. […] Das Publikum ist sehr unterschiedlich – ganz nach Programmpunkt. Die Ausstellung wird von allen möglichen Menschen besucht – alle Altersgruppen, auch Großmütter und ihre Enkel. Vermutlich sind es eher Akademiker und Studenten, die das Festival besuchen, Studenten bestimmter Studiengänge – künstlerische Ausrichtung oder auch technologieaffine Studenten. Bei Performances kommt meist das reguläre Hellerau-Publikum, aber auch die alternative Szene Dresdens von ca. 30–50 Jahren. Manchmal dann auch 25-jährige – das ist auf das Jahr gesehen auch das jüngste Publikum des Hauses. Das Hellerau-Stammpublikum ist so 40 bis 60 Jahre. Beim Festival ist es dann ein bisschen jünger als normal. […] Die Künstler sind immer international, aber das Publikum ist eher lokal oder regional" (Interview Jette 2016).

Die *CYNETART*findet seit 1997 jährlich in Dresden statt (bis 1998 noch als *comtecART*) und seit 2000 im Festspielhaus *Hellerau.*[86] Das 1911 erbaute Festspielhaus *Hellerau* gilt als ein Hauptwerk der Architektur, insbesondere der Reformarchitektur des 20. Jahrhunderts, es entstand aus der Reformbewegung heraus und wird vom Förderverein als „Geburtsstätte der Moderne" bezeichnet. Als Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus (rhythmische Gymnastik) von Emile Jaques-Dalcroze gegründet, einem Schweizer Komponisten und Pädagogen, entwickelten sich hier seiner-

86 Es folgte eine bewegte Geschichte. Ab 1938 erwarb der Staat das Gelände und errichtete Kasernen, nach Kriegsende wurde es bis 1989 von der Russischen Armee genutzt, es war danach sanierungsbedürftig und stand leer.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

zeit neue Formen der Dramaturgie, Regie und Bühnentechnik. Wohl auch deshalb war Tanz bei der *CYNETART* stets ein wichtiger Aspekt. Das leerstehende Festspielhaus weckte Begehrlichkeiten, nach der Wende entstanden verschiedene Interessensgruppen und bemühten sich um eine Renovierung und Wiederinbetriebnahme, was sich in der Folge in einer Vielzahl von Vereinen widerspiegelte. Unter anderem der *Hellerau e. V.* (seit 2005) und *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* (ebenfalls Förderverein), die dafür kooperierten.[87] Zusammen mit dem Verein *Trans-Media-Akademie* (TMA, seit 2001) ist bzw. war man Veranstalter des *CYNETART F*estivals.

Der Untertitel des Festivals lautet „internationales Festival für computerbasierte Kunst und transdisziplinäre Projekte", auf Englisch wird es schlicht zu „International Festival for Computerbased Art" übersetzt, inzwischen (2021) wird es auf der Website mit „Internationales Festival für Medienkunst" beschrieben, wohl auch weil inzwischen viele künstlerische Praktiken in Musik und bildender Kunst auf Computertechnik basieren. Das Festival bietet Ausstellungen, Vorträge, Masterclasses, Workshops und Performances sowie transdisziplinäre Medienkunstprojekte und Konzerte. Der gemeinnützige Verein TMA beschreibt sich als Institut für integrale Wahrnehmungs- und Medienforschung. Die Konsequenzen der Medientechnologie-Entwicklung „für das Selbst- und Weltbild vor allem aus künstlerischer Sicht" werden erprobt, wobei für die TMA besonders die „Auswirkungen auf die Körperwahrnehmung" sowie „Verbindungen zwischen künstlerischen, naturwissenschaftlichen, psychologischen, technischen, kybernetischen und kulturellen Aspekten" im Zentrum stehen (t-m-a.de, abg. 02.12.2017).

Die TMA wurde auf Initiative des Kulturwissenschaftlers Klaus Nicolai gegründet, er war Referent für Medienkultur der Stadt Dresden (1995–2005), und später arbeitete er weiter mit dem Kulturamt zusammen. Nicolai war noch bis 2018 im Vorstand der TMA. Mitarbeiter Achim, der für das Festival mehrere Jahre aktiv war, erklärt, dass die Entstehung von *CYNETART* sehr eng mit Nicolai verbunden war:

> „Er war einer der ziemlich wichtigen Personen im Kulturamt der Stadt Dresden. Dort ist das Festival entstanden. Es ist sozusagen eine Ausgliederung der Stadt Dresden. […] Zu dieser Zeit war das Festspielhaus Hellerau noch in einem ruinösen und verlassenen Zustand. Es entbrannte ein kulturpolitischer Machtkampf um dieses Haus. […] Die dadurch entstandenen Spannungen wirken bis heute nach. […] Die Kulturverwaltung ist

87 Der Förderverein *Hellerau e. V.* begleitet „HELLERAU auf dem Weg zum Weltkulturerbe. Und er unterstützt künstlerische Projekte von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden" (hellerau.org/foerderverein, abg. 02.12.2017). Und „Sein Engagement gilt […] der Rekonstruktion einer für die europäische Tanz-Avantgarde historischen Wirkungsstätte" (foerderverein-hellerau.de, abg. 02.12.2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der CYNETART wohlgesonnen, hält auch das Markenrecht des Festivals. Sie will das Festival, das Renommee, will die Belebung von Hellerau und die Internationalität. Vor 11 Jahren wurde das Festspielhaus Hellerau renoviert und wiedereröffnet. Seitdem versucht es, überregional, aber auch in der Stadt Fuß zu fassen" (Interview Achim 2018).



Abb. 15: Festspielhaus Hellerau, ICAS Festival 2015.

Noch 2017 (und auch noch 2024) ist auf Wikipedia formuliert, dass das *CYNETART Festival* neben der *Ars Electronica* in Linz, dem *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe* (ZKM) und der *transmediale* Berlin eine der wichtigsten Institutionen für zeitgenössische Medienkunst im deutschsprachigen Raum sei. Und auch die *Dresdner Neusten Nachrichten* erkennen eine Relevanz für Sachsen an, in einer Artikelüberschrift 2020 heißt es: „Die Dresdner Computerkunstmesse war lange das Modernste in Sachsens Szene. Nun kämpft sie arg abgespeckt ums Überleben" (DNN, 15.10.2020). Am Schluss des Artikels resümiert der Redakteur, „wenn Dresden in den jüngsten beiden Dekaden irgendwo mal Vorreiter gewesen sein und europaweite Aufmerksamkeit genossen haben sollte, dann wohl in Sachen Medienkunst" (ebd.).

Seit 2017 wird es auf der Homepage als „Festival für transmediale Kunst und Projekte" beschrieben. Denn vielen Aktiven, so auch Achim, geht es darum, Medienkunst in Dresden zu fördern, da es in Dresden sonst kaum Angebote dazu gibt. Er sieht hier eine Leerstelle. Für Achim geht es darum, einen kritischen Umgang mit den technologischen, medialen, gesellschaftlichen Phänomenen im Kontext von Kunst zu ermöglichen: „Nähe schaffen zu Wissenschaft, Technik, Kunst, Philosophie. Raum für Kreative und Künstler:innen bieten, die sich zeigen wollen und fortgeschrittene und tiefgehende Arbeiten präsentieren können … Besondere, temporäre Räume schaffen" (Interview Achim 2018).

Als Besonderheit von *CYNETART* hatte sich eine Ausrichtung auf den Bereich Tanz und Performances in Verbindung mit Medienkunst entwickelt. Wie bei den meisten Avantgarde Festivals geht es darum, Neues und Altes auf besondere Art und Weise zusammenzuführen und zu präsentieren. Die *CYNETART* möchte vor allem

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

kulturelle Reflexion anbieten. „Dabei geht es weniger um das Leistungsspektrum neuer Technologien, sondern vielmehr um ihr kulturelles Vermittlungspotential und den Brückenschlag zwischen Intuition, Handwerk, Ästhetik und Narrativem" (ebd.). Eine Besonderheit war auch, dass die TMA Hellerau alle zwei Jahre einen internationalen Wettbewerb ausgeschrieben hatte. 2016 wurden drei verschiedene Preise vergeben, die aber mittlerweile eingestellt wurden.[88]

Thomas Dumke kam 1999 als Praktikant für den Wettbewerb zu *CYNETART*. Ab 2002 betreute er die EU-Projekte im Kontext der *CYNETART*, daher sieht er seine Rolle bei *CYNETART* als Projektmanager, obschon er von 2006 bis 2015 auch die Leitung von *CYNETART* innehatte. Er war ebenso im Vorstand der TMA und sah seine Aufgabe auch dort in internationaler Vernetzung. Die *Dresdener Neusten Nachrichten* bezeichnen Dumke als „Cynetart-Gründer und Vorstand des veranstaltenden Vereins Trans-Media-Akademie Hellerau" (Redaktion DNN 2020).

Künstlerischer Leiter ist seit 2016 Ulf Langheinrich. Achim erklärt die kuratorische Veränderung bewirke nun einen Wechsel in Richtung verstörende Ästhetik, kombiniert mit kontroversen und politischen Themen: „Der ursprüngliche inhaltliche Ansatz des Festivals war es, Entwicklungen kritisch mithilfe von Medienkunst zu thematisieren, dabei mit Schwerpunkt Tanz und Performances und körperlich-orientiertem Arbeiten. Oft waren das ‚work in progress'-Arbeiten […]. In den letzten Jahren gab es eine stärkere Vertiefung hin zum hedonistischen Lustvollen" (Interview Achim 2018). Diese wurden durch Thomas Dumkes periodische Wirkung als künstlerische Leitung oder auch Festivalkoordinator angestoßen. Festivalarbeiterin Jette, deren Zitat auch die Einleitung zu diesem Kapitel bildet, war vor allem bei *CYNETART* und TMA (2011–2014) und beim *CTM* (2015) im Rahmen des ECAS-Programms„Cultural Workers in Residence" tätig, sie beschreibt das Festival durch die experimentell angelegten Projekte als speziell: „Wir haben ja den Schwerpunkt Performance und da vor allem der menschliche Körper und neue Technologien. […] Und auch der Laborcharakter der Arbeiten – es wird viel untersucht und gibt immer viele Prototypen, die getestet werden. Es wird viel mit dem Publikum gespielt, keine Ausstellungen zum Angucken, sondern zum selbst-aktiv-werden. Deshalb ist es für mich ein Laborfestival: Man wagt viel – und man darf auch scheitern" (Interview Jette 2016).

Die ausrichtenden Institutionen sind sehr unterschiedlich zusammengesetzt und bestehen tendenziell aus Mitgliedern mit eher geringen Berührungspunkten zu

88 Der Förderpreis der Sächsischen Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst 2016 ist mit 10.000 Euro dotiert, das auch ein Artist-in-Residence-Stipendium zusammen mit dem Amt für Kultur und Denkmalschutz vergibt, das mit bis zu 10.200 Euro dotiert wurde. Außerdem wird der CYNETART-Preis der Ostsächsischen Sparkasse Dresden vergeben, dotiert mit 5.000 Euro. 2018 wurde der Preis aufgrund ökonomischer Hürden eingestellt. Laut DNN wurde er mangels Interesse aus dem gastgebenden Haus beendet. (Vgl. DNN, abg. 15.10.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 16: Peter Ablinger & Winfried Ritsch, Sound Installation Talking Piano: Freud in England – transfer of the only known recording of Sigmund Freud's voice to computer-controlled mechanical piano, CYNETART 2017.

experimentell-elektronischer Musik oder Clubkultur. Der musikalische Teil kommt vor allem über die Kooperationen wie *ECAS/SHAPE* in das Festival. So spielt Musik auch bei *CYNETART* eine Rolle, als Teil des transmedialen Konzepts, das *CYNETART* verfolgt:

> „Musik ist da das falsche Wort – es geht da mehr um Klang. Klang spielt eine große Rolle anstatt Musikmusik, also tanzbare Musik spielt eine untergeordnete Rolle. Es ist eher das ganzkörperliche Sounderlebnis. Das Sounderlebnis, das man im Festspielhaus kreieren kann, ist schon ein sehr, sehr gutes. Das war Thomas Dumke immer sehr wichtig – ein Publikum anzusprechen, das sich für gute Elektronische Musik interessiert" (Interview Jette 2016).

Achim erläutert, dass trotz der Ausrichtung auf Medienkunst und Tanz Musik seit Anbeginn des Festivals eine wichtige Rolle spielte.

> „Diese Rolle hat sich seit dem erhöhten Einfluss von Thomas Dumke, vor allem als Projektleiter und Geschäftsführer, verstärkt. Noch einmal verstärkte sich der Einfluss mit dem Beitritt der CYNETART in das ICAS-Netzwerk und die Projekte ECAS und SHAPE. Noch verstärkter kann man den Bezug sehen, den der jetzige künstlerische Leiter, Ulf Langheinrich, einbringt, da er auch als Musiker aktiv und interessiert ist. Dadurch sind ‚reine' Konzerte stärker präsent. Generell lag der Schwerpunkt früher auf multimedialen Performances. […] Der gesteigerte Einfluss von mehr musikalischen Beiträgen, die weni-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ger Performanz haben, hat zu Konflikten innerhalb des Vereins geführt, da der Körperbezug, ein dem Verein ureigenes und innewohnendes Thema ist, das dadurch reduziert wurde" (Interview 2018).

Der Eindruck bei meinen Besuchen in Dresden[89] war, dass es sich bei der Organisationsstruktur aus drei Säulen um einen sehr weiten Brückenschlag handelt. Die Installationen und Ausstellungswerke, die 2017 zu sehen waren, umspannten ein so weites Spektrum, dass die Gesamtheit nicht mehr unter Medienkunst oder Computerkunst zu fassen war. Es gab einige Konzerte und künstlerische Arbeiten, die ästhetisch mit dem Gestus der transmedialen und avantgardistischen Festivals auf Linie sind. Sowie auch Kooperationen, beispielsweise 2017 mit der Klasse von Prof. Carsten Nicolai[90] der Hochschule für Bildende Künste Dresden, die den Projektraum *Monitor* gestalteten und dort weitere Veranstaltungen beheimateten.

Ebenso gab es aber auch Vorträge mit esoterischen oder reformerischen Inhalten, zu denen vor allem ältere Personen kamen, die wiederum nicht im Projektraum *Monitor* auftauchten. Hier gab es auch eine Trennung nach Generationen, wobei Ausnahmen die Regel bestätigten. Achim berichtet, dass durchschnittlich 3000 Besucher:innen kommen. Beim Eröffnungsjahr in *Hellerau* 2000 kamen 4500 Besuchende (dresden.de) und 2014 kam ebenso viel Publikum (vgl. focus online 2014). Es seien zwar alle willkommen, „aber eigentlich sind es elitäre Themen und Sprache, die mit dem Festival verbunden sind, d.h. Intellektuelle, Gebildete, Akademiker, mit einem Hang zum Subversiven und Grenzgängen frequentieren das Festival", so Achim (Interview 2018).

Das Festival findet neben Hellerau auch an weiteren Orten in Dresden statt. 2017 gab es allerdings nur *Hellerau* als zentralen Ort sowie eine Clubkooperation mit dem kollektiv organisierten Club *objekt klein a*. Das ist wichtig, denn eine Clubnacht kann man in *Hellerau* selbst nicht organisieren, dafür sind keine geeigneten Räume verfügbar. Achim sieht in der Langlebigkeit von *CYNETART* eine besondere Qualität, „trotz Problemen immer wieder stattzufinden" (Interview 2018). 2019 konnte dies dann aber nicht eingelöst werden, wohl aber gab es kleinere Events im Rahmen von

89 Ich besuchte das Festival 2017, weil Dumke mich für einen Vortrag eingeladen hatte. Und durch das SHAPE-Engagement von Dumke wurde ich auch 2019 in Dresden und 2020 am *Balance Festival* in Leipzig eingeladen (online wg. der Covid-19-Pandemie).

90 Carsten Nicolai, Jahrgang 1965, ist ein deutscher Musiker und Künstler aus Chemnitz, der in Berlin lebt: „He is part of an artist generation who works intensively in the transitional area between music, art and science. In his work he seeks to overcome the separation of the sensory perceptions of man by making scientific phenomenons like sound and light frequencies perceivable for both eyes and ears. Influenced by scientific reference systems, Nicolai often engages mathematic patterns such as grids and codes, as well as error, random and self-organizing structures" (carstennicolai.de, biography, abg. 5.10.2018. Siehe auch FN Raster-Noton).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 17: Monitor Project Space, Klasse Carsten Nicolai – Dresden Academy of Fine Arts, CYNETART 2017.

SHAPE, die trotzdem stattfanden. Einiges veränderte sich ab 2019, am offensichtlichsten dadurch, dass das Festival mittlerweile als Biennale konzipiert wurde: „Wir haben 20 Jahre das Festival jährlich ausgetragen und gemerkt, wir hecheln ganz schön, das jedes Jahr neu zu denken" (mdr.de, Kultur-Empfehlungen, CYNETART, abg. 19.11.2020), erläutert der Projektmanager Thomas Dumke. Deshalb wurde dem Vorschlag von *Hellerau* und von der Stadt, eine biennale Ausgabe durchzuführen, zugestimmt. Die Zeit zwischen den Ausgaben sollte für bessere Projektvorbereitung und Netzwerken genutzt werden. Im Zuge der Kürzungen entstand die *HYBRID Biennale*. Dazu kam es aber nicht mehr, denn ein paar Jahre später hatten sich die Dinge erneut geändert: „Die CYNETART hat den letzten Intendantenwechsel am Europäischen Zentrum der Künste Dresden in 2018 nicht überlebt. Im Grunde ist der Verein aufgrund der verschiedenen Generationen, die die CYNETART miteinander verbunden hat und damit verbundenen Interessen in sich selbst verschwunden", so Dumke 2023 im Interview.

Für 2024 war eine weitere Ausgabe unter dem Thema „Body Intelligence" in Planung, die nun nicht mehr im *Festspielhaus Hellerau* lokalisiert ist, sondern dezentral in Dresden stattfand. Mit dem Wechsel der Intendanz und des Teams am *Europäischen Zentrum der Künste Hellerau*, hat das Amt für Kultur und Denkmalschutz der Stadt Dresden Schritt für Schritt eine auf Zukunft ausgerichtete Unterstützung und die öffentliche Förderung auslaufen lassen. *CYNETART* wird nun nicht mehr als innovativste Veranstaltung ihrer Art in Sachsen angesehen. Die Verbundenheit zum *Festspielhaus Hellerau* war zwar verloren gegangen, aber trotzdem habe man nicht aufgehört, und glaubt weiterhin an die Idee *CYNETART*. Die *CYNETART* versteht sich

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 18: Colore Mobile Immensum – Werner Klotz: kinetic interactive mirror installation, CYNETART 2017.

nunmehr als ortsunabhängige „Plattform für künstlerische Forschung und nomadisches Denken" innerhalb der TMA. So können durch die TMA als vielseitiger Kooperationspartner auch lokale künstlerische Initiativen im ländlichen Raum vernetzt und unterstützt werden. Aus dem TMA-internen Verwürfnis um die Zukunft der *CYNETART* konstituierte sich auf Initiative von Thomas Dumke ein loser Zusammenschluss von Nachwuchskurator:innen und Kulturtätigen der Stadtgesellschaft Dresden zum *Netzwerk | Medien | Kunst*. Die noch bestehende institutionelle Förderung der Stadt Dresden für Medienkultur lief für die TMA aus und wurde zu einem Drittel auf das *Netzwerk | Medien | Kunst* übertragen.

Die *CYNETART* als Teil der TMA Hellerau versteht sich seitdem als gleichberechtigtes Mitglied neben weiteren lokalen medienkünstlerischen Initiativen wie Metaknoten, Sonic Robots, dgtl fmnsm, +++ und führte mit den bestehenden internationalen Vernetzungen zu Künstler:innen und Kollektiven die Förderung von Nachwuchskünstler:innen und deren Vernetzung untereinander fort. Der Auszug aus dem Gebäudeensemble *Deutsche Werkstätten Hellerau* und die Auflösung der Kooperation mit dem *Europäischen Zentrum der Künste* wurde trotz Kürzungen und Raumentzug als ein befreiendes Moment erlebt.

Dadurch wurde ein Neustart mit Partnerschaften zu Initiativen im Dresdner Umland und darüber hinaus möglich, und mit kleineren über das Jahr verteilten Aktionen. Weg von kuratorischen einzelpersonenbezogenen Shows hin zu kollektiven Aktionen, zu denen die Strukturen aus der Vergangenheit beitragen und gleichermaßen erhalten werden. Unter anderem wurde eine medienpädagogisch orientierte

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und DIY-Praktiken fördernde Struktur in der Westlausitz etabliert, um kontinuierlich Teilhabe- und Vermittlungsangebote anzubieten oder die kooperative Beteiligung an den jährlichen Sommerresidenzen des *outsidein-Kollektivs* in Wehlen und europäisch orientierte Projekte wie BODYNET-KHORÓS[91]. Das seit 2007 bestehende Verhältnis zur ukrainischen Partnerorgansation *DCCC – Zentrum für zeitgenössische Kultur* in Dnipro intensivierte sich, und in 2024 konnte man erstmalig die kollaborative Plattform für Künstler:innen aus der Kaukasusregion, IN THE MOUNTAINS, umsetzen. Anfang 2025 prämierte die interkulturellen Kantate „Walls Are Tumbling Down" als ein kraftvolles Zeichen gegen Ausgrenzung, Hass und Vorurteile.

Seit 2022 kooperiert die *CYNETART* mit der *Tbilisi Architecture Biennale* und ist für das Digitalprogramm der europäischen Architekturinitiativen verantwortlich, die sich für das „New Cross National Temporality Project" (NCNTP)[92] verbunden haben, „um dringend zu behandelnde Themen mit Mitteln der Medienkunst umzusetzen und öffentlich erlebbar zu machen", so Dumke (Interview 2023).

CYNETART während der Covid-19-Pandemie

Im Jahr 2020 war *CYNETART* erneut von Kürzungen betroffen, nicht zuletzt durch den langjährigen Kooperationspartner *Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste* selbst, die dies mit der Pandemie begründeten. Mit Beginn der Pandemie wurden *CYNETART* und der TMA die Geschäftsräume auf Eigenbedarf gekündigt. Denn die *Deutschen Werkstätten Hellerau* hatten in Kooperation mit der Firma BIOTYPE einen Großauftrag für die Entwicklung von DNA-Analyse-Kits vom Bund bekommen (vgl. Redaktion DNN, 2020).

CYNETART fand im Oktober 2020 trotzdem als eines der wenigen Festivals in diesem Jahr größtenteils live an verschiedenen Orten in Dresden statt, und auch noch einmal im *Festspielhaus Hellerau*. Wobei einige Produktionen speziell für eine Rezeption von zu Hause aus konzipiert wurden. Die Ausgabe wurde den prekären Umständen zum Trotz von vielen als besonders gelungen empfunden:

---

91 BODYNET-KHORÓS ist als Projekt zur Förderung der künstlerischen Forschung in der Partnerkonstellation Reverso/ K.Dance/ TMA Hellerau angelegt und macht von 2022 bis 2025 nicht nur in den urbanen Räumen einiger europäischer Großstädte, sondern auch in ländlichen Räumen und mit lokalen Community Hubs Angebote für Teilhabe geflüchteter Menschen in Dresden und Tiflis mittels transdisziplinärer, digitaler und physischer künstlerischer Praktiken (vgl. Projektüberblick 2022-2024, Netzwerk | Medien | Kunst Dresden).

92 Das New Cross-National Temporality Project befördert den Austausch von Wissen und Ideen zwischen Architekt:innen, Urbanist:innen, Künstler:innen, Forscher:innen und anderen interessierten Personen und Organisationen. Zentraler Gegenstand ist das Phänomen der unterschiedlich erlebten Erfahrungen von Zeitlichkeit.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„Es gab Auflagen in Hellerau, aber das machte alles irgendwie noch angenehmer. […] Allerdings wirkte es im Festspielhaus wenig Festival-mäßig. Zu der Zeit war ja bereits das Feiern und Tanzen verboten, daher bestand das Festival vor allem aus Konzerten und Performances, zu denen die Leute kamen und dann auch schnell wieder weg waren. […]. Statt Clubbing gab es mehr Lagerfeuer im Kunstareal. Ganz besonders war, dass wir uns nicht gestresst haben, und es gab keine große Werbung. Und trotzdem war es immer gut besucht" (Achim Interview 2021).

Seit 2021 existiert *CYNETART,* wie schon weiter oben beschrieben, im Modus von kollektiven Gestaltungsprozessen und wurde in die Virtual Reality verlegt. So konnte *CYNETART* 2022 unter dem Motto „choros – cybernetic garden" als Projekt der TMA in Kooperation mit der *Plattform A MAZE* und dem *Netzwerk | Medien | Kunst* umgesetzt werden.

1.6.5 donaufestival – redefining arts, Krems (AT)

„Die Wiener:innen, die experimentellen Pop schätzen, kommen zahlreich Ende April zum donaufestival. Viele sagen, das donaufestival leitet den Frühling ein. 2017 wurde in einer Nacht, die ich auch auf dem Campingplatz verbracht hatte, allerdings der Gefrierpunkt erreicht. Dieses Jahr war das Wetter nicht nur frühlingshaft, sondern sogar richtig heiß. Nach Ankunft am Camping ging es weiter zum Kino im Kesselhaus, wo eine Diskussion zu „Absent Futures, Present Pasts – Temporalities in Today's Music" stattfand. Im Anschluss waren die ersten Konzerte in der Minoritenkirche. Auf dem Campingplatz waren wieder einige Innsbrucker, sie gingen stattdessen zur Liquid Loft Performance[93] in die Dominikaner Kirche, die ich mir erst am nächsten Tag anschauen wollte. […] Beim Abendprogramm im Messegelände traf man sich wieder. Und auch sonst waren einige Leute vom Jahr zuvor ebenfalls wieder präsent, was dazu führte, dass oft mehr geredet wurde, als Musik gehört. An diesem Abend kam das überraschendste Konzert von Lotic[94].

93 Die Performance-Company Liquid Loft „was founded in 2005 by choreographer Chris Haring together with musician Andreas Berger, dancer Stephanie Cumming and dramaturge Thomas Jelinek. Inspired by science-fiction literature and cyborg theory, Liquid Loft's work reflects how our perception and bodies are transformed through visual media and the everyday use of technology. With their methods of deconstructing dancing movement material and shifting acoustic levels, Liquid Loft open up new choreographic terrain and put contemporary dance in context to other contemporary art forms" (liquidloft.at/#about, abg. 05.04.2021).

94 Lotic is an artist from Houston, who resides in Berlin since 2012 and announced their transition in 2018. Lotic "is the sound and spirit of experimental dance music" states Whitney Wei in Mixmag. She calls them "one of the most important voices in outsider art". In 2012 "they pioneered a new generation of transgressive club music that's migrated from its repurposed sex club roots to the caverns of Berghain and beyond. Lotic is a resident of the famed Janus Collective, alongside fellow

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 19: Performance Liquid Loft, donaufestival 2018.

der afroamerikanische Produzent aus Texas, der schon eine Weile in Berlin lebt, hatte sich plötzlich gewandelt, erschien als Frau mit engem Kleid, hochhackigen Schuhen und langen blonden Haaren und stolzierte mal elegant, mal etwas unbeholfen über die Bühne. Die Beats, ein Markenzeichen Lotics, waren quasi Playback und sie sang dazu, was nicht immer hinhaute, aber betonte das Brüchige und Fragile, das mit der Verwandlung einherging. Shilla Strelka schreibt im Begleitheft: ‚eine reiche sich unaufhörlich transformierende, im ganzen Sinn des Wortes queere Musik'. Ich fand die Musik nicht queer, aber die Performance war es gewiss! Die Performance passt zu den aktuellen Diskursen um Queerness, Genderbending und Transidentities im Feld [...]. In der zweiten Nacht bin ich mit dem Shuttlebus zurück nach Wien gefahren. Wer nicht campen will, fährt zurück nach Wien, denn Krems ist klein und die Zimmersuche für Spontanbucher kostspielig. Auf den Busfahrten war es bisher entweder still, weil alle müde von dem langen Festivaltag sind, oder wie auch dieses Mal wieder ausgelassenes Klassenreise-Feeling" (Feldnotizen donaufestival 2018).

DJs M.E.S.H. and KABLAM. Together, they helped forge a sound full of emotional intensity and taut with social and political consciousness" (mixmag.net, Wei, abg. 25.07.2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Das *donaufestival* ist eine Veranstaltungsserie für zeitgenössische Kunst und Kultur in Niederösterreich. Es „erschafft jedes Jahr eine Parallelwelt zwischen Systemabsturz und Neustart. Es setzt auf abenteuerliche Ästhetiken und Vibrationen zwischen Musik, Performance und Bildender Kunst" (donaufestival.at, abg. 21.11.2017). Das Festival wurde 1988 begründet und wird vom Bundesland Niederösterreich getragen und finanziert. Das *donaufestival* ist speziell in seiner Organisationsform, da es von der *NÖ Festival und Kino GmbH* ausgerichtet wird, diese organisiert noch drei weitere Festivals, die *Europäischen Literaturtage* und ganzjährig das *Kremser Kino im Kesselhaus* sowie den *Kunstraum Niederösterreich*. 2005 erfuhr das Festival eine fundamentale Neuausrichtung unter der Leitung von Tomas Zierhofer-Kin, der das Festival bis 2016 leitete und danach zu den *Wiener Festwochen* wechselte. Zierhofer-Kin studierte Gesang und ist Kulturmanager. Gemeinsam mit Markus Hinterhäuser gründete er 1993 das *Zeitflussfestival* im Rahmen der *Salzburger Festspiele* und war wiederholt als Kurator für die *Wiener Festwochen* tätig, bis er ab 2004 das *donaufestival* übernahm (vgl. de.wikipedia.org, Tomas Zierhofer-Kin, abg. 21.11.2017).[95]

Das neue Festival fand zum ersten Mal in Krems sowie auf einem stillgelegten Werftgelände in Korneuburg bei Wien statt, davon schwärmt Festivalbesucher Peter noch heute. Korneuburg war als zusätzlicher Standort aber „finanziell und resourcenmäßig viel zu aufwendig, deshalb wurde das gestrichen" (Interview Klaus Moser 2023).[96] Peter ist seit 2005 Stammgast beim *donaufestival* und kommt jedes Jahr mit einer Gruppe von Innsbrucker:innen aus der lokalen Experimentalszene sowie aus dem Umfeld der *p.m.k* (siehe *HON Festival*) nach Krems. Das Festival findet an zwei aufeinanderfolgenden Wochenenden statt. Wer sich Urlaub nehmen kann, bleibt gleich die ganze Woche bis zum nächsten Festivalwochenende in Krems. Die ersten Ausgaben beschreibt Peter mit „Wahnsinn". Und schwärmt besonders vom Konzert der Industrial Band Throbbing Gristle 2007: „Das werde ich nie vergessen!" (Interview 2019). Peter hebt auch die Sound-Installationen und Performances im öffentlichen Raum rund um die Spielorte hervor.

Der Relaunch des *donaufestivals* sorgte dafür, dass Krems temporär eine internationale Plattform für neue Performance-Kunst und Musik wurde:

> „Als Tomas Zierhofer-Kin im Jahr 2004 das Land Niederösterreich mit der Idee seines neuen Festivalmodells konfrontierte, war uns schnell klar, dass wir hier gänzlich neue inhaltliche Wege beschreiten und auch eine Lücke für ein urbanes, junges und kritisches

95 Hinterhäuser leitete von 2014 bis 2016 die *Wiener Festwochen*, bis er 2017 Intendant der *Salzburger Festspiele* wurde (vgl.: de.wikipedia.org, Markus Hinterhäuser, abg. 21.11.2018).

96 Laut der englischen Wikipedia-Seite fand das Festival noch die beiden ersten Jahre in Korneuburg statt. 2005 spielten u. a. Pan Sonic, Sleater-Kinney, Alec Empire, Amon Tobin, Foetus oder Prefuse 73 (vgl. en.wikipedia.org, donaufestival, abg. 03.08.2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kunstpublikum sowohl in der niederösterreichischen als auch in der österreichischen Kulturangebotspalette schließen würden. Kaum eine Neupositionierung einer Kunstmarke in Niederösterreich war wohl so kompromisslos wie jene des donaufestival im Jahr 2005: Tomas Zierhofer-Kins Postulat, die neue Avantgarde spiele sich nicht in der Hochkultur, sondern im Spannungsfeld von Sub- und Popkultur ab, war freilich eine Kampfansage an die etablierte Kunstwelt und – wie er mit Michel Houellebecq sagte – eine ‚Ausweitung der Kampfzone'" (donaufestival – 10 years of redefining arts, 2014, 4).

So der Landeshauptmann Erwin Pröll in seinen Geleitworten zum zehnjährigen Jubiläum. Tomas Zierhofer-Kin traf damals auf eine „ultrakonservative Kulturlandschaft", die aus „Museen und Festungen" (ebd., 7) bestand. Im Editorial beschreibt Zierhofer-Kin seine Perspektive auf die vergangenen zehn Jahre und die Ausrichtung des Festivals:



Abb. 20: John Gerrad – Western Flag: Videoinstallation/Echtzeit-Simulation, donaufestival 2018.

„Als ich vor zehn Jahren die künstlerische Leitung des donaufestival übernahm, war mein Ziel, ein radikal anderes Festivalmodell für zeitgenössische Kunstformen zu entwickeln: Es sollte gleichermaßen die Plattform einer neuen Generation von KünstlerInnen und ihrer Netzwerke wie auch Verhandlungsraum für aktuelle gesellschaftliche Fragen sein. Die kulturpolitischen Rahmenbedingungen für dieses Experiment stellten jene eines subventionierten Avantgarde-Festivals dar, nur dass ihre inhaltliche Befüllung und somit Aufladung eine sehr ungewöhnliche war, und einen fundamentalen Umwertungs- und Neudefinitions-Prozess in Gang setzte. Es entstand ein Podium für KünstlerInnen, die sich nicht mehr im bürgerlichen Sinne der so genannten Avantgarde und ihrem Sturm auf die hochkulturellen Tempel verbunden sahen, sondern die sich dem klassischen Genre-Denken widersetzten und pop- wie subkulturell sozialisiert neue Aktionsräume im weiten Feld der globalen Medien- und Massenkultur und ihrer gesellschaftlichen Realitäten suchten" (ebd. Editorial, 5).

Dieser Generation und Zielgruppe ginge es darum, tradierte Muster zu hinterfragen, aufzubrechen und umzuwerten, von einer anderen Welt zu träumen. Subkulturelle Phänomene begegneten nun Theaterformen auf Augenhöhe und „visionäre Klang-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

kunst reichte avanciertem Pop und Anti-Pop die Ohren, neue künstlerische Hybridformen drangen in neue physische, virtuelle wie geistige Handlungsräume ein, Performancekunst, bildende Kunst, Aktionismus und neue elektronische Musik schwangen das Tanzbein (und die Keule) im diskursiven gesellschaftlichen Schlachtfeld unserer Zeit, dem Club!" (ebd.). So sei das *donaufestival* durch konstante Neujustierung zu einem Katalysator des Neuen, Unentdeckten und Radikalen geworden. Lärm und brutistische Ästhetiken aller Art seien das akustische Rückgrat des *donaufestivals*, schreibt Thomas Mießgang im Jubiläumsmagazin (2014, 15).

Nachdem Zierhofer-Kin 2017 Intendant der *Wiener Festwochen* wurde, übernahm Thomas Edlinger die künstlerische Leitung des *donaufestivals*. Edlinger studierte Philosophie, Publizistik und Germanistik. Er war als Kulturjournalist, Kurator oder Autor aktiv. Bekannt wurde er vor allem durch die Radiosendung *Im Sumpf* auf FM4, die er seit über 20 Jahren co-produziert (vgl.: fm4.orf.at, Im Sumpf, abg. 21.11.2017). Auf die Frage, was das *donaufestival* im Kreislauf der *Transmedia Festivals* speziell mache, sagt Edlinger: „The balance between performance art, some fine art, and music. These other festivals are much more focused on music. And, also on club culture, which we don't do and did not follow up to this direction. I consider it more a platform of heterogeneous arts" (Interview Edlinger 2017). Peter geht zwar wegen der Musik zum Festival, aber durch den Performance-Schwerpunkt trifft er auch immer öfter Innsbrucker:innen aus der jungen Theaterszene, für die das *donaufestival* zunehmend an Relevanz gewinnt. Für ihn ist das *donaufestival* ein Fixpunkt im Jahreskalender, seine Early-Bird-Tickets kauft er schon an Weihnachten: „Am Anfang waren nur die eingefleischten Musiknerds am donaufestival. Mit den Jahren ist das Publikum auch bunter und durchmischter geworden. Von der Gruppe von damals, die nach Korneuburg gefahren ist, bin ich der Einzige, der jetzt noch dabei ist. Die Gruppe verändert sich, aber wir sind immer noch viele" (Interview 2019).

Thomas Edlinger konnte bereits auf vielem aufbauen, wollte aber inhaltliche Akzentuierungen setzen und führte das Überraschungsformat „Stockholm-Syndrom" ein, mit kleinen dezentralen Konzerten und Performances. Damit wollte er ein Format schaffen, das „man nicht vorher googeln kann, weil man heute glaube etwas zu kennen, nur weil man es am Handy gesehen habe, bei dem die Erfahrung also nicht im Vorhinein simulierbar ist" (Edlinger in morgen 3/2021, 40). Dieses Format wurde allerdings wieder eingestellt, wie Klaus Moser – seit 2007 Marketing- und Presseassistent, erklärt: „Das Stockholm-Syndrom hat viele neue Orte in Krems durch Überraschungskonzerte erschlossen. Nachdem wir alle möglichen Locations bespielt hatten und der Andrang viel höher war als die angebotenen Kapazitäten haben wir das Format (schweren Herzens) aufgehört. Wir versuchen jährlich neue Formate […] zu kreieren" (Interview 2023). Besonders gelungen findet Moser die Formate, wo Personen aus der Region involviert werden; so gab es eine Metal-Performance mit 50 Stricker:innen aus der Region, eine Kino-Performance (Blind Cinema) mit Kindern

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

oder eine Outdoor Performance im Schlosspark Grafenegg. Es sei auch eine Raumproblematik gegeben, denn es gebe wenig geeignete Konzerträume in Krems, so Moser. Außerdem wurde von Edlinger die Publikationsreihe donaufestival-Reader begonnen sowie eine Talk-, Film- und Theorie-Schiene. Edlinger steht eine Performance-Kuratorin zur Seite und er installierte ein Advisory Board für die Musik-Kuration, das 2017 von dem Musikwissenschaftler und Blogger Adam Harper, dem Berliner Musikjournalisten Jens Balzer sowie von seinem Weggefährten Christian Höller, der Redakteur und Mitherausgeber der Kunstzeitschrift *Springerin* ist, besetzt war. Ich frage ihn im Interview 2017, wieso er diese Personen ausgewählt hat und warum er überhaupt ein Advisory Board benötigt, weil das in der Freien Festivalszene eher ungewöhnlich ist:



Abb. 21: Konzert Lotic, donaufestival 2018.

> „When I started […] I did not have any experience in doing festivals. […] I thought that it would be a good idea, because there was already a curator for performance which I collaborated with, but not for music. I felt a lack of exchange on the musical side and asked those three for advice. I wanted Jens Balzer because I noticed that he actually sees and writes about a lot of live music shows. Christian Höller is not only a colleague I know for decades but a friend and I trust him very much. […] And Adam is specialized in underground music from the UK, and I thought that would be an interesting influence" (Interview 2017).

Auch das *donaufestival* hat ein jährliches Thema, dies waren u. a. Popkultur als „Schlachtfeld des Experimentellen" (2006), „Failed Revolutions" (2010), „Empathie" (2017) oder „Endlose Gegenwart" (2018) und „New Society" (2019). Die Hauptveranstaltungsorte des Festivals sind die Kremser Messehallen und die angrenzende Stadthalle sowie die *Minoritenkirche* mit dem *Klangraum Krems*. Als weitere Orte wurden in den letzten Jahren das *Kino im Kesselhaus*, *Forum Frohner*, *Galerie Stadtpark*, Museum Krems, die Dominikanerkirche, *Kunsthalle Krems*, Stadtcafé Ulrich, die Galerie am Eck und ein Parkdeck genutzt. Besonders ist auch die inoffizielle Afterparty für jene, die in Krems übernachten, obschon sie nie im Programm steht. Denn die Clubschiene will man als Festival eigentlich nicht bedienen. Trotzdem ist

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

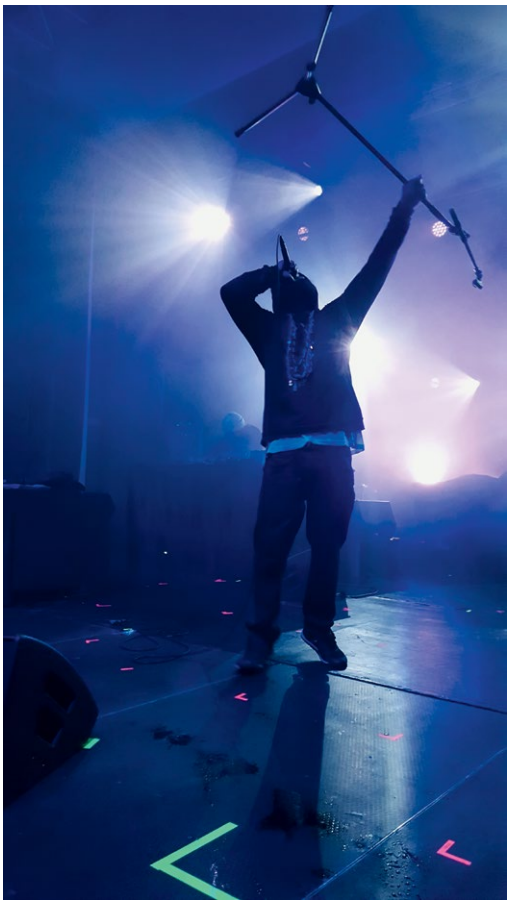




Abb. 23: Michele Spanghero – Ad Lib Soundinstallation: Beatmungsgerät spielt Fragment aus „Brahms-Requiem" – als Metapher für die Kontrolle, die der Mensch der Technologie übertragen hat, donaufestival 2018.

Abb. 22: Konzert Gonja Sufi, donaufestival 2017

der *Jazzkeller Krems* ein Kontinuum beim *donaufestival*. Ursprünglich 1965 als Verein für Jazz gegründet, entwickelte sich der Jugendtreffpunkt mit den Jahren in andere Richtungen. Heute dient er vor allem der „Förderung von Musik und der bildenden und darstellenden Künste, und zwar insbesondere (aber nicht ausschließlich) der für Jugendliche relevanten Gattungen und Genres" (jazzkellerkrems.at, Verein, abg. 01.12.2019). Explizit interessiert sich der Verein für alles abseits des Mainstreams und insbesondere für progressive Elektronik sowie das „erstmalige Verbreiten neuer – vor allem musikalischer Entwicklungen" (ebd.). Es liegt auf der Hand, dass dies perfekt zur Ausrichtung des *donaufestivals* und einer Festival-Afterhour passt. Einen Teil des Programms gestaltet der *Jazzkeller Krems* und weitere Teile in Kooperation mit Kremsern, die in Wien leben, u. a. mit *RES Radio* – ein Onlineradio in Wien mit Fokus auf DJ Culture und Club-Kultur. Leider hat der *Jazzkeller* zunehmend Probleme mit den Anwohnern, da er sich in der pittoresken Altstadt von

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Krems befindet und es scheint 2022 so, als würde es in Zukunft keine dieser legendären Afterhours mehr in Krems geben können. Gab es 2023 und 2024 nur noch spontane, nicht beworbene Afterhours und 2025 blieb der *Jazzkeller* gänzlich geschlossen. In Wien lebende Kremser erzählten mir, der Jazzkeller habe jahrelang mit Gerichtsprozessen zu kämpfen gehabt und am Ende sei bei jenen, die sich für den Erhalt einsetzten, die Luft raus gewesen und es sei kein engagierter Nachwuchs nachgekommen. Dies ist ein großer Verlust für das *donaufestival* und vor allem für Krems. Auch an diesem Beispiel sieht man die enge Verknüpfung von Festivals zu (prekären und bedrohten) Räumen.

Peter wünscht sich für die Zukunft eine mutigere Kuration, die noch stärker das Experiment sucht und wieder mehr Soundinstallationen[97] zeigt. Von seinem jährlichen Besuch hält ihn dieses Defizit aber nicht ab: „Trotzdem bin ich froh, dass es das Festival gibt und hoffe, dass es das donaufestival noch lange geben wird!".

Das donaufestival während der Covid-19-Pandemie

Das *donaufestival* 2020 wurde auf 2021 verschoben, musste 2020 also ausfallen. Einige der Vorauszahlungen gingen unwiderruflich verloren, erläutert Klaus Moser im Interview. Laut Moser konnte der finanzielle Schaden aber sehr eingegrenzt werden, auch weil sie als Organisation mehrerer Events agieren, wovon manche trotz Pandemie mit strengen Auflagen stattfinden konnten (besondere Bestuhlungsvorgaben, Desinfektionsspender, Besucher:innen-Beschränkung, Sicherheitskonzept usw.). Early-Bird-Tickets für das Festival 2021 gab es diesmal nicht, sondern der Ticketverkauf begann erst zwei Wochen vorher. Zunächst wurde für den Frühling geplant und auf Oktober 2021 verschoben (doppelter Planungsaufwand). Unter den bekannten erschwerten Verhältnissen fand eine verkleinerte Form statt (u. a. keine Bestuhlung, aber spezielle Einlass-Situation und Vorsichtsmaßnahmen im Backstage-Bereich). „2022 konnten wir wieder im April und Mai regulär und vollumfänglich das donaufestival veranstalten. Die Mehrkosten waren weniger problematisch, insgesamt wurden klarerweise weniger Förderungen verbraucht", so Moser. Als Unternehmen war es aber insgesamt herausfordernd, da beispielsweise das Kino im Kesselhaus in den Wintermonaten (2020/2021) geschlossen blieb und die Mitarbeiter:innen auf Kurzarbeit mussten. Das Festivalteam konnte Planungsarbeiten durchführen und war daher weniger in Kurzarbeit. Insgesamt habe man die Pandemie jedoch gut

97 „Letztes Jahr [2018] der Sonntag, der war Wahnsinn, so gut. Da war es so wie früher. Das war quasi der Frauentag, denn es gab nur Headlinerinnen und jedes Konzert war gut. Leider hat man solche Tage nur noch selten beim donaufestival" (Interview Peter 2019). Es spielten u. a. Big/Brave, Scout Niblett, Molly Nilsson oder Deerhof.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

überstanden. Vor allem ist das Interesse beim Publikum wieder annähernd gleich wie vor der Pandemie, so Moser (Interview 2023).

1.6.6 Elevate Festival – Musik, Kunst und politischer Diskurs, Graz (AT)

„Ich freue mich, wieder auf dem Dungeon Floor zu sein. Er ist der kleinste und gefährlichste Floor im Grazer Schloßberg, der zum UNESCO-Welterbe gehört. Die Stollen wurden im Zweiten Weltkrieg unter Qualen von Zwangsarbeitern dem Berg abgerungen und dienten als Kommandozentrale und später als Lazarett und Luftschutzbunker. Im Dungeon, den Uhrturmkasematten, fühlt man das noch am meisten, auch weil hier Felsen aus dem Boden ragen, die allzu große Tanzakrobatik auf diesem Floor limitieren. Schnell hatte ich wieder das wohlige Höhlengefühl im Dungeon. Nebel und minimale Beleuchtung befördern die immersive Versenkung in die Konzerte. Den Anfang machte Elisabeth Schimana[98] mit dem Max-Brand-Synthesizer, und ihrer Komposition ‚Höllenmaschine'; ich hatte sie mit dem Synthesizer schon beim CTM erlebt. Diesmal ist sie aber am Mischpult und zwei Pianisten bedienen den Synthesizer. Ein Bekannter erzählte, dass Schimana heute das letzte Mal mit dem Synthesizer aufgetreten ist, weil sie sich schon um die 20 Jahre mit ihm beschäftigt und dieses Kapitel nun abschließen will. Danach spielte Asfast,[99] ein guter Bekannter aus Wien. Seine Konzerte sind immer schön, sie haben immer etwas von einem epischen und zugleich abstrakten Film. Aber diesmal konnte ich mich erst gegen Ende richtig auf die Musik einlassen, mich in ihr fallenlassen. Nach dem Konzert haben wir noch auf dem Tunnel Floor ein Bier zusammen getrunken. Auf dem Weg trafen wir Peter Kutin mit dem Asfast eine Split EP gemacht hatte, der beglückwünscht wurde, weil er gerade einen Musikpreis für eine Radio-Komposition gewonnen hat. Am Tunnel Floor spielte DJ Earl und die Tanzbeine wurden zu Chicagoer Footwork[100]

98 „Since the 1980s the musician and composer Elisabeth Schimana has been active as one of the Austrian female pioneers of electronic music with projects marked by a radical approach and equally unconventional aesthetics. […] In her artistic work, Schimana examines questions of space, communication, or the body in its presence or absence […]. Her probing approach also led her to found the IMA Institute of Media Archeology, which has dedicated itself to acoustic media at the analogue/digital interface and to the subject of women, art, and technology since 2005" (elise.at, abg. 10.10.2023).

99 Der Grazer Leon Leder lebt seit vielen Jahren in Wien und produziert Musik unter dem Namen Asfast. Er zählt zu den vielen österreichischen Vertretern experimenteller Elektronik. „Von den kindlichen Anfängen am Schlagzeug und später als Metal-Drummer fand Leder als Jugendlicher zunehmend zu Dance und Ambient und wurde schließlich zum Solisten" (musicmaniac.at/interpreten/asfast, abg. 13.02.2023). 2010 veröffentlichte er sein erstes Album „WYSIWYG" und – bis dato – zuletzt 2021 „Earth Walk With Me" auf Denovali Records. 2024 bedient er am liebsten wieder das Schlagzeug in Bandprojekten.

100 Footwork, also known as Juke is a genre from Chicago, USA. Since the 2010s, the popularity of the footwork music, that became popular through dance contests across the West and South sides of

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

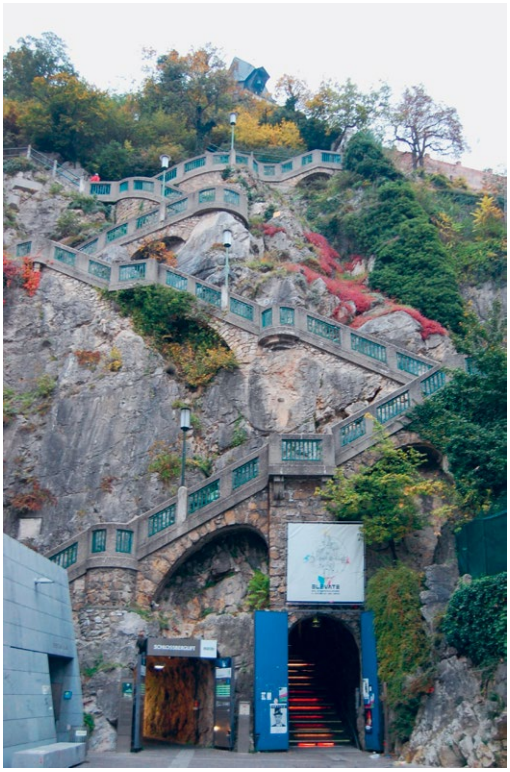


Abb. 24: Main Venue Schlossberg, Elevate 2012.

geschwungen. Nach einem kurzen Tunnel-Intermezzo ging es wieder zurück zum Dungeon. Dort war es dunkel und nebelig, so dass man niemanden sehen konnte und sich nicht allein fühlte, selbst wenn man es war. Dort hatte inzwischen JK Flesh[101] begonnen. Das war wirklich toll und hat mich sehr befriedigt nach den letzten beiden anstrengenden Tagen mit wissenschaftlicher Konferenz und Festival. Es war hart und langsam, schleppend und zugleich treibend, sehr energetisch. Das Publikum war begeistert. Zuerst schien alles wie aus einem Guss und zum Ende hin wurde JK Flesh immer experimenteller und verspielter. Vielleicht war das die Vorlage für DJ Marcelle, die ebenso eklektisch ausgerichtet ist und das Closing Set spielte. […] Am nächsten Tag habe ich es endlich zum Diskursprogramm geschafft. Es lief der Film ‚The Brussels Business' über Lobbyismus in Brüssel und ca. 40 Personen waren an diesem sonnigen Sonntagnachmittag anwesend. Mein Nebensitzer fragte sich danach laut, wie man nach so einem Film weiterleben soll, denn eigentlich mag man sich nur noch aufhängen. Danach habe ich mir noch ein Panel zu ‚Internet Policies & Activism in Europe' angeschaut. Ein Panelist sitzt jetzt als Lobbyist für Wikipedia in Brüssel und sagt: es sei doch alles gar nicht so schlimm und eben wichtig, dass man auch da sei und nicht nur die Konzernlob-

Chicago exploded as well across the UK, Europe, and Asia, "captivating a global audience with its irrepressible, unpredictable energy". This style is typically made on an MPC and recognized "by its roughly chopped vocal samples, repetitive bass, and fast-paced tempo of 160 beats per minute. By the time this sound reached the ears of dance music fans abroad, the scene had already been bubbling away successfully for more than 10 years, nurturing some of the American Midwest's most exciting musicians" (redbull.com, music guide, footwork abg. 03.04.2020). One of them is DJ Earl, an apprentice of DJ Rashad, founder of the local footwork institution Battle Groundz "a veritable laboratory for Chicago's homebrewed black avant-garde", where the Teklife crew formed which he became part of (vgl. 2016 pitchfork.com, dj-earl-the-future-of-footwork, abg. 03.03.2020).

101 JK FLESH is the pseudonym of British musician Justin K. Broadrick "for his work within heavy electronica/techno – informed by industrial, dub & power electronics. Justin initially used this pseudonym in Techno-Animal with co-conspirator Kevin Martin (The Bug)" (ra.co/dj/jkflesh/biography, abg. 20.11.2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

byisten. Es wurde die ganze Zeit zu Aktivismus aufgerufen, man solle mitmachen und sich Gruppen anschließen, man müsse kein Internet-Spezialist sein, aber es klang alles nur so halb euphorisch" (Feldnotizen, Elevate Festival 2016).

Das *Elevate Festival* existiert unter diesem Namen seit 2005. Laut Homepage ist *Elevate* „ein interdisziplinäres Festival mit einem starken Fokus auf gesellschafts- und kulturpolitischen Fragestellungen, das einmal jährlich in Graz stattfindet. Durch die einzigartige Verbindung von kritisch-politischem Diskurs mit avancierter Elektronischer Musik öffnet das Elevate Festival einen Raum zum Kennenlernen von neuen innovativen Inhalten" (abg. 30.05.2017). Graz ist die Landeshauptstadt der Steiermark und mit 291.072 Einwohnern (Stand 2020) die zweitgrößte Stadt Österreichs. Graz ist eine Universitätsstadt und in Sachen Ausbildung und Beruf häufig die einzige nationale Alternative zu Wien, Linz oder Innsbruck. Daher konnten sich in Graz schon seit längerem eine Vielzahl an Subkulturen und Szenen entwickeln und so den Nährboden bilden, aus dem das *Elevate Festival* hervorgehen konnte. Das *Elevate* hat sich direkt aus der lokalen Clubkultur entwickelt. Geleitet wurde es 17 Jahre von Daniel Erlacher, Bernhard Steirer und Roland Oreski, bis zum Ausscheiden von Erlacher 2022. Auch das *Elevate* ist als Verein organisiert, dem „Verein zur Förderung des gesellschaftspolitischen und kulturellen Austausches".

Erlacher, der selbst auch als Musiker Eiterherd aktiv war, betrieb ab 1996 rund 20 Jahre lang das Label *Widerstand Records,*[102] ein Label für Hardcore, Speedcore, Noise und Breakcore. Sein Einfluss bewirkte, dass sich in Graz eine Szene für harte Elektronische Musik entwickeln konnte, denn er betrieb auch einen Server und ein Forum (C8), das für die internationale Szene wichtig war. Zusammen mit Bernhard Steirer, der aus der Szene rund um Techno und Drum-N-Bass kommt, gründete er 2003 die Veranstaltungsreihe *Exit-Space*, aus der das *Elevate Festival* hervorging: „Damals ging es um kulturpolitische Dinge, also Kulturförderung in Graz. Da gab es verschiedene Interessensgruppen und auch Kontroversen und einen Diskursprozess in der Szene, weil das alle betroffen hat" (Interview Erlacher 2015). Erlacher und seine Kollegen kennen sich schon lange, haben sich in der Grazer Musikszene kennengelernt: „Graz ist eine relativ kleine Stadt und da war es schon immer so, dass die einzelnen Szenen kollaborativ miteinander umgegangen sind, und nicht in Konkurrenz zueinander. Kollaboration war immer großgeschrieben, auch über Genregrenzen hinweg" (Interview Erlacher 2015).

102 Das Label *Widerstand Records* wurde 1996 von Daniel Erlacher in Graz gegründet „to provide a platform for people producing extreme industrial-hardcore-noise as well as dark forms of ambient and jungle. With being always limited to 500 pieces/release, Widerstand will prevent every kind of commercialisation!" (discogs.com, Label, Widerstand Records, abg. 12.04.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 25: Soundcheck @ Dungeon Floor, Schlossberg, Elevate 2017.

Zwei Jahre lang experimentierte man mit diesem Format, bei dem jeder Abend mit einer Diskussion begann: „Da ging es vor allem um lokale kultur-relevante Themen, die wir mit der Szene diskutieren wollten. Das machten wir im Club, weil wir später sowieso tanzen, denn im Anschluss gab es Konzerte und Party. Das haben wir dann sechsmal gemacht. Wir wollten das dann in einem größeren Rahmen zu verschiedenen Themen machen und so ist Elevate entstanden“ (ebd.). Auf der Elevate-Homepage heißt es: „Aus einem Freundes- und Bekanntenkreis junger DJs, VeranstalterInnen, StudentInnen und AktivistInnen entwickelte sich dadurch ein internationales Festival, das heute als professioneller Kulturbetrieb mit PartnerInnen in verschiedenen Regionen Europas eine relevante Drehscheibe für politische Diskurse und künstlerische Positionen darstellt“ (elevate.at, history, abg. 05.09.2017). Inhaltlich ist das Festival auch laut eigener Beschreibung weit gefasst: „Fragen der Demokratisierung stehen genauso im Zentrum wie die Herausforderungen einer veränderten Medienlandschaft, die Dringlichkeit des Klimaschutzes, die Digitalisierung oder zivilgesellschaftliche Antworten auf multiple Krisen […]. Mit dem Diskursprogramm setzen wir uns für eine demokratische, solidarische und offene Gesellschaft ein“ (elevate.at, mission, abg. 05.09.2017).

Das Musik- und Kunstprogramm soll laut Homepage die Frage nach künstlerischen Strategien, Zugängen und Positionen stellen, und zwar „ohne vorgefertigten Thesen zu folgen, versucht Elevate ein Bild der aktuellen Diskurse in der Welt der elektronischen Musik und der avancierten Popmusik zu zeichnen. Bei aller inhaltlichen und formalen Breite ist den KünstlerInnen des Festivals der bedingungslose

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Wille gemeinsam, sich abseits des Mainstreams auf die Suche nach abenteuerlichen Ästhetiken zu begeben" (ebd.). Auch hier treffen wir erneut auf die Beschreibung als abenteuerlich. Markus Steinkellner ist als Musiker unter dem Namen IDKLANG bekannt und seit 2005 Dauergast beim *Elevate*:

> „Das war für Graz etwas Neues und Spannendes, so eine Form von Festival kannte man sonst nur von Wien oder von außerhalb Österreichs. Und die Leute, die das Elevate organisierten, waren mir auch vorher schon ein Begriff, weil sie die Partyreihe ‚Disco 404' veranstaltet haben und sehr spannende Acts nach Graz gebracht haben. Die Besucherzahlen waren damals nicht so hoch, das war eben auch etwas Neues und mutig, das so umzusetzen" (Interview 2016).

Das *Elevate* nutzte von Beginn an einen festen Ort für das Festival, nämlich den *Dom im Berg*, die Räumlichkeiten im Grazer Schloßberg. Das Diskursprogramm war meist im *FORUM STADTPARK* verortet, aber auch Workshops oder Partys. Wie der Name nahelegt, befindet sich das *FORUM* im Grazer Stadtpark. Auf dem Weg zu einem Talk oder Vortrag die größte Grünfläche der Stadt im Stil eines Englischen Gartens zu durchqueren, macht einen besonderen Reiz aus. Genauso wie der Blick durch die Glaswände des *FORUM* ins Freie. Das *FORUM STADTPARK* wurde 1959 gegründet und versteht sich als Labor und Plattform für lokale Kulturszenen, es ist ein „Produktions- und Präsentationsort für zeitgenössische Kunst. Organisiert als unabhängiger, selbstverwalteter Künstler*innenverein, steht das Haus für einen erweiterten Kunstbegriff und für spartenübergreifendes Arbeiten in den Bereichen Architektur, Literatur, Bildende Kunst, Film, Fotografie, Medienkunst, Gesellschaftspolitik, Musik, Theater, Performance, Theorie" (forumstadtpark.at, abg. 07.10.2020). Außerdem wird das *Parkhouse*, eine kleine Bar im Grazer Stadtpark, regelmäßig für DJ-Sets und After-Hour-Veranstaltungen einbezogen. In den letzten Jahren wurde zusätzlich die pittoreske Spielstätte *Grazer Orpheum* für Abschlusskonzerte genutzt. Weitere kleinere Venues der Stadt wie beispielsweise Galerien werden punktuell mitgenutzt oder die *Kombüse*, ursprünglich eine Imbissbude beim Stadtpark, die zur legendären Anlaufstelle für Nachtschwärmer wurde. Seit 2020 wird der Heimatsaal im *Volkskundemuseum* für das Diskursprogramm genutzt sowie das *Mausoleum* für Konzerte, eine Gruft neben dem Grazer Dom.

Das *Elevate* hat sich für Markus zu einem Fixpunkt entwickelt, weil er mittlerweile viele Leute kennt, die beim Festival zugegen sind, und man trifft sich dort jährlich wieder. Leon Leder, ebenfalls Musiker und Stammkunde, hebt den ehemaligen Breakcorefloor, Dungeon genannt, in den Uhrturmkasematten als besonderes Highlight und Merkmal des Festivals hervor. Dieser steht dem Festival seit 2020 nun nicht mehr zur Verfügung, da das Schloßberg-Unternehmen ihn an einen Investor für viele Jahre vermietete, der dort „im Inneren des Schloßbergs die mit 64 m höchste Indoor-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 26: Installation Manuel Beltran – Institute of Human Obsolescence, ESC Medienkunstlabor, Elevate 2017.

Rutsche der Welt" (Wikipedia Schloßberg 2020) installierte, deren Länge noch auf 170 m erweitert werden soll. Sicher betrübliche Neuigkeiten für Leon, der sagt: „Die Konzerte im Dungeon haben mich damals sehr beeindruckt. Ich finde auch die musikalische Programmierung immer super. Und die Location Dom im Berg insgesamt macht auch viel aus" (Interview Leon 2016). Seit 2024 ist auch der Tunnel Floor/Raum nicht mehr bespielbar, angeblich aufgrund mangelnder Sicherheitsmaßnahmen. Schade. Markus erzählt, dass Graz eine dynamische Subkultur gehabt habe, woraus auch das *Elevate* hervorgegangen sei: „Eine Zeitlang war das Elevate und Graz überhaupt viel weiter vorn mit Konzerten als Wien" (ebd.).

Ich besuchte das *Elevate Festival* 2007 zum ersten Mal, als Bekannte mich dorthin mitnahmen, weil sie dort Visuals machten. 2012 besuchte ich das Festival erneut, diesmal aufgrund des Festivalthemas „Elevate the Apocalypse?", an dem ich ein Forschungsinteresse hatte.

Bei diesem Besuch interviewte ich Erlacher erstmals für meine Radiosendung und spielte bereits mit dem Gedanken, später zu Festivals zu forschen. Allerdings war ich mir anfangs nicht sicher, ob das Festival zu meinem Forschungsfeld passte, da das Diskursprogramm und das Musikprogramm nebeneinander herlaufen, es kaum übergreifende Berührungspunkte gab und gibt. Die ursprüngliche Idee, über kulturpolitische Inhalte zu diskutieren, hatte keine Priorität mehr, wenngleich es im Diskursprogramm immer mal wieder auch Veranstaltungen zu Kunst und Kultur gab, jedoch nur selten zu Musik. Dabei ist auf der Festival-Homepage zu lesen: „Menschenrechts-ExpertInnen, KlimaforscherInnen und AktivistInnen aus aller Welt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

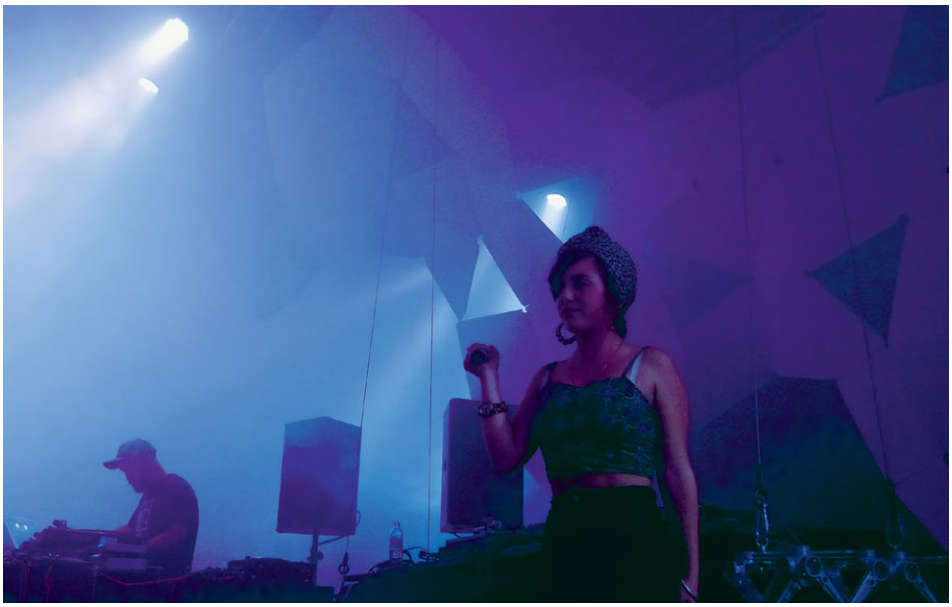


Abb. 27: Konzert The Bug feat. Daddy Freddy & Miss Red, Elevate 2012.

kommen in Graz zusammen, um gemeinsam mit MusikerInnen und KünstlerInnen anderer Sparten brennende Zukunftsfragen praxisnah zu durchleuchten" (Elevate.at). Mein Eindruck bei den zahlreichen Festivalausgaben, die ich besuchte, war auch, dass nur wenige Musiker:innen das Diskursprogramm besuchten oder darin eingebunden waren. Außerdem goutierte das Publikum des Diskursprogramms die Musikveranstaltungen nur selten, es scheinen unterschiedliche Gruppen und Szenen zu sein. Das beschreibt auch Leon, der aus Graz kommt, das Festival oft besucht hat und auch dort aufgetreten ist:

> „Ich gehe selten zum Diskursprogramm […]. Was ich nur mitbekommen habe ist, dass viele politisch interessierte Grazer zum Diskursprogramm gehen, aber nur dorthin. Beispielsweise mein Vater und mein Onkel […]. Grundsätzlich kommt es mir sehr getrennt vor: die einen kommen für die Musik, die anderen für den Diskurs. Wenn die Diskursleute doch zum Abendprogramm kommen, stehen sie rum und unterhalten sich und die Musik ist ihnen egal. Ich finde diese Situation nicht ideal" (Interview Leon 2016).

Der Großteil des Publikums kommt wegen des musikalischen Angebotes. Durchschnittlich kommen 4000 Besucher:innen zum Musikprogramm und 2000 bis 2500 besuchen den Diskursbereich, außerdem wird das Diskursprogramm auch im Internet gestreamt (vgl. Interview Erlacher 2015). 2019 bis 2022 kamen laut Website 10.000 Besucher:innen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Leon findet es unglücklich, dass im Festivaluntertitel Musik und Kunst getrenntwerden, da er glaubt, dass sich die Kunst vor allem in Form von Musik auf dem Festival ausdrückt (vgl. Interview 2016). Dennoch wird das jährliche Festivalthema anhand des Diskursprogramms ausbuchstabiert. Themen waren in der jüngeren Vergangenheit „Demokratie", „Commons", „Creative Response", „Krise" oder „Big Data, Quantifizierung & Algorithmen". Obwohl die definierenden Sparten des Festivals „Diskurs & Aktivismus" und „Musik & Kunst" heißen, gab es in den Jahren, wo ich das *Elevate* besuchte, eher wenig Kunst im Sinne Bildender Kunst oder Medienkunst beim Festival. Langjährige Besucher:innen berichteten mir aber, dass das in manchen Jahren anders war, beispielsweise Markus. Er erzählt, dass es immer wieder Versuche gegeben habe, Kunst mit einzubeziehen: „Im Schloßberg gibt es ja auch so kleinere Räume, wo immer mal wieder eine Installation war. Die Kunst im Untertitel des Festivals bezieht sich vielleicht auf die visuelle Unterstützung der Musik durch Visuals" (Interview 2016). Der Bezug zu Neuen Medien und Technologien fand eher beim Diskursprogramm statt. Computertechnologie und Kommunikation spielten dort konstant eine Rolle.

Das *Elevate* geht als Festival definitiv über Musik hinaus, aber die Musik strukturiert das Programm und prägt es: „Den Kern stellt dabei die Musik dar, interdisziplinäre Performances und installative Arbeiten spielen eine immer größere Rolle. Ein eigenes multimediales Literaturprogramm setzt regelmäßig Akzente mit Auftragstexten und mit deren Live-Inszenierung durch MusikerInnen und KünstlerInnen anderer Sparten" (elevate.at, about, abg. 03.03.2019). Das Literaturprogramm wird inzwischen nicht mehr fortgesetzt. Trotz allem betont Erlacher den transmedialen Aspekt im Interview: „Der Anspruch war schon immer, nicht nur Musik zu machen, sondern mehrere Kunstformen im Festival unterzubringen" (Interview 2015). Das Kuratorentrio des *Elevate Festival* hat sich im Forschungszeitraum auch dem Netzwerk und EU-Projekt *We are Europe* angeschlossen. Die Besucher:innen merken davon aber wenig, und den meisten ist das egal. Leon findet die gewählten jährlichen Themenschwerpunkte „immer ein bisschen brav, eher zurückhaltend" (Interview 2016). Denn zu progressiven Diskussionen würde das Thema dann meist nicht mehr passen. Zum Namen des Festivalnetzwerks fällt ihm nur wenig ein: „‚We Are Europe' klingt nun wirklich eher niedlich, wenn nicht Europa-patriotisch" (ebd.). Er mutmaßt, ob es ein kritischer Verweis auf den Rechtsruck, Flüchtlingspolitik oder ein Aufruf zur Solidarisierung sein solle, kommt aber zu dem Schluss, dass der Name dafür zu artig sei.

Eine Besonderheit, wenngleich kein Alleinstellungsmerkmal, war die Vergabe von Preisen. Von 2011 bis 2015 vergab das Festival den *Elevate Award*, einen Preis für Organisationen und Projekte, „die sich positiv, nachhaltig und innovativ für die Gesellschaft engagieren" (elevate.at, awards, abg. 05.12.2016). Initiativen wurden in drei Kategorien ausgezeichnet: auf regionaler Ebene (*Elevate Award Steiermark*), für

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 28: Konzert WaqWaq Kingdom, Elevate 2023.

globales Engagement (*International Elevate Award*) oder für „den Grenzbereich zwischen Kunst und Eingriff" (*Elevate Artivism Award*). Die Gewinner:innen der Awards wurden vom Publikum gewählt. Über die Vergabe des *International Elevate Awards* entschied jedoch „eine über 100-köpfige internationale Jury, die sich aus ehemaligen Festivalgästen zusammensetzte" (ebd.). Das Preisgeld wurde über ein Crowdfunding und durch die Abgabe von veganer Schokolade gegen Spende erwirtschaftet. Diese Bemühungen konnten jedoch aus ökonomischen Gründen langfristig nicht aufrechterhalten werden.

Leon und Markus betonen, dass das *Elevate Festival* sehr wichtig für Graz und seine Szenen ist: „Die Stadt wird dadurch aufgewertet", findet Leon. „Es gab ja schon den steirischen herbst und seit zehn Jahren das Elevate, also zwei Festivals, die extrem progressiv und zeitgenössisch sind. Für so eine kleine Stadt ist das schon etwas Besonderes. Dadurch wird die Stadt erst wahrgenommen" (Interview 2016). Vielen internationalen Künstler:innen in diesem Segment wäre Graz überhaupt nur durch das *Elevate Festival* ein Begriff, weiß Leon. Markus ergänzt: „Wenn es solche neuen Veranstaltungsformate gibt, können sich dadurch auch neue Szenen aufbauen. Wenn es das Elevate nicht mehr geben würde, dann wäre das ein harter Verlust für die Stadt" (Interview 2016).

Das *Elevate* ist in diesem Sample das einzige Festival, das von Beginn einen Teil seines Programms (Diskurs-Teil) im Livestream übertragen hat. Ansonsten hat le-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

diglich die *transmediale* regelmäßig ihre Konferenz gestreamt oder die *Ars Electronica* einzelne Programmpunkte. 2017 hat das *Elevate* eine ungewöhnliche Neuerung vollzogen und nach zwölf Jahren seinen jährlichen Termin von Oktober auf März verlegt. Als Grund wird die sich verdichtende Festivallandschaft genannt: „Die Festivallandschaft hat sich seit der Elevate-Gründung im Jahr 2005 gehörig verändert. Es ist einfach viel mehr los – vor allem im Herbst. Im März ist es vergleichsweise ruhig. Ein Vorteil", sagt Daniel Erlacher der Zeitung *KURIER* (kurier.at, Weise, 2017).

Das Elevate während der Covid-19-Pandemie

Das *Elevate Festival* konnte als eines der wenigen Festivals während der Covid-19-Pandemie jedes Jahr stattfinden. Es war eines der letzten Festivals im März 2020, das überhaupt noch wie geplant umgesetzt werden konnte. Das Festival 2021 wurde auf August 2021 verschoben. Um die Herausforderungen des Ticketing unter Corona zu meistern, entwickelte das Festival zusammen mit dem alternativen Ticketinganbieter *NTRY* eine „Elev8App": „Wir nutzen verschiedene Open-Source-Tools, um einen Weg darzustellen, wie man als Veranstalter in Kooperation mit dem Ticket-Anbieter, mit der eigenen Website das Ticket-Management in Corona-Zeiten gestalten kann", so Erlacher (steiermark.orf.at/stories/3084327, abg. 05.02.2021). 2022 fand das Festival erneut im Sommer statt, diesmal im Juli. 2023 kehrte man dann wieder zum normalen Datum im März zurück. Allerdings ohne Daniel Erlacher. Ähnlich wie beim *CTM Festival*, gab es auch hier in dem Leitungs-Trio persönliche und inhaltliche Differenzen, weshalb sich Erlacher aus der Festivalorganisation zurückzog.

1.6.7 Heart of Noise, Innsbruck (AT)

„Ein Highlight dieses Festivals war der neue Tramatic Ride, auf dem die lokalen Musiker:innen Lissie Rettenwander[103] und Maurizio Nardo (aka Brttrkllr)[104] spielten. In der Tram war es anfangs sehr heiß und sie war bis zum Limit mit Besucher:innen gefüllt. Darunter waren viele bekannte Gesichter, man konnte sich aber nur von weitem zuwinken, da bewegen fast nicht möglich war. Einige schauten nach draußen, andere hatten die Augen geschlossen und einige versuchten zu filmen und dabei Performance, Zuschauer:innen und die dahingleitende Landschaft auf einmal zu erfassen. Die Konzerte haben trotz der Unterschiedlichkeit gut zusammengepasst, zuerst spielte Lissie, sie

103 Rettenwander unternimmt „die schwierige Gratwanderung zwischen Tradition und modernem Zeitgeist […] und wühlt in einem Fundus, der sich von Volksmusik bis hin zu Neuer Musik erstreckt" (Programmheft HON 2018).

104 Nardos „opulenten Live-Sets unter dem Pseudonym BRTTRKLLR zeichnen sich bei aller stolpernder Brachialität durch ein ständiges Erkunden, Umdeuten und Vermengen […] musikalischer Erinnerungen aus" (Programmheft HON 2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> hatte einige ihrer Hackbretter dabei, aber der Klang war nicht wiederzuerkennen, musikhandwerkliche Details waren unter diesen Bedingungen aber nur schwer auszumachen. Vor allem die Kuhglocken, die sie verwendete, fügten sich passend in die vorbeifliegenden Weiden und Wiesen. Dann gab es einen Halt mit Pause in Kreith bei Mutters mit malerischem Ausblick. Auf dem Rückweg spielte Maurizio, sein Set war beatlastiger, aber ruhiger als sonst, obwohl es an Verzerrungen nicht mangelte. Kurz vor Schluss spielten dann beide zusammen bei der Einfahrt nach Innsbruck, gerade, als es anfing zu regnen. Das Geräusch des Regens auf Dach und Fenstern vermischte sich wunderbar mit der Musik. Es war schön zu sehen, wie Passanten verwundert der Tram nachschauten. Danach gingen wir zum Verschub, dem zentralen Ort der Innsbrucker Experimentalszene, wo Fabian Lanzmaier[105] und Marco Russo vom Verschub zur Geschichte und Gegenwart des Ortes und Vereins erzählten. Im Anschluss ging es weiter zu den Pavillonkonzerten im Hofgarten, die seit 2016 zu meinen Favoriten gehören. Die Pavillons werden gerade renoviert, aber das Baugerüst passte zu den gebauten Klanglandschaften. Nebenan spielten trotz Regen ältere Männer auf den großen schwarz-weißen Feldern Schach. Musikalisch wechselte das Programm von Drum N Bass zu einem Ambient-Set und den Abschluss bildete ein Konzert des polnischen Künstlers Zenial,[106] der allerlei Devices zum Einsatz brachte: Handys, Walkmen und Gameboys“ (Feldnotizen HON 2018).

Das *Heart of Noise* (HON) ist ein noch junges Festival. Es fand zum ersten Mal 2011 statt. Innsbruck ist zwar mit rund 130.000 Einwohnern (2021) eine kleine Stadt, aber sie ist die Hauptstadt Tirols und ist von den anderen größeren Städten Österreichs weit entfernt. Die nächstgelegene Großstadt ist München. Durch den Tourismus und die Universität gibt es für eine Stadt dieser Größenordnung dort aber ein breites (sub-)kulturelles Angebot.

Das Festival entstand auf Initiative der beiden Musikliebhaber Chris Koubek und Stefan Meister, doch das HON hat eine lange Vorgeschichte, die mit der subkulturellen Entwicklung der Stadt und ihren diversen Akteur:innen eng verflochten ist. Die Festivalmacher haben eine starke Verbindung zum Verein *p.m.k – Plattform mobile Kulturinitiativen,*[107] in dem vor allem Koubek als Geschäftsführer des Vereinsheims

105 Fabian Lanzmaier, aka Treibgut, ist Mitglied beim Traurige Tropen Orchester und Fluktuation 8. Sein erstes Album erschien 2016 als Heart of Noise Edition, zuletzt 2020 das Album „Mimikry“. Außerdem Produktionen für Installationen, Theater, Tanz und Live-Performances.

106 Lukasz Szalankiewicz ist Mitglied der Polish Society for Electroacoustic Music und der Polish Society for Contemporary Music. In den 1980ern war er als Musik- und Bildprogrammierer aktiv und konzentriert sich heute auf audiovisuelle Performances und interaktive Rauminstallationen (vgl. Programmheft HON 2018).

107 Die p.m.k ist ein Netzwerk von verschiedenen Vereinen und Akteur:innen, die sich zum Zweck der gemeinsamen Nutzung eines Ortes für ihre kulturellen Aktivitäten zu einem Dachverband zusammengeschlossen haben. Es handelt sich dabei um insgesamt knapp dreißig Initiativen und Einzel-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aktiv involviert ist. Sowohl Koubek als auch Meister waren im Vorstand der *p.m.k* und Koubek ist es nach wie vor, hat eine der beiden bezahlten halben Stellen inne. „Die p.m.k an sich ist aber die Summe der Mitgliedsvereine" (Interview 2013), so Koubek. Die *p.m.k* war wiederum das Ergebnis einer längeren Entwicklung und eines Kampfes im konservativen Tirol für selbstbestimmte kulturelle Räume, wie Koubek erläutert:

> „In den 1990er Jahren habe ich schon an diversen Orten in der Stadt Konzerte organisiert – ohne Institutionen, privat oder mit Bands zusammen. Dann bin ich in die Workstation gekommen, die ein Pool für Musiker und Techniker mit Proberäumen ist, und habe damals mit an Verbesserungen der Infrastruktur gearbeitet, und da habe ich Feuer dafür gefangen, kulturell tätig zu sein, kreative Potenziale zu kanalisieren und Möglichkeiten zu schaffen. Die Workstation hat damals extrem geboomt – das war der Underground Spot in der Stadt, wo man ohne große Regeln veranstalten konnte, was damals kaum irgendwo ging. Das war dann der Grundstein für alles weitere" (Interview Koubek 2013).

Viele Gruppen, die heute auch noch Teil der *p.m.k* sind, haben sich damals gefunden und angefangen, an Projekten zu arbeiten. Diese Plattform für Kulturinitiativen bezeichnet sich als mobil, weil 2002 viele Orte in der Stadt, wie auch das *Kulturzentrum Utopia*, schließen mussten und die subkulturellen Akteur:innen zur Mobilität zwang. Diese forderten einen neuen Ort in Innsbruck, dem die finanziellen Mittel des ehemaligen *Utopia* zur Verfügung gestellt werden sollten. Der Kampf dauerte viele Aktionen und rund zwei Jahre lang, aber er befeuerte laut Koubek auch eine „widerständische Bewegung" mit kulturellem Know-how. Erst nach einer Hausbesetzung 2004 erklärte sich die Stadt bereit, der *p.m.k* ein Basisbüro zu finanzieren. Ohne Finanzierung, aber mit der Leidenschaft künstlerischen Sturm und Drangs mietete man gleich den S-Bahnbogen daneben an, um endlich Veranstaltungen durchführen zu können. Denn auch die größte Energie versandet, wenn es keinen Fortschritt gibt, weiß Koubek. Erst später gab es eine Startfinanzierung vom Land Tirol, damit man die notwendigen behördlichen Auflagen erfüllen konnte. Während die Mitglieder weiterhin nomadisch umherschweifen und auch andernorts veranstalten können, geht diese Mobilität „nicht auf die p.m.k als Ganzes über. Die p.m.k versammelt eine Vielzahl mobiler Akteure, sie selbst bleibt aber immobil" (Vötsch 2010, 123–124). Die Eröffnung im Sommer 2004 war dann ein euphorisierendes Ereignis für die Be-

---

vereine, vorwiegend aus den Bereichen zeitgenössischer und subkultureller Musik sowie Medienkunst, „die in sich jeweils autonome Statuten und Strukturen aufweisen. Durch die Gründung der p.m.k vereint sie ein konkreter Ort, ein kollektiv genutztes physisches Territorium, an dem die Produktion, Vermittlung und Präsentation ihrer kulturellen Praxis stattfindet […]. Die p.m.k, die ihre Rolle in einem Gründungsdokument mit einer Regiegemeinschaft vergleicht, unterstützt und fördert die Aktivitäten ihrer Mitglieder, sie bestimmt sie jedoch nicht" (Vötsch 2010, 102).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 29: Konzert Zenial @ Musikpavillion Hofgarten, HON 2018.

teiligten und „das Konzept p.m.k ist bis heute ein Erfolgsmodell“ (Interview Koubek 2013). Denn mit der Strategie, die Struktur zum Programm zu machen,

> „kann sowohl die Vielfalt kulturellen Schaffens an einem konkreten Ort artikuliert als auch die Offenheit des Raums gegenüber gegenwärtigen Kunstströmungen aufrecht erhalten werden. […] Gleichzeitig führt […] die Einbindung vielfältiger Vereine in die offene Struktur, nie zu einer Homogenisierung von Praxis, sondern versucht, die ausdifferenzierte Heterogenität kulturellen Schaffens […] aufrecht zu halten (Vötsch 2010, 105).

Was die *p.m.k* besonders interessant macht, ist das Experimentieren mit den Strukturen, etwas das – so viel sei vorweggenommen, meines Erachtens ein zentrales Thema sein sollte, wenn man sich als Kulturveranstaltung oder -Netzwerk das Experiment als Leitmotiv auf die Fahnen schreibt. Beim *Heart of Noise* finden allerdings eher wenig Experimente mit Strukturen statt. Einerseits ist es verständlich, dass Obmann Koubek und Meister auch einmal in weniger komplexen Strukturen veranstalten wollen, denn Experimente, Demokratie und Vielstimmigkeit können aufreibend sein. Andererseits verwundert es aber auch, da diese alternativen Strukturen bereits vorhanden waren und ohnehin viele der an der *p.m.k* Beteiligten am Festival arbeiten. Die gute Stimmung am Festival unter den Mitarbeitenden kommt durch ihre Verbundenheit mit der *p.m.k* und sind ein positiver Einfluss auf das *Heart of Noise*.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Förderstrukturen in Tirol sind grundsätzlichen nicht die besten für einen Event mit experimentell-elektronischer Musik. Das Kulturförderungsgesetz des Landes Tirol stammt aus dem Jahr 1979 und heute geläufige Begriffe wie beispielsweise ‚Initiative' kommen darin nicht vor. Dazu noch einmal Vötsch: „Diese dominante Position eines im Alltagsbild omnipräsenten Tourismus-Images setzt sich in den teils tief verankerten ländlichen Förderstrukturen fort, deren Hauptaugenmerk der Wahrung von Tradition und Brauchtum gilt, Kategorien, unter die vorrangig Trachtenvereine, Musikkapellen, Schützenwesen, Volkstanz und Ähnliches fallen" (2010, 132). Daher war es von zentraler Wichtigkeit, dass mit TKI Open und Stadt_potentiale zwei in dieser Form bundesweit neuartige Wettbewerbe für Alternativkultur in Tirol geschaffen wurden. Koubek und Meister bewarben sich bei der Ausschreibung für Stadt_potenziale auf städtische Fördermittel, aus denen 2011 das *Heart of Noise* Gelder bekam, was den Start des Festivals ermöglichte. „Für mich ist es der musikalische Höhepunkt des Jahres, den wir uns auch bewusst setzen wollten" (Interview Koubek 2013). Chris Koubek war während seines Studiums der Kunstgeschichte auch als Musiker verschiedenster Genres aktiv gewesen, was seinen eklektischen Musikgeschmack prägte:

> „Ich habe mich dann auch mit Synthesizern und Sampling beschäftigt und habe selber Klangexperimente gemacht, so noisig-elektronische Experimente. Womit war egal oder welches Genre, das Experiment stand im Vordergrund. Man merkt als Veranstalter, dass experimentelle Inhalte schwieriger zu vermitteln sind. Deshalb wollten wir über das Festival einen Fokus setzen, wo man etwas ganz scharf und speziell programmiert. Und das Festival ermöglicht über das Budget auch nochmal andere Acts, als wir in der p.m.k präsentieren könnten" (Interview Koubek 2016).

Außerdem ist es, laut Koubek, kräftezehrender, wöchentliche Konzerte zu veranstalten, als diese kompakt an einem Wochenende zu organisieren. Und bei sperrigen Sachen kann es schwierig werden, das notwendige Publikum zu finden. Für solche Musik braucht man eine konzentriertere Form, findet Koubek, eine größere öffentliche und mediale Wahrnehmung sowie ein größeres Budget. Bei einem Festival kämen die Promotion und Öffentlichkeitsarbeit allen teilnehmenden Artists zugute, auch den sperrigsten und unbekanntesten.

Das *Heart-of-Noise*hat keinen erklärenden Untertitel oder Titelzusatz, anders als die meisten dieser Festivals. Für 2018 ist es als „four days of sonic ecstasy and cutting edge performances in the heart of the Alps" angekündigt. Trotz des Namens *Heart of Noise* ist es aber anders als nahegelegt kein Festival der Noise-Musik. Das, was man allgemein als Noiseversteht, wie etwa Harsh Noise Wall oder Japanoise[108], macht nur

108 Harsh Noise Wall „is another genre of noise music. It is characterized by its loud, often static, monolithic and non-dynamic sound [...]. Often confused with power electronics, it differs in the fact

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 30: DJ-Set Sugercane Soundsystem, Pema Tower, HON 2014.

einen Teil des Festivals aus, erklärt Koubek: „Eigentlich geht es hier um ein größeres gesellschaftliches Phänomen: es geht weniger um Lärm als um Rauschen, das kulturelle Rauschen, das Rauschen der Kulturen, das Rauschen der Städte – das ist die Basis des Festivals“ (Interview 2013). Auch das HON hat jedes Jahr ein Thema, im Forschungszeitraum waren diese „Detroit, Berlin and Beyond“, „See Breeze – Die Schönheit ist dem Menschen zumutbar“, „From Ontology to Hedonism with no Breaks“ oder „Dub and the Heart of Darkness“.

In den ersten Jahren hat sich das *Heart of Noise* dann kontinuierlich ausprobiert und entwickelt, im Umfang des Musikprogramms als auch durch das Bespielen verschiedener Orte und Räume sowie in der Gestaltung des Rahmenprogramms.[109] So

that it emphasizes loudness; it has very little variation and fewer vocals […], it often feels like the listener is being hit by a wall“ (Fermont & Della Faile 2016, 26). Japanoise is one „of the most famous sub-genres[…]. In terms of the size of the scene, Japanoise is not the most important noise genre but it is without a doubt the most documented noise scene in academia“ (ebd., 24; vgl. Kapitel Musik).

109 In der Raumthematik gerät das Festival mit der Zeit an Grenzen – konnte man anfangs noch eine Vielzahl an kleinen alternativen Räumen oder neuen Orten bespielen, so wird mit den Jahren und wachsenden Besucherzahlen erneut das Raumproblem deutlich. Allein schon durch die Lage im Tal, wo die Stadt von der Nordkette eingegrenzt wird, und im Süden von den Vorbergen der alpinen Zentralkette, ist die Bebauung und Vergrößerung der Stadt schwierig. Dort, wo eine Stadterweite-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 31: Konzert Hard Ton, Para Noise Garden, HON 2014.

waren Filmvorführungen, Installationen, Ausstellungen und vereinzelt auch Diskussionsveranstaltungen Teil des Programms. Beispielsweise gab es 2016 Filmvorführungen und Künstlergespräche, 2017 eine Ausstellung zur Innsbrucker Subkultur und eine Lesung.[110] 2018 baute man eine Ausstellung zur Kassetten-Kultur oder kooperierte mit der *p.m.k* für eine Diskussion über Techno; die Veranstaltungsreihe „Ohne Theorie keine Revolution" war ein gefördertes Schwerpunktprojekt der *p.m.k* in diesem Jahr. Das Motto der Reihe kann man auch über der Bar der *p.m.k* als Neon-Leuchtschriftzug lesen. Es handelt sich dabei um eine ortspezifische Medienkunstarbeit des Tiroler Künstlers Christoph Hinterhuber von 2004. 2019 kooperierte das Festival mit dem *Kunstraum Innsbruck* für das „Experimental Setup", eine Mischung aus Performance, Konzert und Ausstellung: „White Cube trifft Wunderkammer", fasst es das Programmheft zusammen. In einem großen Baum vor dem *Haus der Musik* erklang eine Soundinstallation und den Auftakt bildete eine Art Trash-Oper

rung möglich gewesen wäre, ist der Innsbrucker Flughafen entstanden. Auch ist Subkultur politisch noch weniger als anderswo ein Thema.

110 2018 nahm ich an dieser Diskussionsveranstaltung zum Thema Techno teil, diese wurde aber nicht vom Festival selbst, sondern in Kooperation mit einer Gruppe aus dem p.m.k-Umfeld veranstaltet. Ich bin kurzfristig von Bekannten dazu eingeladen worden, da in der *p.m.k* aktive Frauen kritisiert hatten, dass keine Frau auf dem Panel dabei war. Die Diskussion war zusammen mit Sascha Kösch, Jochen Bonz und Seth Horvitz.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„Akhtamar II – der Postdramatische Staat" von Ekehardt Rainhalter (HON Vinyl Edition #07), an der zahlreiche Mitglieder des Vereins *Verschub* (auch *Verschubu*) beteiligt waren sowie Architekturstudent:innen, weil Rainhalter als Architekt im Verein aktiv ist.[111] In den meisten Jahren (außer 2017 und 2018) gab es mindestens eine Installation im Programm, die oftmals großflächig im Foyer platziert war(en).

Mit dem Architekturkollektiv *Columbos Next* gibt es eine mehrjährige Kooperation für das Bauen einer Außenbühne, dies ist aber nicht jedes Jahr möglich gewesen. 2019 fand das Festival endlich im neugebauten *Haus der Musik* statt und die Bühne von *Columbos Next* war wieder wie zuvor bei den Stadtsälen auf dem Vorplatz. In der Stadtregierung verstehen nicht immer alle, warum ein Festival der experimentellen Popmusik in einem Raum für vorwiegend Klassik stattfinden sollte. Und nach der Ausgabe 2020 musste das Festival wieder auf das *Treibhaus* ausweichen. Das Festival hat daher einige Ortswechsel hinter sich. Hieran zeigt sich das Platz- und Raumproblem von Innsbruck, und es gibt von Festivalseite mehr Ideen als reale Möglichkeiten. Nicht nur aus der Not heraus gelang es immer wieder, neue Räume zu nutzen und auch zu gestalten: Musikpavillons im Park, ein Kellergewölbe der Hofburg, das Verkehrsmittel Tram/Straßenbahn als Konzertort oder die Dachterrasse eines Hotels, die selbstentworfenen und gestalteten Bühnen im Außenraum, lokale Kinos, Cafés oder Ausstellungsräume. Zum Festival gehört immer auch ein Warm-up-Konzert in der *p.m.k* zwei Wochen vor Beginn. Mit den Jahren zieht das Festival stetig mehr nicht-lokale Besucher:innen an – Publikum aus ganz Österreich, Deutschland oder Italien.

Die Nähe zu Italien sorgte auch dafür, dass das *Heart of Noise* für mich nicht nur mit elektronisch-experimenteller Musik verbunden ist, sondern auch mit dem sogenannten „langen Sommer der Migration" und der Festung Europa, dazu eine Passage aus meinen Feldnotizen:

> „Nach dem Unsafe and Sounds in Wien fuhr ich direkt nach Innsbruck zum Heart of Noise, also rund zwei Wochen auf Festivals, jetzt bin ich auf dem Weg nach Berlin. Im Zug ist die Situation irritierend. Es sind wieder viele Flüchtlinge im Zug, der aus Italien kommt, und

111 Da es in Innsbruck keine Kunstuniversität gibt, gehen viele künstlerische Impulse von dem Architekturstudiengang der LFU Innsbruck und seinen Alumni aus. Dazu gehört auch die Plattform columbos next, die sich schon lange mit Kunst, Musik, Architektur und Gesellschaft beschäftigt. „Das Potenzial von columbosnext sind seine Mitglieder: sie kommen aus unterschiedlichen Bereichen und sind besonders interessiert an einer interdisziplinären Auseinandersetzung […]. Sie versuchen, ihre Perspektiven im Urbanen und auf interdisziplinären Ebenen zu erweitern, sichtbar zu machen und umzusetzen" (tki.at, Mitglied, Verschub, abg. 10.9.2024). Ende 2018 wurde schließlich der Verein Verschub ins Leben gerufen, „dessen Ziel darin besteht, den bereits organisierten Events eine Kontinuierlichkeit zu geben und eine Veranstaltungsreihe im Bereich der experimentell-elektronischen Musik und digitalen Medienkunst zu etablieren" (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vor mir sitzen amerikanische Austauschstudenten, die über Skifahren, Tennis, Football, Interrail und Medizinstudium reden. Einer erzählt, ihm sei sein 2000-Euro-Mountainbike gestohlen worden. Sie unterhalten sich kurz mit den jungen Männern, die etwa das gleiche Alter haben, aber darüber hinaus wenig Gemeinsamkeiten. Die Flüchtlinge erzählen, ihr Zugticket sei abgelaufen und sie haben Angst vor dem Schaffner. Aber der Schaffner ist gar nicht das Problem. Seit einigen Wochen sind hier extreme Zugkontrollen, und die Polizei holt jedes Mal um die 100 Flüchtlinge aus jedem Zug. Und bei der nächsten Haltestelle ist es soweit. Scheiße, denke ich, die haben alle gar keine Papiere! Einige kommen aus dem Sudan und wollen nach Deutschland, weil es in Italien keine Arbeitsmöglichkeiten und Visa gibt, wie sie erzählen. Viele haben Freunde oder Verwandte in Deutschland. Die Italiener haben einigen Tickets gegeben, aber nicht alle haben welche und die Tickets helfen nicht ohne Papiere. Am Grenzübergang nach Deutschland wird jetzt immer kontrolliert. Die deutsche Polizei will verhindern, dass die Flüchtlinge es bis nach Deutschland schaffen. Die amerikanischen Girls wirken planlos und die Typen finden, wer kein Ticket hat, darf eben nicht fahren. Draußen sind jetzt ca. 60 Flüchtlinge versammelt, darunter auch viele Kinder, die nun weggebracht werden. Der Polizist sagt, dass sie ohne Ausweis eine Straftat begehen, weshalb sie identifiziert und in das nächste Auffanglager gebracht werden. Der Polizist sagt, dass nur die wenigsten abgeschoben werden, was ich ihm nicht glaube. Die noch nachwirkenden Festivalerinnerungen scheinen absurd und eine Forschung über Kunst und Musik sinnlos“ (Feldnotizen HON 2015).



Abb. 32: Parallel zum Festival findet ein Hungerstreik im ‚Rückkehrzentrum‘ statt. Menschen protestieren beim Festival gegen das Zentrum und verteilen Flugblätter, HON 2019.

Ende 2019 hatte das Festival den mit 10.000 Euro dotierten „Outstanding Artist Award“ des Bundes in der Kategorie „KulturInitiativen“ gewonnen. Das Preisgeld konnte umgehend in die steigenden Kosten für COVID-19-Sicherheitsmaßnahmen reinvestiert werden.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Das Heart of Noise in der COVID-19-Pandemie

Während der COVID-19-Pandemie wurde das Festival 2020 von Juni auf Oktober verschoben und konnte trotz Pandemie in einer eingeschränkten Form, mit deutlich weniger zugelassenen Besucher:innen, stattfinden. Das Festival 2021 wurde auf September verschoben, um Planbarkeit zu gewährleisten, und konnte dank einer neuen größeren Location mit mehr Besucher:innen stattfinden. Das Festival 2022 fand dann wieder wie gewohnt im Juni statt, ebenso das Festival in 2023. Allerdings war dies vermutlich die letzte Ausgabe in der gewohnten Form.

Durch persönliche Differenzen kam es zu einer Auflösung des Kuratorenteams, und die nicht stattgefunden Strukturarbeit fiel den Kuratoren nun vor die Füße, denn nur die beiden bilden den Verein *Heart of Noise*. Unter den Mitarbeiter:innen des Festivals wurde schon lange davon gesprochen, dass es suboptimal ist, dass viele von ihnen mit Verantwortung involviert sind, aber nicht mitbestimmen können. In Hinblick auf die enge Verbundenheit, von vor allem Koubek, mit der p.m.k, war dies auch für mich als Forscherin und Besucherin ebenso schwer nachvollziehbar. Direktor Chris Koubek verließ daraufhin im Herbst 2023 Verein und Leitung, damit der Streit ein Ende findet. Stefan Meister wollte das kommende Festival dann auf eigene Faust organisieren, was ihm aber zunächst nicht gelang, so dass das Festival 2024 erst abgesagt wurde (Stand Mai 2024) und dann im Herbst unter schwierigen Bedingungen doch stattfand. Wann sich eine tragfähige Lösung findet ist noch nicht abzusehen, denn Meister hat unter den ehemals involvierten Mitarbeiter:innen wenig Rückhalt. Und auch Koubek zeigt Bereitschaft, das Festival ohne Stefan Meister weiterzuführen. Wenngleich insgesamt unerfreulich, gibt sich Koubek gelassen und motiviert, um bis zu einer Klärung darüber mehr Zeit in weitere Projekte innerhalb der *p.m.k* investieren zu können.

1.6.8 HYPERREALITY – Festival for Club Culture/Wiener Festwochen, Wien (AT)

„Weit ab vom Wiener geschehen in Wien Simmerring nahe des Zentralfriedhofes liegt das Schloss Neugebäude, wo 2017 erstmals ein Teil des Musikprogramms von den Wiener Festwochen stattfindet. Die Anfahrt dauerte eine Stunde, was für Wiener Verhältnisse viel ist. In der U-Bahn sehe ich bereits eine Gruppe von Menschen, bei denen ich sicher bin, dass sie das gleiche Ziel haben. Sie tragen außergewöhnliche Designer-Kleidung und als ich meinen Kopfhörer abnehme, merke ich, dass sie Englisch sprechen. Am Bahnhof Simmerring stehen bereits viele Menschen an der Haltestelle, was für 23 Uhr abends hier wohl eher ungewöhnlich ist. Ich spreche ein Pärchen in schwarzer Kleidung an, ob sie auch zu Hyperreality wollen, was sie bejahen. Wir kommen ins Gespräch und teilen uns den Wein, den sie dabeihaben. Ich frage sie, ob sie schon mal dort waren, was verneint wird, obwohl sie in Wien aufgewachsen sind. Und auch von den Leuten, die wir noch treffen, von denen die meisten schon lange in Wien leben, war noch niemand im Schloss.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Ein Freund hatte mir erzählt, dass die U-Bahn noch nicht lange nach Simmerring fährt und es deshalb für die meisten Wiener:innen ein weißer Fleck auf der Stadtkarte war und ist. Als der Bus die Haltestelle erreicht, sieht man das riesige Schloss und Vorfreude macht sich breit. Wir trinken unsere Getränke noch aus und unterhalten uns darüber, wen man gerne heute hören möchte, ob man beim donaufestival war und ähnliches. Drinnen im großen ‚Ballsaal' spielt Holly Herndon[112] zusammen mit vielen Sänger:innen, aber von weitem sind alles nur kleine Punkte, denn der Raum ist viel größer alsvermutet. Das Gebäude befindet sich nach einem Brand im Sanierungsstadium und der Ballsaal ähnelt dadurch eher einer Fabrikhalle. Während wir die verschiedenen Räume erkunden, verlieren wir uns. Ich treffe zu meiner Überraschung viele Bekannte, auch aus dem In- und Ausland – aus Innsbruck, Graz, Berlin oder Budapest, die ich von anderen Festivals kenne" (Feldnotizen Hyperreality 2017).

Das Festival *Hyperreality* fand erstmals 2017 im Rahmen der *Wiener Festwochen* (umgangssprachlich Festwochen) als Festival im Festival statt. Daher fiel der Entschluss, es umfangreicher in die Forschung miteinzubeziehen, auch erst nach der ersten Ausgabe (weitere Ausgaben fanden ab 2019 unabhängig von und außerhalb der *Wiener Festwochen* statt). Bei den *Wiener Festwochen* handelt es sich, ähnlich wie bei der *Ars Electronica*, in einigen Aspekten um einen Sonderfall. Dies macht ein paar Vorbemerkungen notwendig:

Die *Wiener Festwochen* für sich alleine hätten kaum in die transmediale Konzeptualisierung gepasst, denn bei den Festwochen ist die Musik, die hier von Relevanz ist, zu marginalisiert. Auch ändert sich mit jeder neuen künstlerischen Leitung die Ausrichtung des Festivals. *Hyperreality* alleine hätte auch nur zum Teil in die transmediale Konzeptualisierung gepasst, da es sich zwar viele Künstler:innen und auch Publikum mit den *Transmedia Festivals* teilt, aber weder Diskurs noch Medienkunst oder Sound Art präsentiert. Transmediale Praktiken wie A/V-Konzerte sind aber auch bei *Hyperreality* üblich sowie Elemente aus Theater oder Performance bei den Konzerten. Vor allem machte aber die Einbettung von *Hyperreality* in das Festwochenprogramm von 2017 und 2018, die Kombination aus beiden Events, es insgesamt passend, was auch damit zusammenhängt, dass diese Ausgaben der Festwochen von einem Team unter der Leitung von Tomas Zierhofer-Kin kuratiert wurden, der zuvor das *donaufestival* leitete. Auch war es mir wichtig, ein junges *Transmedia Festival* im Sample zu haben, und *Hyperreality* ist mit seiner ersten Ausgabe 2017 das jüngste Festival im Sample.

Die Konflikte und Kontroversen um die *Wiener Festwochen* 2017 und 2018 spiegeln eine Auseinandersetzung mit aktuellen Themen und Diskursen wider und ma-

112 Holly Herndon ist eine US-amerikanische multi-disziplinäre Künstlerin und Musikerin, die in Berlin lebt. Mehr zu Herndon in Kapitel 2.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

chen *Hyperreality* zu einem produktiven Beispiel im Sample. Die *Wiener Festwochen* als Rahmen für *Hyperreality* sind vor allem deshalb in dieser Studie ein Sonderfall, weil es sich um ein von Stadt und Staat stark beeinflusstes Kulturprojekt handelt. Ein paar solcher Beispiele von institutionalisierten Festivals im Sample zu haben, ist für die Forschung ebenso aufschlussreich wie relevant. Zwar hat fast jede größere Stadt ein solches nationales oder städtisches Projekt, aber nur selten sind diese wirklich transmedial oder *cutting edge*. Festspiele wie die *Wiener Festwochen* zeichnet zudem aus, dass sie meist keine künstlerisch-kuratorische Kontinuität besitzen, da die Intendanzen[113] (es waren vor allem Männer in den letzten 70 Jahren) permanent wechseln, da sie auf fünf Jahre befristet sind. Manchmal gibt es Verlängerungen, aber meist enden sie früher, wie auch im Fall von *Hyperreality*/*Wiener Festwochen*. Die künstlerische Ausrichtung der Festwochen hängt von der jeweiligen Intendanz ab, und diese wiederum von den Regierungsparteien und Lobbys, die sie auswählen.

Vor allem sind die *Wiener Festwochen* kein *Transmedia Festival*, weil es sich nicht um ein Festival im Zeichen der Technologie, Medienkunst oder Elektronischen Musik handelt, sondern vielmehr um Festspiele der Wiener Hochkultur. Ursprünglich wurden sie als Musikfestival für die Wiener:innen gegründet, wo Opern und Konzerte aus dem Bereich der Klassik im Mittelpunkt standen, sich aber mit den Jahren und wechselnden Intendanzen als weiterer Schwerpunkt das (Sprech-)Theater herausgebildet hatte. Aber auch Tanz, Vorträge, Filmvorführungen oder Ausstellungen aus dem etablierten, bürgerlichen Spektrum wurden zunehmend angeboten. Genaugenommen sind die Festwochen kein Festival im eigentlichen Sinn, da sie sich über fünf Wochen hinweg erstrecken. So herrscht zwar in diesem Zeitraum eine gewollte Ereignis- und Aufmerksamkeitsdichte, jedoch verteilen und integrieren die Wiener:innen diese in ihren Alltag. Somit relativiert sich das Außeralltägliche und die Aufmerksamkeitsintensität. Aufgrund der *Wiener Festwochen* kommt nur selten wer außerhalb von Österreich nach Wien, es fehlt an internationaler Strahlkraft. Wohl auch, weil der Spagat, es allen Stadtbewohner:innen Recht machen zu wollen, eine konzise künstlerisch-inhaltliche Linie verhindert.

Für das Clubkultur-Festival im Festival *Hyperreality*, um das es hier vor allem geht, war beides aber temporär möglich. Die inhaltliche Linie war vor allem deshalb so stringent, weil *Hyperreality* in die popkulturell ausgerichtete Kuration des ehemaligen *donaufestival* Intendanten Tomas Zierhofer-Kin eingebettet war. Und vor allem, weil das von Zierhofer-Kins ehemaligen Mitarbeiterin Marlene Engel kuratierte *Hyperreality* Synergien mit dem kollektiv erarbeiteten Gesamtkonzept der weiteren

113 Die Intendanz wird i. d. R. beauftragt, nachdem die Position öffentlich ausgeschrieben wurde. Eine Findungskommission schlägt dem/der Kulturstadtrat/rätin dann die künftige Leitung vor, der/die diese dann ernennt. Das Jahresgehalt beträgt um die 160.000 Euro.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 33: Burschenschaft Hysteria Frühschoppen, HR/WF 2017.

Co-Kurator:innen für Theater und Performance, Nadine Jessen und Johannes Maile, entwickelte.

Die *Wiener Festwochen* sind Festspiele, die jährlich von Mitte Mai bis Ende Juni stattfinden. Die lange Dauer der *Wiener Festwochen* ermöglichte die Erhebung empirischer Daten, die auf einem drei- oder auch zehntägigen Festival nur bei mehrfachem Besuch in diesem Umfang hätten realisiert werden können. Und außerdem umfangreiche Archivmaterialien und Pressedokumentationen zu den *Wiener Festwochen* existieren. Im Gegensatz zu anderen hier vorgestellten Festivals handelt es sich nicht um ein Festival, das aus der Freien Szene gewachsen ist oder mit dieser essentiell korrespondiert. Bei den *Wiener Festwochen* geht es auch um eine bewusste kulturpolitische Steuerung, die nach dem Zweiten Weltkrieg sowohl der kulturellen Erneuerung als auch der Neupositionierung des Images von Wien und Österreich diente.[114] Diese

114 1951 wurden die ersten *Wiener Festwochen* eröffnet, die ein positives Zeichen und ein kulturelles Wiedererwachen nach all den Verheerungen des Zweiten Weltkriegs signalisieren wollten. „Sie sollten Wien als Strategie zu einer neuen Selbstbehauptung verhelfen, mit dem sich die Stadt, die nach all dem Geschehenen Angst hatte, isoliert und vergessen zu werden, sich nun neu positionieren wollte […]. Nun galt es der Welt zu beweisen, dass Wien wieder seine Identität gefunden hatte. […] Die Wiener Festwochen möchten sich dabei anders als die immer konservativ und repräsentativ ausgerichteten Salzburger Festspielen positionieren. Diese haben das Ziel, ein großes Fest zu sein, das alle WienerInnen ansprechen möchte und dabei möglichst viele BesucherInnen anlocken soll" (Rogenhofer 2014, 67–68). Laut Rainer Zendron zeigen Untersuchungen zum Städtetourismus, „dass Österreichs Städte wegen ihrer gediegenen, abgesicherten Kultur geschätzt werden, keineswegs jedoch mit ‚Aufbruch zu Neuem' assoziiert werden" (2009, 45).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kulturpolitik prägt Österreich bis heute (vgl. Rogenhofer 2014; Becker & Wassermair 2009).[115]

Nach dieser langen Vorbemerkung komme ich zu den Hintergründen und Inhalten der beiden hier verknüpften Events und beginne mit den *Wiener Festwochen*. Redakteur:innen des *Standards* titelten noch am 17. Juni 2017, dass die Festwochen „Wiens Vorzeigefestival" seien (derstandard.at, Heftige Irritationen im Diskurs Paradies, abg. 25.06.2017). Das Großevent „war immer und immer wieder ein zentraler Anlass für Wien und die Wiener:innen, sich nach innen und außen zu präsentieren und zu positionieren. Lange standen die Festwochen für eine Gesamtschau zeitgenössischer Hochkultur und Performancekunst" (Zweikommasieben Magazin #15 2007, 18), die sich „im Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Zeitgenössischem" bewegt (Rogenhofer 2014, 65). Das Festival wird größtenteils aus dem Kulturbudget der Stadt Wien finanziert, es erhielt in den letzten Jahren aus dem Haushalt des Magistrats einen Betrag von rund elf Millionen Euro[116] (Gesamtbudget ca. 13 bis 17 Millionen Euro) und „gehört damit zu einer der wichtigsten kulturpolitischen Unternehmungen der Stadtregierung" (ebd.).

Je nach Intendanz wechselten die Genres und Sparten und auch die anvisierte Zielgruppe. Wolfgang Kralicek beschreibt die Beziehung der *Wiener Festwochen* zu den Wiener Freien Szenen 2001 als „gestörtes Verhältnis" (2001, 215). Während die Festwochen zeigen wollen, was auf den Bühnen der Welt präsentiert wird, will die lokale Freie Szene der Welt zeigen, was in Wien passiert. So gab es in den 1970ern auch die „Alternativ Schiene" der Festwochen, wo der Schwerpunkt auf Wiener Produktionen lag, Improvisationstheater wie „Stoned Vienna" oder Austro-Pop- und Rock-Opern fanden statt. Dafür wurde ab 1975 der geschlossene Schlachthof St. Marx genutzt, der in Folge von den subkulturellen Akteur:innen besetzt und später zur *Arena* wurde: „Einen Sommer lang träumte das junge Wien von einem gigantischen Kulturbezirk mit Selbstverwaltung und allem Drum und Dran; dann kamen die Bag-

115 Dies veranschaulicht Rogenhofer am Beispiel des Burgtheater-Skandals 2014 und zitiert aus der Zeitung *Profil Online*, die fordert, den überfälligen kritischen Diskurs zum „unhinterfragten und im Grunde verlogenen ‚repräsentativen Kulturalismus' in Gang zu setzen, der Österreichs Kulturpolitik seit Jahrzehnten prägt: die ‚Kulturnation Österreich' – jene seltsame Mischung aus Mythos und Ideologie, mit der dieser Staat nach dem Ende des Krieges und der Barbarei sein Existenzrecht moralisch rechtfertigte. Eine Art kulturelle Geisteraustreibung, die mit der feierlichen Wiedereröffnung von Burgtheater und Staatsoper am Beginn des neuen, freien Österreich steht. Und die wirkungsmächtige Ideologie jenes Kulturalismus, für die beide Institutionen symbolisch einstehen, geistert bis heute ungebrochen durch jede neue Regierungserklärung, ist unterschiedslos Argument jeder neuen Kulturpolitik." Dies betreffe auch die *Wiener Festwochen*, die laut Rogenhofer ebenso instrumentalisiert und so zu einer Art Doppelleben gezwungen würden „zwischen der repräsentativen Rolle für die ‚Kulturnation Österreich' und ‚Kultur Stadt Wien' und der Rolle eines auf der künstlerischen Ebene emanzipierten Festivals" (Rogenhofer 2014, 69).

116 Vgl. Rogenhofer 2014, 65; Bericht Wien Kultur 2013, 328; Wiener Kurier vom 19.06.2016.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ger“ (2001, 217). Für Kralicek ist das Arena-Debakel bis heute symptomatisch für das gestörte Verhältnis. Er kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Festwochen in der jüngsten Vergangenheit „fast vollständig von der Wiener Szene abgekoppelt“ haben (2001, 225). Wenn die Freie Szene Glück hat, darf sie etwas zeigen, wenn „die Leute dann Appetit darauf bekommen, macht die Stadt nicht mit“ (ebd., 217). Das war bei *Hyperreality* ganz ähnlich. Und seit 2019 ist es wieder so, wie Kralicek 2001 beschreibt. Was noch übrig blieb, waren die musikalischen Events, die von Bernhard Staudinger, dem ehemaligen Assistenten von Marlene Engel, der einzig verbliebenen Person aus dem Team Zierhofer-Kin bis 2023 mitgestaltet wurden.

Dass die Festwochen kein Festival für alle Wiener:innen, sondern nur für bestimmte sein wollen, zeigt sich nicht nur an den Eintrittspreisen, sondern wird auch an folgendem Beispiel deutlich. 2019 hatte ich das Wiener Rapduo ESRAP interviewt, das in seiner Musik oft das Leben der Diaspora in Österreich thematisiert. Die Geschwister kommen aus einer türkischen Gastarbeiterfamilie, sie waren 2018 und 2019 bei der Eröffnung der *Wiener Festwochen* aufgetreten und neugierig fragte ich nach, wie es dazu kam. Es stellte sich heraus, dass sie 2017 zum ersten Mal überhaupt von der Existenz der *Wiener Festwochen* erfahren haben, und dass kaum eine Person aus ihrem Umfeld die *Wiener Festwochen* kennt. Das änderte sich nun, weil sie bei dem Projekt „Hammamness“ im *Performeum* mitgewirkt hatten, in der ersten Ausgabe unter Zierhofer-Kin. 2018 wurden sie von Mira Lu Kovacs[117] eingeladen, die ein Arbeiterlied singen sollte, aber fand, das dafür lokale Artists aus der Arbeiterklasse geeigneter wären und sie lud ESRAP dafür ein. Esra Özmen von ESRAP ergänzt dazu: „Die Leute brauchen Berührungspunkte. Man muss auch etwas dafür tun, wenn man möchte, dass diese Communities kommen. Man muss diese Leute gezielt einladen“ (2019 musicaustria.at, Ludewig, abg. 02.02.2021).

Einer der Gründe, hier sowohl die *Wiener Festwochen* als auch *Hyperreality* miteinzubeziehen, war der Versuch des Zierhofer-Kin-Teams, auch eine grundlegende Reformierung der *Wiener Festwochen* und seiner Strukturen anzugehen. So sollte das Festival ab 2017 von Zierhofer-Kin umstrukturiert werden. Er hatte schon zu Beginn der 2000er Jahre für die Festwochen als Kurator gearbeitet und zuvor erfolgreich das *donaufestival* in Krems reformiert und in eine neue Ära überführt. „Ohne Not“, so heißt es dazu in einem Presseartikel, „entschloss sich die Kulturpolitik zu einem harten, ja mutwilligen Bruch mit der Geschichte“ (Leyrer et al., 12.06.2017, kurier.at), so leiten drei etablierte und privilegierte Redakteure ihr Kurzfazit der Festwochen 2017 ein. „Ohne Not“ trifft die Beweggründe jedoch nicht ganz, denn die Festwochen waren wiederholt, wenn nicht zunehmend, in Kritik geraten,[118] am prominentesten 2014

117 Mira Lu Kovacs ist eine mehrfach preisgekrönte Sängerin, Gitarristin, Songschreiberin und Komponistin aus Wien. Vgl.: miralukovacs.com, About, abg. 05.02.2022.

118 Interessant sind diesbezüglich auch die aktuellen Skandale um Hierarchien und Machtmissbrauch

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 34: Schwitzkasten-Inventur mit Kuratorinnen und Azadeh Sharifi, WF 2017.

durch einen „messerscharf formulierten offenen Brief" der Schauspieldirektorin Frie Leysen und ihres Dramaturgen Max-Philipp Aschenbrenner, die nach nur einem Jahr das Festival verließen (Zweikommasieben Magazin #15 2017, 18). Die Gründe ihres plötzlichen Abgangs waren vor allem strukturelle, und Zierhofer-Kin und sein Team von Co-Kurator:innen wollten an diese Kritik anknüpfen. Das äußerten zumindest die drei Co-Kurator:innen in Interviews oder informellen Gesprächen. Diese strukturellen, teilweise inhaltlichen Debatten wurden 2017 am Festival selbst in der Veranstaltungsreihe „Archiv der Zukünfte" und hier vor allem in dem Analyseseminar „History repeating? Rückwärts blicken und vorwärts gehen" und der „Schwitzkasten-Inventur" thematisiert, wofür die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi engagiert wurde.

Erstmals wurden von Zierhofer-Kin Co-Kurator:innen eingeladen, verschiedene Bereiche zu kuratieren, um so eine neue Zuschauerschaft zu erschließen, und diese luden wiederum Co-Kurator:innen ein. Hiermit sollte, neben dem inhaltlichen Relaunch, auch eine Erneuerung der Strukturen erreicht werden, die Frie Leysen als „feudalistisches System, das nach der Devise divide et impera verfährt, mit einem sehr geringen Ausmaß an Loyalität und wenig Interesse für Künste und Künstler" beschrieben hatte (Redaktion profil.at, am 07.07.2014).

Zu der Neuorientierung des Festivals gehörte das Aufgreifen von globaler und globalisierter Popkultur, vor allem durch das viertägige *Hyperreality* als einem zeitge-

an prominenten Theaterhäusern in Deutschland. Siehe bspw. Podcast & Interview von Schwarz mit Grandmontagne vom 04.05.2021 im Deutschlandfunk Kultur zu aktuellen Vorfällen an der Staatsoper, dem Staatsballett, der Volksbühne und zuletzt dem Maxim Gorki Theater.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mäßen Musikevent innerhalb der Festwochen, der sich „wichtigen Exponentinnen gegenwärtiger Pop- und Klubmusik" widmet (Zweikommasieben Magazin #15, 20). Die Hyperreality-Kuratorin Marlene Engel, hatte zuvor schon mit Zierhofer-Kin am *donaufestival* gearbeitetet und war auch für das *Sound:frame* und das *Elevate Festival* tätig. Durch ihre Veranstaltungsreihe *Bliss* hatte sie sich ein Standing in der Wiener Clubmusikszene aufgebaut. *Hyperreality* sorgte vor allem in den von mir untersuchten musikalischen Szenen für Aufsehen, da Engel mit einem abgesicherten Budget ein Programm realisieren konnte, welches nicht nur musikalisch, sondern auch kulturpolitisch am Puls der Zeit war. So sorgten seit Beginn meiner Forschung die *female:pressure „FACTS Surveys"* für Diskussionen, welche den geringen Anteil an Frauen bei Festivals Elektronischer Musik sichtbar machen wollten. Daraus resultierten auch anhängige Diskussionen über Machtverhältnisse innerhalb von Club Kultur und weitere bzw. intersektionale Formen von Diskriminierung, also zur Dominanz westlicher Künstler:innen auf Festivals oder zur Abwesenheit von queeren Akteur:innen. Viele dieser Aspekte hatte Engel in ihrer Kuration mit bedacht. Ihr gelang damit eine Programmierung, die nicht nur den Spagat zwischen lokalen und internationalen Szenen schaffte, sondern auch zwischen Experimenteller Musik, Club- und Bass-Culture sowie das Miteinbeziehen von diversen Akteur:innen, die häufig exkludiert wurden. Für das Stammpublikum der *Wiener Festwochen* war dies allerdings ein Bruch mit den ihnen bekannten Musiktraditionen, wie Operinszenierungen und Klassikkonzerten. Eine Journalistin argumentiert: „Die Festwochen waren inhaltlich schon immer politisch", glaubt etwa Karin Cerny (Profil.at, 20.06.2017), die sich hauptberuflich mit der Wiener Kultur beschäftigt und vermutlich mehr Produktionen der Festwochen kennt als die meisten. Ob das von anderen, vor allem jüngeren Stadtbewohner:innen auch so empfunden wird, kann bezweifelt werden. Aus der Wahrnehmung meiner Akteur:innen und aus informellen Gesprächen mit dem Publikum, war *Hyperreality* ein großer Erfolg und Gewinn für die lokale Szene. Engels Musikfestival im Kulturfestival, wurde größtenteils als gelungen bewertet, sogar von der lokalen Presse, da es damit tatsächlich gelang, neue und junge Besucher:innen für die Festwochen zu gewinnen, vermerkt sogar Cerny: „Das Elektronik-Festival […] erwies sich als gelungene Gesamtinszenierung, die tatsächlich ein jüngeres Publikum ansprach. Unter den musikalischen Acts waren erfreulich viele Frauen vertreten, die famose Technik hüllte die Zuschauer in Soundwolken" (2017, in: Profil.at). Auch der Blog *Nachtkritik* bewertete *Hyperreality* als Versuch der Neuausrichtung und als Erfolg: „Hier knüpften Tomas Zierhofer-Kin und Kuratorin Marlene Engel an ihr Steckenpferd an, dem sie die Berufung an die Spitze der Festwochen überhaupt verdanken: Seit 2004 hatte Zierhofer-Kin das jährliche donaufestival in der niederösterreichischen Kleinstadt Krems geleitet und […] seinen Ruf als erfolgreicher Erneuerer manifestiert" (Pesl, nachtkritik.de am 19.06.2017). Die Presse aus dem Ausland zog auch ein positives Resümee, beispielsweise Constantin Rücker (ein ehemaliger

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 35: Konzert Wien Diesel, Hyperreality/WF 2017.

CTM-Kollege): „Wien darf sich glücklich schätzen, ein derart progressives Festival zu beherbergen!“ (auftouren.de, 30.05.2017).

Die ungnädige Cerny fragt in einem Resümee, ob Wien ein Festival wie *Hyperreality* brauche, was die Autorin selbst verneint, und zwar mit der Begründung, es gebe schon genug Musik dieser Art das ganze Jahr über, was vor allem zeigt, dass sie sich mit dieser Musik nicht auskennt. Wie prekär die lokale Freie Szene ist, und wie schwierig es überhaupt ist internationale Künstler:innen nach Wien einzuladen, ohne draufzahlen zu müssen, davon hat Cerny keine Ahnung. Genauso ließe sich argumentieren, es gebe in Wien schon genug Oper, Klassik und Theater das ganze Jahr über, zumal über vergleichsweise sehr hohe Förderungen abgesichert, das müssen die Festwochen nicht auch noch bedienen. Allerdings merkt sie zumindest an, dass *Hyperreality* mit Qualität überzeugte, woraus sich eine „Existenzberechtigung“ ergebe (Cerny 2017). Das phrasing dieser Haltung sollte man sich langsam auf der Zunge zergehen lassen.

Die gelungenen Ereignisse und Produktionen gingen aber weit über *Hyperreality* hinaus. Dazu gehört allemal das Festivalzentrum *Performeum* mit begrüntem Außenbereich, das es tatsächlich ermöglichte, dass Akteur:innen und Besucher:innen sich in einer angenehmen und offenen Atmosphäre begegnen konnten. Dies ist etwas, das bei fast allen Festivals fehlt und meines Erachtens von zentraler Wichtigkeit ist. Im *Performeum* fanden neben größeren Produktionen vor allem auch aktivistisch orientierte Events statt, so beispielsweise „das Museum der Weltlosen: Flucht sammeln” inklusive Fellowshipprogramm für Asylbewerber:innen oder Events, die das Wohlbefinden und die Empathie befördern, wie die „Anti-Fascist Ballet School”, wo hierarchiefrei und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 36: Immersive Installation & Performance: Death Center for the Living, Daniel Lie, Wiener Festwochen 2017.

anmutig gegen indoktrinierte Disziplinierungen angetanzt wurde oder es konnte der innere Rückzug anti-linear unter alternativen Bedingungen in Daniel Lies großartiger Meditationsinstallation „Death Center for the Living" vollzogen werden.

Und nicht zuletzt gehört zum Wohlbefinden auch das Lachen, für das die lokale Performance-Entourage Super Nase & Co sorgte, auch bekannt als God's Entertainment, die mit zahlreichen Interventionen unter dem Titel "this is not Wiener Festwochen" gute Laune erzeugte: „This superbly surreal performance group fakes, mixes, deconstructs and joyfully attacks sacrosanct arts and artists from past to present and future" (Programmheft 2017, 85). Einen weiteren Treffpunkt ermöglichte die „Night School" im Volkskundemuseum inklusive gemeinsamer bereitgestellter Mahlzeiten. Auch fanden viele Events außerhalb des Zentrums statt und das Verlernen wurde forciert. So zum Beispiel beim „Simmeringer Frühshoppen", wo alle Geschlechter gemeinsam mit der Burschenschaft Hysteria das Patriarchat verlernen konnten und deren Aktivitäten das deutschsprachige Ausland neidisch verfolgte. Durch gemeinsames feministisches Singen für das kommende „goldene Matriarchat", und den gemeinsamen Vollzug wurden männlich konnotierte Freizeitaktivitäten umkodiert – Frauen übten sich im Biertrinken und Armdrücken, für Männer gab es Schminken und Spielecke (Abb. 33). Andernorts sprach die renommierte Autorin und Publizistin Carolin Emcke „Gegen den Hass", oder die Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak zu postkolonialer Kritik. Apropos Kritik, damit lässt sich arbeiten, aber nur, wenn man eine Chance dazu bekommt. Eine Erfahrung, die auch Engel und Zierhofer-Kin im Folgejahr machten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 37: Anti-Fascist Ballet School @ Performeum, WF 2017.

Die Erneuerungsmaßnahmen ab 2017 betrafen nicht nur die Musik; auch im Theatersegment und weiteren Bereichen wurden jüngere Co-Kurator:innen und Co-Co-Kurator:innen beauftragt und damit Veränderungen bewirkt. Laut Presse waren zwar nicht diese Ermächtigungen das Problem, sondern das Ergebnis – sowohl in Hinblick auf Qualität und Professionalität, aber auch bezüglich der Art und Weise, wie kuratiert und präsentiert wurde, nämlich, „dass die Avantgarde weit weg zu stehen und von dort herab dem Publikum Gescheitheiten zuzurufen hat" (Kurier.at, 12.06.2017), wie Georg Leyrer ausführt. So ähnlich könnte man allerdings auch den Duktus der Presse beurteilen. Und noch einmal der *Kurier*:

> „[B]isher kunstferne Publikumsschichten wurden mit dem Pseudofachsprachen-Kauderwelsch im nahezu unleserlichen Programmbuch nicht erschlossen; und die bisherigen Besucher hat man bitter enttäuscht. Nicht, weil der neue Intendant Tomas Zierhofer-Kin verquere oder queere Themen forcierte. Sondern weil den Produktionen – abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen – die Klasse fehlte. Sie wurden eingekauft, weil sie eine gesellschaftspolitische Haltung zu haben vorgaben. Aber nicht, weil sie künstlerisch exemplarisch sind. Heuer wurden die Selbstbehauptung und der Dilettantismus, ja auch die Scharlatanerie zur Maxime erhoben" (Kurier.at, 12.06.2017).

Wenngleich auch ich die Haltung und Sprache einiger Co- und Co-Co-Kurator:innen als sehr selbstüberzeugt wahrgenommen habe, ist ein Erneuerungsversuch kein leichtes Unterfangen. Und obwohl die Erneuerungsmaßnahmen größtenteils negative Kritiken provozierten, so wird trotzdem deutlich, dass hier Versuche und Expe-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rimente unternommen wurden und Szenen miteinbezogen wurden, die sonst außen vor bleiben. Produktionen, die von Installationen, Ausstellungen, Diskurs, Konzerten bis zu Performance und Theater reichen, werden hier von der lokal-bürgerlichen Sprech-Theater-Festwochen-Bubble durchweg als „Dilettantismus" und „Scharlatanerie" bezeichnet. Dass nicht wenige außerhalb dieser Bubble vieles davon als avantgardistisch und zeitgemäß verstehen wird ausgeblendet. Dass das Dramaturgie-Duo Jessen und Maile vor allem auf Performance setzte, machte die Kritiker:innen maßlos wütend. Ich selbst konnte mir diese großen Sprech- oder Musiktheater und Performance Events gar nicht leisten, und außerhalb dieser Events war die bürgerliche Presse kaum zugegen, schon gar nicht bei den kleineren Community-Events. Auch der kritischen Analyse der Vergangenheit und Gegenwart der Festwochen durch die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi blieb man lieber fern. Was die Kritiken außerdem vollkommen ausblenden, ist der Umstand, dass so ein gut subventioniertes Festival die Möglichkeit bietet, Kunst und Künstler:innen dadurch zu unterstützten, dass man sie ausnahmsweise angemessen bezahlt und dieser Kunst mehr Sichtbarkeit verschafft. An den wütenden Kritiken, die oftmals journalistische Distanz vermissen lassen, spiegelt sich auch die Emotionalität, die mit dem Politikum Wiener Festwochen verbunden ist. Diese ersten Versuche des neuen Teams wurden mehr oder weniger durchgängig als misslungen verurteilt. Man forderte sogleich die Absetzung von Tomas Zierhofer-Kin, ohne eine Chance zu gewähren, auf die Kritiken zu reagieren. Zierhofer-Kin wurde abfällig als „Underground-Intendant" bezeichnet (Die Presse, Printausgabe 19.06.2017), was nebenbei die Keimzellen alles Neuen verunglimpft oder es war die Rede von einem „Fest für Minderheiten" und von „laienhafter Kleinkunst" (Cerny 2017, Profil.at). Diese Kritiken offenbaren eine Hyper-Emotionalität, die nicht davor zurückschreckt, unter die Gürtellinie zu zielen, und die deutlich macht, dass die Festwochen ein Zankapfel sind, zu dem viele Meinungen und Gefühle haben. Das bisherige Publikum der *Wiener Festwochen*, zu dem fraglos die etablierten Kulturredakteur:innen Wiens gehören, wurden möglicherweise an einem wunden Punkt getroffen, denn das Publikum wurde mittels Aufstellern im *Performeum* oder Hinweisen im Programmheft aufgefordert, seine Privilegien abzugeben.

Engels Vertrag bei den *Wiener Festwochen* konnte trotz der harten Kritik weiterlaufen, während die Verträge des Co-Kuratoren-Teamsfür Theater und Performance Jessen und Meile, nicht verlängert wurden. Beiden wurde durch den Geschäftsführer Wolfgang Wais plötzlich und überraschend gekündigt und eine sofortige Freistellung erfolgte (zeit.de, Mießgang am 13.07.2017). Beide berichteten, dass ihnen von einen Tag auf den nächsten ihre Sachen in Kartons übergeben worden seien, von ihren vorherigen Kolleg:innen gab es kaum Interesse an ihrem Befinden. Wenige Wochen zuvor hatten sie mir im Interview erklärt, dass sie auf unsicheren Verträgen wären, die jederzeit gekündigt werden könnten, und dass ihr Erfolg an Ticketverkäufen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und Pressestimmen gemessen werde. Während Zierhofer-Kin bei verfrühter Kündigung eine Abfindung für die verbleibenden Jahre gezahlt werden musste, galt dies nicht für die Dramaturg:innen aus dem Team. Dies führt oftmals dazu, dass ehemals gleichgestellte erfolgreich gegeneinander ausgespielt werden. Es verdeutlicht das Gewicht kulturpolitischer Einflusssphären und Hegemonien. Und leider auch soziale und zwischenmenschliche Defizite.

Während Politik und Presse die erste Ausgabe unter Zierhofer-Kin zu minderheitspolitisch war, war sie anderen Künstler:innen und Aktivist:innen noch lange nicht politisch genug. Einige fühlten sich übergangen, weil sie bereits lange an Themen arbeiteten, die das Festival aufgegriffen hatte und nicht eingeladen wurden. Was ein andauerndes Thema ist, wie Kralicek (2001) weiter oben bereits aufzeigte. Die *Wiener Festwochen* sind kein einfaches Gefüge. Für Engel war das Verhältnis zwischen Struktur und Inhalt relevant sowie der Kontext: „[D]arauf muss man einfach gut achten, wenn man für Subkulturen neue Bühnen bauen will" (Zweikommasieben #15 2017, 20). Der Wunsch nach neuen subkulturellen oder aktivistisch geprägten Bühnen war bei den Festwochen bisher wenig vorhanden oder ging mit mangelnder Wertschätzung einher wie Johannes Maile im Interview beschreibt: „In the past damage has been done to marginalized communities. When we speak to activists and local groups, that we want to include in the festival, it is painful and hard to gain trust. We say that we want to change things and they reply that they have been fucked so many times by the Wiener Festwochen" (Interview 2017). Auch wurde von den positiven und gelungen Produktionen der ersten Ausgabe fast nirgends in den großen lokalen Medien berichtet. Zunächst fand 2018 noch eine weitere Festwochenausgabe inklusive *Hyperreality* statt. Die nun offenen Stellen wurden von Iris Raffetseder, die vor Zierhofer-Kin bereits als Dramaturgin bei den Festwochen gearbeitet hat, und Moritz Lobeck besetzt, der danach als Programmleiter nach Dresden *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* wechselte (vgl. Kapitel CYNETART). Der gelungene Ort und Treffpunkt *Performeum* wurde abgeschafft, weil er eng mit Jessen und Maile verbunden war, sowie die vielen kleinteiligeren Programmpunkte, die Bezüge zu Communities herstellen sollten. Man versuchte der Kritik gerecht zu werden, aber zu groß waren Angst und Verunsicherung, ob der unangemessen heftigen Reaktionen. Die Kritik wurde ernst genommen, aber es wurde auch kein völlig neues Programm konzipiert, was in so kurzer Zeit kaum möglich ist. Das Programmheft schrumpfte von 170 Seiten auf 100. *Hyperreality* fand 2018 in der zwischengenutzten Fabrikhalle *F23* in Meidling statt, wo ein drei Tage dauerndes Festivalprogramm angeboten wurde.

Es wurde wie gewohnt ein sehr gutes Line-up präsentiert, das sowohl lokale als auch internationale Musiker:innen mischte, und verschiedenen Genres sowie zahlreichen weiblichen und nicht-westlichen Artists eine Bühne baute. Ein Highlight waren die Auftragsarbeiten, u. a. eine Rap-Oper mit dem Berliner Urgestein Takt-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 38: Location F23, Hyperreality/WF 2018.

loss „Real Geizt". Auch diesmal fügte sich Engels Musikkuration mit weiteren Programmpunkten der Festwochen zu einer transmedialen Kuration zusammen, u. a. mit dem Tanzstück zu Clubkultur „Crowd", einem Film vertonenden Konzert der stimmgewaltigen Künstlerin Tanya Tagaq, die den Kehlkopfgesang in unsere Zeit überführt[119] oder mit der begehbaren Installation von Ryoji Ikeda[120] „micro | macro". Das Programm insgesamt lässt sich aber im Vergleich zum Vorjahr eher als verhalten

119 Tanya Tagaq erschafft „eine neue Klangwelt für den kontroversiellen, stummen Dokumentarfilmklassiker ‚Nanook of the North' aus dem Jahr 1922". Und „widersetzt sich den im Film transportierten, noch heute existenten Stereotypen vom Leben der Inuit und erkämpft sich die Geschichte ihrer Vorfahren zurück" (Programmheft 2017, 16). Tagaq kommt aus Ikaluktutiak (Cambridge Bay) Kanada und ist eine multidiziplinäre Künstlerin: „an improvisational singer, avant-garde composer and bestselling author. A member of the Order of Canada, Polaris Music Prize and JUNO Award winner and recipient of multiple honorary doctorates, Tagaq is an original disruptor, a world-changing figure at the forefront of seismic social, political and environmental change" (www.tanyatagaq.com/about, abg. 12.5.2023).

120 Ryoji Ikeda ist ein japanischer Komponist Elektronischer Musik und Visual Artist. He „focuses on the essential characteristics of sound itself and that of visuals as light by means of both mathematical precision and mathematical aesthetics. Ikeda has gained a reputation as one of the few international artists working convincingly across both visual and sonic media. He elaborately orchestra-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

beschreiben, was bei dem aufgebauten Druck von außen kaum verwunderlich ist. Und letztendlich musste Zierhofer-Kin sich nach der Ausgabe 2018 als künstlerischer Leiter von seinen Aufgaben entbinden lassen (in der Presse als „einvernehmliche Vertragsauflösung" bezeichnet) und mit ihm musste auch Marlene Engel gehen, trotz des erneuten Erfolgs von *Hyperreality*. Zu groß war offenbar ihre Nähe zum gescheiterten Intendanten.

Enttäuschung hierüber formuliert Lisa Holzinger, die später mit Engel das Festival unabhängig weiterführte: „Ich war sehr enttäuscht, dass die Festwochen sich an ein weißes, elitäres, reiches Publikum anbiedern. Ich finde, als außenstehende Person, dass Tomas Zierhofer-Kin und Marlene Engel einen tollen Job gemacht haben und Wien das Potential, wie leider oft, verkannt hat" (Interview 2023). Warum *Hyperreality* unter dem neuen Intendanten Christophe Slagmuylder nicht weitergeführt wurde, blieb unklar, offiziell war es eine Entscheidung des (inzwischen ehemaligen) Geschäftsführers Wolfgang Wais. Engel musste gehen, aber ihr Assistent Bernhard Staudinger konnte als Dramaturg bleiben. „Keine Angst" war ein Mantra von Engel und ihren Mitstreiter:innen, das auf dem *Hyperreality*-Merchandise verbreitet wurde. Zusammen mit Esther Straganz wurde 2019 ein Konzept entworfen und mit einem erweiterten Team (Marina Weitgasser, Lisa Holziger, Peter Balon, Samu Casate und Therese Kaiser) realisiert; gefördert durch die Stadt Wien, wenn gleich freilich weniger üppig als unter den *Wiener Festwochen*. Mit ihrer Kuration wollen sie weiter an die Anfänge der Clubkultur anknüpfen, die queer und migrantisch geprägt war, wie Lisa Holzinger erklärt: „Gemeinsam als Team möchten wir explorativ und im Sinne des Zeitgeistes verschiedene Positionen in der Programmierung und Gestaltung erarbeiten. Ich komme aus der Community-Arbeit (*SISTERS*+, *S_P_I_T_*). Für mich ist Club ein wichtiger explorativer Raum, der für viele Menschen Schutz, Zuflucht, Inspiration und Gemeinschaft bietet, und das im Wechselspiel mit künstlerischer Arbeit" (Interview 2023).

Für die *Wiener Festwochen* wurde nach einigem Hin und Her von Wiens parteiloser Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler, die seit Mitte 2018 im Amt ist und von 2006 bis 2017 als Intendantin das Festival *steirischer herbst* geleitet hatte, der belgische Festivalkurator und „Spezialist für Kunst und Gegenwartstheater" Christophe Slagmuylder im Juni 2018 berufen (presseforum.at, 2018). Slagmuylder hatte zuvor das belgische Festival *Kunstenfestivaldesarts* geleitet und dort für Kaup-Hasler bewiesen, „was ein urbanes zeitgenössisches Festival sein muss" (ots.at, Presseaussendung 27.6.2018). Das Festival 2019 hatte ich intensiver verfolgt, da ich es mit Studierenden im Rahmen eines Seminars häufig besuchte. In diesem Jahr kuratierte Staudinger einige Nächte mit Konzerten und DJs bei freiem Eintritt, die durchaus

tes sound, visuals, materials, physical phenomena and mathematical notions into immersive live performances and installations" (ryojiikeda.com/biography, abg. 05.11.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

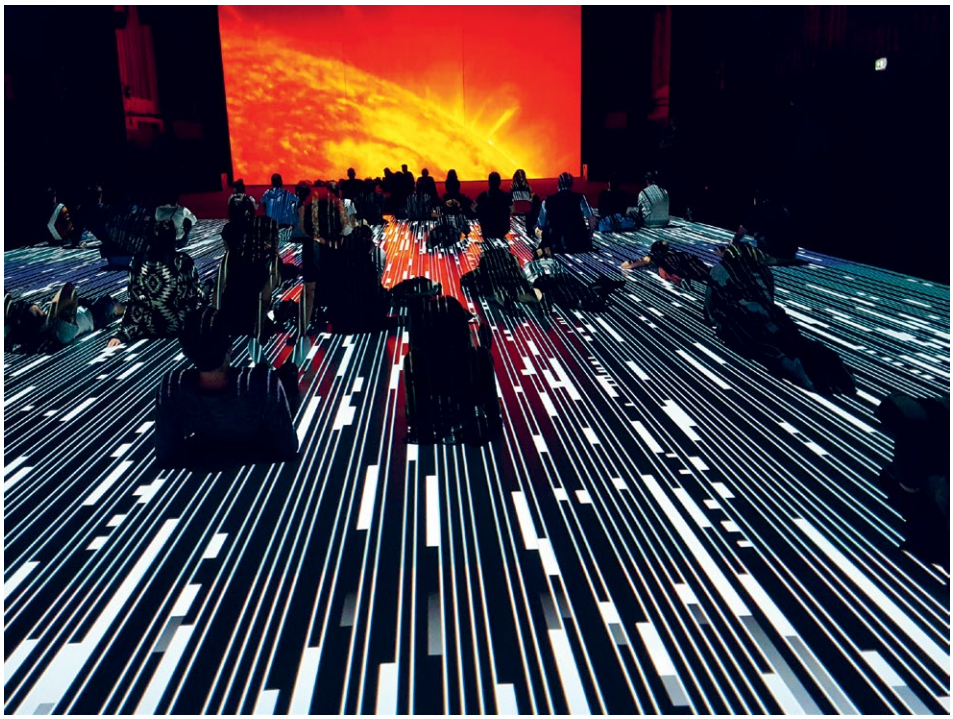


Abb. 39: Ryoji Ikeda, Installation micro | macro; developed during his residency period at CERN, WF 2018.

an den vergangenen musikalischen Impetus anknüpften, aber in keiner Weise *Hyperreality* zu ersetzen vermochten.[121] Der neue Kurator gab sich im Interview 2019 optimistisch, trotz der Turbulenzen und dem Umstand, dass die Festwochen ein emotionales Politikum für Stadt und Land sind:

> „Vienna has sometimes heavy structures, old structures with long history – not always easy to shake, question or to transform. It is not about transforming for the sake of transforming, but I feel this necessity. And I also feel supported in this. New people everywhere in institutions around Vienna: Kunsthalle, Burgtheater, Volkstheater, Theater an der Wien, or even Staatsoper. So many new people all at one time … it is in the air, this will have an impact on the city. […] I am very positive and optimistic at the moment – about an awareness that is larger than me. And if we want to stay relevant, what does it mean? […] I feel a movement towards transformation" (Interview Slagmuylder 2019).

121 Diese Konzerte wurden u. a. von Bernhard Staudinger kuratiert, der zuvor Marlene Engel assistierte.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 40: Konzert Dean Blunt, HR/WF 2018.

Aber auch Slagmuylder und sein Team konnten nur kurzzeitig das Wohlwollen von Presse und Politik erreichen, wie Staudinger schildert: „Das Feedback war anfangs sehr gut, hat sich dann aber langsam wieder in einen ziemlich negativen Ton gewandelt. 2022 war gar nicht gut; eine sehr unangenehme Dynamik und kein schönes Gefühl nach vielen Monaten Arbeit und sehr vielen Überlegungen und guten Absichten“ (Interview 2023).

Die Wiener Festwochen und Hyperreality während der Covid-19-Pandemie

Für die finanziell sehr gut geförderten *Wiener Festwochen* war die folgende Pandemie weniger fatal als für die meisten anderen Festivals, aber auch die Festwochen konnten 2020 nur eingeschränkt mit wenigen Einzelevents stattfinden: „Vom 15. Mai bis 21. Juni veröffentlichten wir hier, dem Rhythmus des ursprünglichen Festivalprogramms folgend, Gesten zu jedem künstlerischen Projekt. Spuren oder Versprechen, in Summe bilden sie eine Art Archiv eines Festivals, das nicht in der geplanten Form stattfinden konnte“ (festwochen.at, Reframed 2020). Bernhard Staudinger erlebte diese Zeit

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 41: Impression Sophienalpe am morgen, Hyperreality 2019.

> „als ein ständiges Vortasten von einem Moment zum nächsten. Im Team haben wir das Festival ständig verschoben, von Woche zu Woche neue Szenarien entwickelt, immer mit der Vorstellung, dass es doch irgendwie stattfinden kann. Als schlussendlich klar war, dass im Frühling 2020 kein Live-Festival stattfinden wird, hat man sich dazu entschieden, gemeinsam mit den Künstler:innen online Inhalte zu erarbeiten, die auf der Webseite veröffentlicht wurden. Eine klare Entscheidung war dabei allerdings, keine Livestreams oder Bühnenmitschnitte ohne Publikum zu zeigen, sondern möglichst kreativ mit der Situation umzugehen“ (Interview 2023).

Die *Wiener Festwochen* 2021 und 2022 fanden mit weniger Auslastung, Hygienemaßnahmen oder einem Eröffnungskonzert ohne Publikum statt, wurden dafür aber in einem verlängerten Zeitraum durchgeführt, der bis in den September andauerte.

Slagmuylders Zeit endete früher als geplant, allerdings, weil dieser eine neue Stelle als CEO vom Bozar, einem großen Haus in Brüssel antrat. Nach Jahren im „Ausnahmezustand“ wäre 2023 das erste „normale“ Jahr gewesen, berichtet Staudinger, aber nun doch wieder ein Jahr des Wechsels. Als neue Intendanz folgte Slagmuylder erneut ein Mann, nämlich der Schweizer Theatermacher Milo Rau. Dieser Wechsel of-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

fenbarte zum wiederholten Male, dass Dramaturg:innen bei den *Wiener Festwochen* gefährlich leben: „Milo Rau hat mir in einem kurzen persönlichen Treffen mitgeteilt, dass er nicht mit mir arbeiten möchte. Anschließend wurde mir lächelnd von der Geschäftsführung kommuniziert, dass mein ‚unbefristeter Vertrag' somit beendet ist und ich meinen Übergang planen kann", so Staudinger. Trotz seiner offenbar wenig sozial anmutenden Art, mit Mitarbeiter:innen wie Staudinger umzugehen, hat Rau für 2024 durchaus ein Programm konzipiert, das sozial, politisch und dynamisch werden soll. Er rief die „Freie Wiener Republik" aus und es wurde eine Festivalzentrale eingerichtet, etwas, das, wie ich bereits erwähnte, von zentraler Wichtigkeit für Festivals ist. Es wurden Orte der Selbstbefragung eingerichtet, und ein „Rat der Republik" mit 69 Wiener Bürger:innen und 31 prominenten Artists und Intellektuellen.

Dem nun unabhängigen *Hyperreality*-Festival gelang 2019 eine wunderbare Edition auf der Wiener Sophienalpe, die viele Besucher:innen laut eigener Aussage noch lange in Erinnerung behalten werden. Im Folgejahr war *Hyperreality* für Juni 2020 terminiert und wurde zweimal verschoben, zunächst auf November 2020, dann auf Februar 2021 und dann erneut auf einen unbekannten Zeitpunkt. Denn es mussten neue Spielstätten mit mehr Sitzplätzen gefunden werden, die teurer sind, und wodurch die Vorarbeit, die bereits erfolgt war, hinfällig wurde.[122] Durch das pandemiebedingte Setting mit Sitzplätzen verlagerte sich auch der kuratorische Fokus hin zu mehr audiovisuellen Arbeiten, die teurer sind. „Zu viele Faktoren hatten sich durch Corona-Auflagen verändert. Absagen war aber keine Option mehr, weil so viel Arbeit und Investitionen schon passiert waren, aber ohne Festival kann ich quasi nicht mit den fördernden Institutionen abrechnen", schreibt mir Engel im Januar 2021. „Die Fördergeber haben aber nur die Option gelassen, am Programm zu sparen oder durch Eigenmittel, sprich Gratis-Arbeit, zu kompensieren. So konnten wir das Festival in den Februar verlegen." Dieser Termin konnte dann erneut nicht stattfinden. Für eine weitere Verlegung bräuchte man Unterstützung von der Fördergebern, meint Engel, „nochmal schaffen wir das gratis nicht" (ebd.). Die Ausgabe konnte dann doch noch im Juli 2021 stattfinden. Für Engel selbst war es die letzte Ausgabe, da sie ab März 2021 eine Stelle an der Berliner *Volksbühne* antrat.

122 Für Juni 2020 war ein Musikprogramm mit 60 Künstler:innen geplant. Engel listet die notwendigen Arbeitsschritte auf, die bis dahin bereits erfolgt waren: „Verträge mit Künstler:innen, Anzahlungen von Künstler:innen-Gagen, erste Zahlung von Booking Fees, Suche nach einem Spielort, Besichtigungen und Erhebung technischer Machbarkeit, Einleitung der Eignungsfeststellungverfahren der Spielstätte (ein aufwendiger und teurer Prozess), Auftrag des Schallgutachtens, neue Cooperate Identity inkl. Homepage, Soziale Medien, Symbolik, Poster, Shareables, Newsletter, Flyer, Merchandise. Redaktionelle Arbeit für Kommunikation, Presse, Vermittlung, Homepage neu befüllen, Übersetzungen, erste Reiseplanungen, Medienkooperationen, Sponsoring, Pressearbeit uvm." (E-Mail Engel 2021). Reisen waren zwischen vielen Ländern nicht mehr möglich und es gab kein Sponsoring mehr.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Umstände der mehrfachen Neuplanung sind für ein Team eine hohe Belastung ebenso wie der Verlust der Initiatorin. So war der Fortbestand des Festivals zunächst unklar. 2022 übernahm Lisa Holzinger mit ihrem Verein *SISTERS* das Festival: „Ich habe versucht, in kurzer Zeit ein kleines Team zusammenzustellen und bestmöglich das Festival weiterzuführen, gleichzeitig aber auch mich, meine Arbeitsweise und Schwerpunkte einzubringen", so Holzinger (Interview 2023). Seit 2022 ist das Team gewachsen, eine Mischung aus seit 2019 bereits Aktiven und neuen Mitgliedern stellt das rund 15-köpfige Organisationsteam. „Das Programm von Hyperreality, so wie das Team, besteht aus einem FLINTA-Anteil von 70 %. Wir achten auf einen wertschätzenden Umgang miteinander, […] Hyperreality ist ein mehrdimensionales Zusammenspiel aus Sound Arts, Visual Arts, Paradigmen freier Örtlichkeit, Raumgestaltung und künstlerischen sowie politischen Positionen der teilnehmenden Künstler:innen", so Holzinger zur Ausrichtung des jetzigen Festivals. Der Fokus bleibt weiterhin die Schnittstelle von globaler Club- und Soundkultur zur Popmusik. Das aktuelle Team hat den Wunsch und die Vision, das Festival in seiner aktuellen Form noch mehrere Jahre weiterzuveranstalten: „Aktuell versuchen wir von einer abgehetzten Saison-Planung in eine langfristigere Jahresplanung überzugehen. Wir möchten zusätzlich zur aktuellen Arbeit außerhalb des Festivalwochenendes kleine Akzente setzen, Bande schmieden und unsere gemeinsame Vorstellung von Clubkultur weitertragen" (Interview 2023).

1.6.9 Rokolectiv Festival, Bukarest (RO)

„Die U-Bahn in Bukarest hat ein spezielles Ambiente, also nicht die Züge, die recht neu sind, aber die Stationen. Alles ist bröckelig und vergilbt, man sieht, dass bei Regen das Wasser durch die Decke kommt. Das Design erinnert an die 1970er Jahre, ist vertraut und doch unbekannt. Weil in Europa Schritt für Schritt alles immer gleicher wird – Züge, Bahnhöfe, Innenstädte – genieße ich diesen speziellen Charme. Überhaupt ist die Architektur in Bukarest faszinierend und voller Gegensätze. […] Ich fuhr weiter zum URBN Supply Shop, der Sponsor der Rokolectiv Geburtstagsfeier war. Der Shop war beim Piata Unirii, quasi dem Hauptplatz von Bukarest, aber dort war alles riesig und unübersichtlich, ich verlor die Orientierung. Mit Hilfe von Passanten fand ich schließlich mein Ziel. Der Streetwearladen war in einem historischen Gebäude. Vom Shop aus ist man über eine Hintertür in einen schönen Innenhof gekommen, mit einer umlaufenden Holzterrasse, auf der sich das Geschehen abspielte. Nur ein riesiger Starbucks störte den Ausblick. Zum Geburtstag des Festivals wird der Film „Electro Chaabi" gezeigt, über Mahraganat eine neue populäre Variante ägyptischer Hochzeitsmusik, die im Arabischen Frühling populär wurde. Die Formation Islam Chipsy,[123] die im Film vorkommt, wird auch auf dem Roko-

123 Islam Chipsy ist ein Projekt des ägyptischen Musikers Islam Said. In seiner Musik vermischen sich

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lectiv Festival performen. Dieser Trend ähnelt musikalisch einem Phänomen der 1990er Jahre in Rumänien, der ‚Albatros'-Generation, die mit der Mixed-Media-Presentation ‚Paradaiz Tape Masina' gewürdigt wird. Alle warten auf die Torte und endlich kommt sie; eine Art Karottenkuchen, die dem Festivalplakat entsprechend designt wurde. Mihaela gibt unter Applaus die ersten Tortenstücke aus. […] Der Nachhauseweg führt mich vorbei an endlosen Wohnblocks, entlang eines acht-spurigen Boulevards, und ich erfreue mich an den obskuren Schaufenstern der Erdgeschossgeschäfte […]. Die offizielle Eröffnung des Festivals ist am nächsten Tag im Museum für Moderne Kunst (MNAC). Cosmin hatte mich gewarnt, dass es 45 Minuten dauert, den Parlamentspalast einmal zu umrunden, denn es sei flächenmäßig eines der größten Gebäude der Welt. Als der Palast schon vor uns liegt, umgeben von Botschaften und Ministerien, hat es dann immer noch 15 Minuten gebraucht, bis wir dort waren. Fast alles ist von einer Mauer umgeben und Wächter säumen die Einfahrten. Gegenüber liegt eine Universität, alles Weitere glich aber einem Niemandsland. Nebenan war eine Großbaustelle, die Straßen und Fußwege waren in schlechtem Zustand und der Palast in einem Stadium zwischen Prunk und Verfall. Am Eingang des Museums war eine lange Schlange, da es ein Sicherheitscheck durchgeführt wird. Vor uns stand jemand aus der Werbebranche, der Englisch mit amerikanischem Akzent sprach und seiner Begleitung von seinem Job berichtete. Einige der Leute waren schick angezogen, und mehr Besucher:innen als erwartet sprachen Englisch. Schließlich waren wir drin, wo es rappelvoll war, und das erste Konzert von Pierre Bastien[124] hatte schon angefangen. Danach gingen wir in den Saal nebenan, wo die riesige Installation Boreal Halo[125] ausgestellt war, ein Ring mit zehn Metern Durchmesser, der sich langsam, leicht kreisend im Raum bewegte. […] Als letztes spielte die Schweizerin Aisha Devi,[126] die über sphärischer Elektronischer Musik Mantra-artige Gesänge performte. Mit der Zeit wurde die Musik immer tanzbarer. Wie so oft im Kunstkontext hatte bisher niemand getanzt. Nun aber gingen einige Leute ganz nach vorne – und weitere taten es ihnen

Elemente der traditionellen arabischen Hochzeitsmusik (Shaabi-Musik) und elektronische Musik. Sein Stil ist Teil einer neuen Shaabi-Welle, die als Electro-Shaabi bezeichnet wird. Er war Mitglied der ägyptischen elektronischen Musikgruppe EEK und später der ägyptischen Elektro-Gruppe Dabke.

124 Bastien ist ein französischer Komponist, Künstler und Instrumentenbauer: „Bastien has created an elegant display of genuine musical surrealism. Bastien builds his own machineries, at the cross between music and visual art, which blend live sounds with screen projections of on-site, mechanical sound sculptures in a poetic way" (Programmheft Rokolectiv 2015). Beim Berlin Atonal 2015 hatte Bastien eine Installation aus vielen „kinetic sound producing sculptures" ausgestellt.

125 Von dem französischen Künstler Vincent Leroy: „This sculpture translates his will to slow down time and decompose movement" (Programmheft Rokolectiv 2015).

126 Schweizerisch-nepalesische Produzentin, Sängerin und Labelinhaberin von Danse Noire: „Get ready for some Tibetan throat singing wrapped up in a club coating. […] Devi's wrapped pop mantras instruct us to find the unseen through a tense, visceral musical landscape that is often gnarled and industrial as it is danceable" (Programmheft Rokolectiv 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

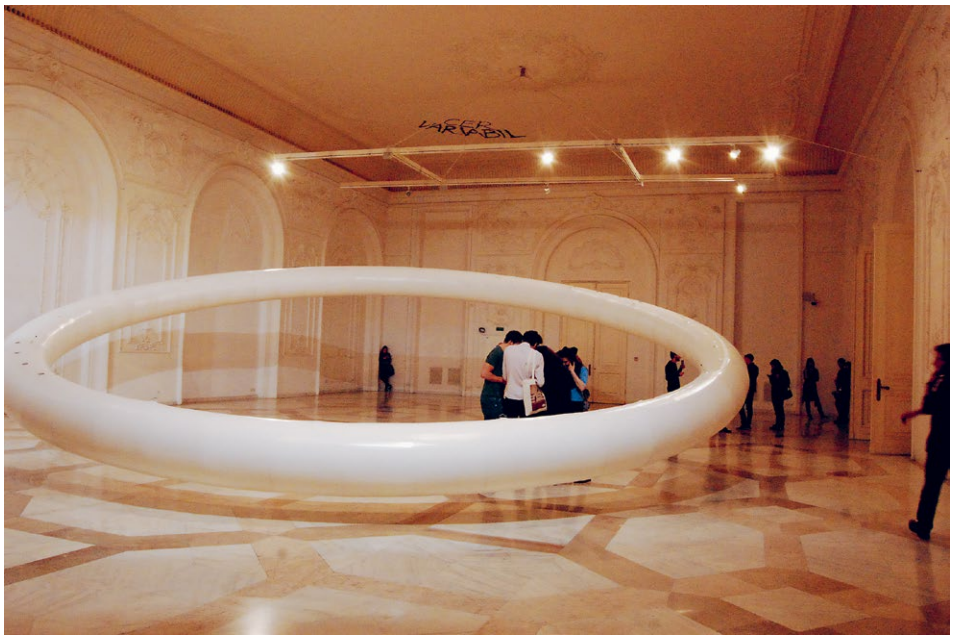


Abb. 42: Installation Vincent Leroy, Boreal Halo @ MNAC, Rokolectiv 2015.

gleich, so wie wir auch, und plötzlich waren die meisten ganz nah bei Aisha Devi und haben getanzt" (Feldnotizen April 2015, zehn Jahre Rokolectiv).

Das *Rokolectiv Festival* ist das älteste Festival für Elektronische Musik und Kunst in Rumänien und es findet seit 2006 jährlich in Bukarest, der ca. Zwei-Millionen-Hauptstadt Rumäniens statt. Beim *Rokolectiv* ist die Verbindung zu den bildenden Künsten sehr stark, denn das Festival arbeitete von Beginn an mit dem *Museum of Contemporary Art* (MNAC) in Bukarest zusammen.[127] Das Festival wird von Mihaela Vasile und Cosmin Tapu kuratiert und organisiert. Beide machten ihren Masterabschluss in Cultural Management in Belgrad/Serbien mit Hilfe eines Stipendiums des French Institute, was in Konsequenz dazu führte, dass sie Festivalveranstalter:innen wurden, wie Vasile im Interview erzählt:

„During the MA we had different tasks. One was doing a strategy plan for an art institution or event and I chose the Dispatch Festival in Belgrade. We had classes with people from all over Europe that were doing events and festivals. [...] The second part of the MA was an internship in France that I did for an agency that also promoted electronic music,

127 Infolge des Amtsantritts eines neuen Direktors endete die Zusammenarbeit mit dem Museum 2016.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

where I also got contacts to great artists and labels. So, what you do when you come back home? A festival!" (Vasile 2015).

Der Name *Rokolectiv* verweist laut Tapu auf die sozialistische Vergangenheit Rumäniens einerseits und die aktivistische Arbeit der beiden und der ihrer Freunde andererseits, die in den ersten Jahren unentgeltlich das Festival aufbauten. Als sie nach Bukarest zurückkehrten, gründete sich in Bukarest gerade das *Museum of Contemporary Art* und Tapu begann dort zu arbeiten. In Bukarest gab es bis dahin noch kein Musikfestival dieser Art, aber offenbar ein Bedürfnis danach, weswegen die angehenden Festivalmacher:innen viel Unterstützung bekamen. Durch Tapus Tätigkeit im *MNAC* gab es von Anfang an eine organische Bindung zwischen Bildender Kunst, Experimenteller Musik und Clubkultur. Das erste Festival fand dann auch ausschließlich für drei Tage im *MNAC* statt, nachdem Tapu dort zuvor schon ein erfolgreiches A/V-Konzert (Hexstatic, *Ninja Tune* Label) organisiert hatte. In den folgenden Jahren fand immer mindestens ein Tag des Festivals im *MNAC* statt. Tapu und Vasile veranstalteten auch noch weitere Events im Laufe des Jahres im *MNAC*.

Tapu berichtete, dass es damals kein Konzept gab, sondern der Bedarf bewirkte die Festivalgründung in einer Art Selbstlauf: „There was one bar – the 'Web Club' – it was connecting everybody from the creative fields which was just starting back then – plus three raves maximum per year, that was all.Ten years ago, Bucharest was cultural wasteland, people would still recover from the transition – there was nothing" (Interview 2015). Langsam entwickelte sich eine Technoszene in Bukarest, die laut Tapu bis heute sehr auf Minimal Techno fokussiert ist. Experimentellere Musik wurde dann erst nach 2008 durch das Internet und den lokalen Akteur *Rokolectiv Festival* bekannter. Vasile betonte, dass es inzwischen viele Events und Promoter dieser Art in Bukarest gebe, aber weil sie die ersten waren, die überhaupt etwas in Richtung Bildender Kunst und Musik organisiert hatten, haben sie weiterhin eine treue Anhänger:innenschaft.

In der Anfangszeit reisten die beiden häufig zu anderen Festivals, um mehr über Produktion und Kuration zu lernen und Hilfestellung zu bekommen. Tapu besuchte das *CTM Festival* jährlich seit 2003 und *Rokolectiv* bekam für die erste Festivalausgabe Unterstützung von den Organisatoren vom *Sperm Festival* (Prag) und zur zweiten Ausgabe vom *CTM Festival* (Berlin). Es entwickelte sich ein enges und freundschaftliches Verhältnis zwischen den Organisator:innen dieser Festivals. Durch das später gegründete *ICAS* Festivalnetzwerk, an dem Tapu und Vasile von Beginn an teilnahmen, verstätigten und ergaben sich viele produktive Verbindungen. Allerdings existierten viele Kontakte bereits vor der Netzwerkgründung. *Rokolectiv* hat vor allem ein lokales Publikum „because the other cities are far away and plane tickets are expensive in Romania. Also, we don't have big names as headliners to attract them. So, it is an international event in a local context. But foreigners start to come –

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 43: Konzert Pierre Bastien @ MNAC, Rokolectiv 2015.

friends of friends of friends. Because plane tickets to Bucharest within Europe got cheaper and you notice that" (Interview Tapu 2015). Die spezifische Mischung aus Bildender Kunst und Musik ist ihnen wichtig, denn einerseits möchte man nicht das gleiche Publikum wie auf Sommer-Raves haben – das findet man langweilig, aber: „We don't want to attract just intellectuals, because that happened and then nobody danced" (ebd.), die Mischung aus beidem sehen sie als Ideal.

Wie oben ausgeführt, feierte das *Rokolectiv* 2015 sein zehnjähriges Bestehen

> „with four days of performances, installations, screenings, and educational events taking place at MNAC and at Halele Carol, an industrial heritage building turned into an arts venue. It's been an adventurous, strenuous, yet highly entertaining journey with over 250 legendary and upcoming artists shaping the trends in sound, music, and related visual arts invited to perform in Bucharest over the years" (Programmheft Rokolectiv 2015).[128]

128 Im Programmheft des Festivals heißt es weiter: „More than ever, the lineup welcomes the rise of several key female musicians relentlessly crafting their way in a scene dominated by male figures. […] The 10th anniversary also celebrates non-Western influences of electronic music, with outstanding musicians freeing the sounds of the peripheries beyond their geographical barriers, and dropping them hot and contemporary in the so called 'centers'. […] We are happy to announce

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 44: Crowd @ MNAC, Rokolectiv 2015.

2015 waren Vasile und Tapu sehr zufrieden mit dem Status quo des Festivals, deshalb wollte man sich – außer qualitativ – auch nicht steigern, also das Festival nicht vergrößern. Laut Vasile markierte ihr zehntes Jubiläum, zu dem ich das Festival besuchte, einen Höhepunkt im subkulturellen Bukarest, da viele leerstehende Gebäude zunehmend für neue kulturelle Projekte genutzt wurden, was sowohl das kulturelle Leben der Stadt als auch das Festival als jährliche Veranstaltung mit neuen speziellen Veranstaltungsorten bereicherte.

Seit Ende 2015 gibt es aufgrund eines Brandunglücks in einer Konzerthalle in Bukarest große Probleme mit Räumlichkeiten (vgl. u. a. Müller, MDR 2016). Auch für das Festival, da viele Orte aus Gründen des Brandschutzes erst einmal geschlossen wurden. Der Brand offenbarte eine Reihe von Missständen in Bukarest und Rumänien und hatte auch politische Konsequenzen. Die Ereignisse werden 2019 in dem Dokumentarfilm „Collective" (Alexander Nanau) zusammengefasst. Kurz danach endete dann auch noch die Zusammenarbeit mit dem *Museum of Contemporary Art,* welches als Räumlichkeit ebenfalls nicht mehr zur Verfügung stand. Dadurch entstand für *Rokolectiv* eine prekäre Situation, vor allem in Bezug auf Räumlichkeiten.[129] Laut

Rokolectiv Festival is starting this year, also part of SHAPE, a new initiative co-funded by the creative Europe programme of the EU."

129 Deshalb wollte sich das *Rokolectiv Festival* in Zukunft mehr in Richtung Bildende Kunst orientieren, denn es sei leichter, Räume für anerkannte künstlerische Arbeiten zu finden, die auch an kleineren Orten stattfinden können, als für eine Clubnacht mit 300–500 Personen mit geprüften Lärm- und Brandschutzbestimmungen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

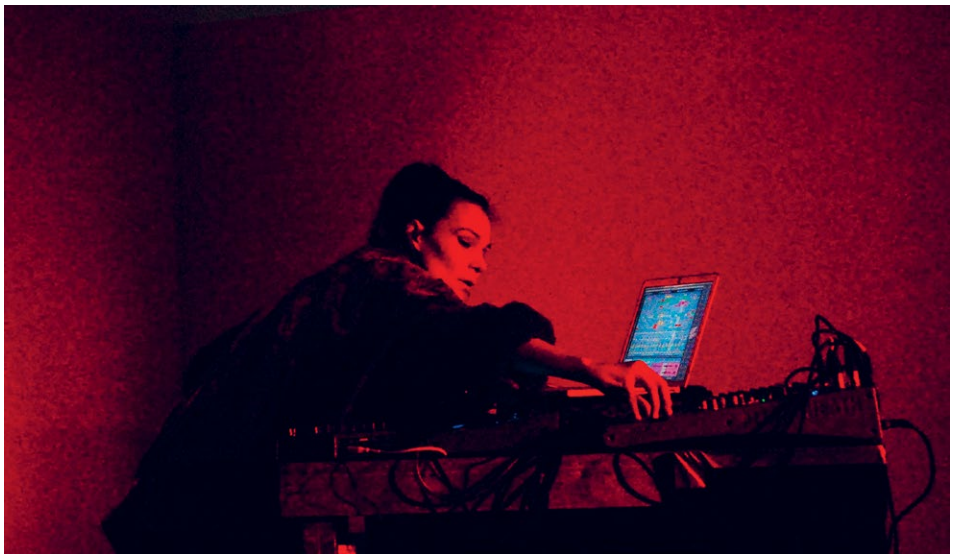


Abb. 45: Konzert Aisha Devi @ MNAC, Rokolectiv 2015.

Mihaela Vasile war neben der Musik der Schwerpunkt bisher auf A/V Performances und Soundinstallationen. „But it could be everything which is video from vjing to light installations. It could also deal with post-internet aesthetics, topics, that could interest our crowd, because it is part of their lives" (Interview 2015). Diesen Post-Internetbereich möchte man ausbauen, auch wenn künstlerische Arbeiten deutlicher teurer sind als Konzerte oder DJ-Sets.

2017 zeigte *Rokolectiv* eine Ausstellung zum Thema „Notes on the Afterlife – an exhibition speculating on the afterlife and the artificial". Eingebettet war die Ausstellung in ein Konzept, in dem die Künstler:innen ihre künstlerischen, sozialen und biopolitischen Identitäten herausfordern „in music performances, installations, videos and special events". Gerne würde Mihaela Vasile mehr Diskursprogramm und Educational Events anbieten: „They are needed here – as people here don't have this culture approach, and that's also the reason why people don't really come to see them. I am surprised when I see at Unsound Festival 100 people in a room for a discussion … Unfortunately, those are the first events we have to cut when we have budget problems" (Interview 2015). Seit 2015 gibt es für diese Art von Educational Events im Rahmen von *SHAPE* auch eine Möglichkeit der Förderung.

Über das Publikum von *Rokolectiv* sagt Vasile:

> „The audience is more typical for Eastern European countries and Romania. And there is a major difference to CTM, MUTEK or even Unsound – we don't have the older generations in-between 35 and 50, who have a knowledge of electronic music and have

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> been going out and keep going out, that we don't have. Our audience is very young, so 16 to35 years. And there is a shift we feel every year. Since the beginning we lost half of the audience, those are the ones who have kids now and don't go out anymore. They follow it via Internet or come on the early event Thursday. But new generations of kids are coming. So, there is a permanent age shifting. It is mixed, but there are a lot of cool kids who travel and consume culture, and upcoming artists are attracted as well. We have maybe 40 % artsy people and 60 % party people. The audience is educated and different from regular club events during the year" (Interview Vasile 2015).

Ein großes Problem für *Rokolectiv* ist, dass die Szene und das Publikum für ihr Festival begrenzter sind, als das im sogenannten Westeuropa der Fall ist. Hier ist zwar das Publikum jünger, aber es fehlt die Basis der Älteren. Eine Tradition für solche transmedia-events hat sich Rumänien erst seit Mitte der 2010er Jahre aufbauen können.

> „You can never be certain about some things. The advantage is that we are in a city where you can still do fresh stuff, compared to Berlin were everything already happened. And that was a big motivation for us. We are seen in the local context as an innovative or avant-garde event. And about 80 % of the people who come to the festival don't know the artists who play. But they come because it is Rokolectiv and they know from experience that they will see something interesting" (Interview Vasile 2015).

Im Unterschied zu den anderen untersuchten Festivals in Deutschland oder Österreich hat man in der Peripherie Europas auch Probleme mit scheinbar Selbstverständlichem, z. B. damit, gute Tontechniker:innen zu bekommen, die mit dieser Art von Musik vertraut sind. Und es wird beanstandet, dass es wenige Kanäle für Promotion in Bukarest gibt, also Radioprogramme, Blogs oder Musik- oder Kulturmagazine usw., die über solche Events berichten. Aber vor allem ist die finanzielle Situation schwierig, denn es gibt kaum regionale oder nationale Förderungen; und die, die existieren, bekommt man als „Popfestival" nur höchst selten.

Rokolectiv Festival und Covid-19-Pandemie

Durch die Pandemie wurde die prekäre finanzielle Situation von *Rokolectiv* noch verstärkt und das Festival 2019 war das letzte *Rokolectiv Festival,* das in vollem Umfang stattfand. Seit 2020 konnten dank *SHAPE* und *SHAPE+* zumindest diverse Online-Kunstprojekte realisiert werden: „There was no support at all from the state for culture […]. We were lucky to get some funding for other online exhibitions end of 2019 and together with the funds from SHAPE we could improvise special online projects. But more art related, not related to our normal festival program", erklärt mir Vasile im Januar 2021 im Chat. 2023 schreibt sie diesbezüglich: „There were long discus-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

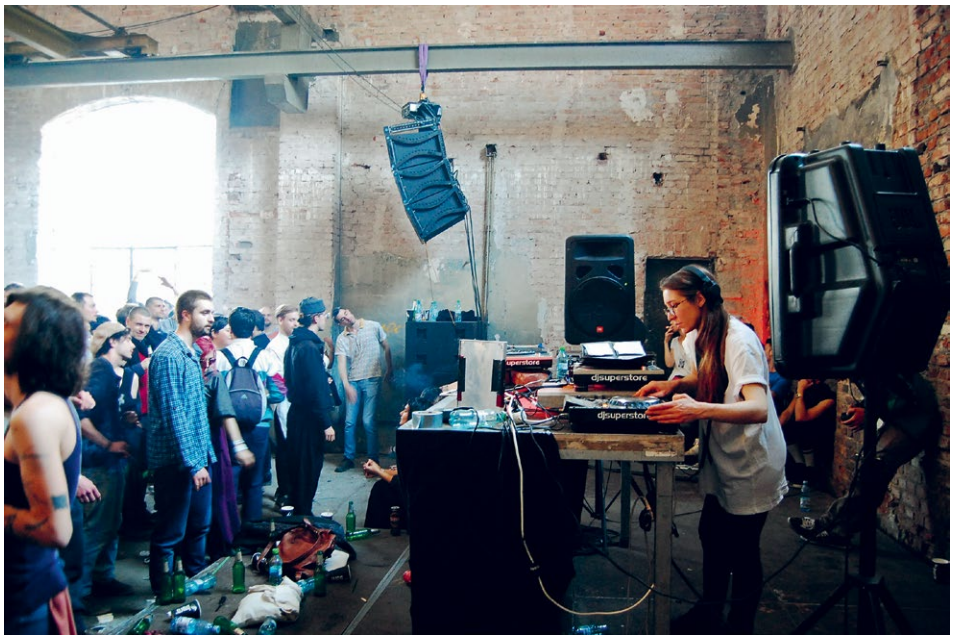


Abb. 46: DJ-Set Lena Willikens, Club Nacht @ Halele Carol, Rokolectiv 2015.

sions about a relief plan for culture but nothing happened in the end. People had to manage to go through it … freestyle, some depending on their families and friends and some reprofiling to be able to make some money. The pandemic restrictions were pretty tough in Bucharest so the few cultural projects that happened took place online" (Vasile 2023).

So realisierten Tapu und Vasile während der Pandemie vor allem Kunstprojekte online, da es dafür einfacher war, Förderungen zu bekommen. Nach der Pandemie fanden wieder physische Events statt, allerdings nur im Rahmen von *SHAPE* bzw. *SHAPE+*, also einmalige Abendveranstaltungen, kein Festival: „We don't know if we will ever continue the festival, at the moment it is on hold", schreibt mir Vasile 2023. Dafür führt sie vielerlei Gründe an. Beispielsweise, dass in Bukarest das Interesse an Kultur seit der Pandemie weiter zurückgegangen sei und dass die Möglichkeiten für Musikförderungen weiterhin schwierig bleiben. „We also feel like we don't have new audiences for the festival: a lot of people from our generation moved abroad, a lot more have kids and don't go out to parties so much anymore. […] As for the new generations, they seem to be more interested in parties with 80s and 90s hits … There is no real rave scene in Bucharest at the moment outside of the few queer or the minimal tech parties" (Interview 2023). Aufgrund der schwierigen Situation leben Tapu und Vasile inzwischen in Berlin und haben dort einen Verein gegründet. Auch wenn kein *Rokolectiv Festival* in Zukunft mehr möglich sein sollte, möchten sie weiterhin klei-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nere Events in Bukarest realisieren. Es ist festzuhalten, dass *Rokolectiv* leider zu den Festivals und Events gehört, welche die Pandemie nicht überstanden haben.

1.6.10 UH Fest/Ultrahang Festival – A New Kind of Joy, Budapest (HU)

> „This year I am moderating a panel with Charles Cohen and Morphosis – it is about the various generations in electronic music. And we have a tape release of our label Baba Vanga from a Hungarian artist – Kokum, who will be playing at the festival. We did a label night last year and I was hanging out there all day becoming almost a furniture – it was really nice. Also, because it is small not like all the other festivals there are much less people going there. To me it is actually the smaller the better. Musically there is a lot going on in Budapest […]. I think, in the East of Poland and in Hungary we have the most interesting electronic music scenes right now. For example, Farbwechsel[130] is a really good label that releases locally and internationally" (Interview Udvardyova 2015).

Budapest gehört nach Angaben des globalen Marktforschungsunternehmen Euromonitor International zu den Top-100-Reisezielen für 2019 in der Welt und steht innerhalb Europas auf Platz 14 (iol.co.za, top 100 city-destinations, abg. 20.03.2020). Trotzdem ist das *Ultrahang Festival,* in späteren Jahren als *UH Fest abgekürzt,* wie auch das *NEXT Festival* in Bratislava, außerhalb postsozialistischer Länder weniger bekannt (eine Ausnahme ist das *Unsound Festival* in Polen). Dies hat vor allem finanzielle Gründe, die zum großen Teil lokal/national bedingt sind und die es für diese Festivals schwierig machen, bekannte internationale Künstler:innen zu bezahlen, die auch ein internationales Publikum anziehen. Dies hat mit ihren Währungen und Stundenlöhnen zu tun, die vergleichsweise niedrig sind. Aber auch damit, dass für solche popkulturellen Experimente keine Förderungen oder Medien in den jeweiligen Ländern vorgesehen sind. Vor allem die sogenannten Matchingfunds der EU sind für sie deshalb oft unerreichbar (vgl. Kapitel 4). 2023 hat sich die finanzielle Situation noch verschlimmert, wie Krisztián Puskár, einer der Kuratoren erläutert: „There is a serious financial crises, which not also creates a bigger economic gap between Hungary and Europe right now, in terms of affordability and living standards, that makes sustainability locally more difficult for non-commercial culture" (Interview 2023). Einen Einfluss hat dabei auch eine unterschwellige Ignoranz westeuropäischer Eventveranstalter:innen, wie es auf der Homepage des *UH Fest* angedeutet wird: „We have been putting special emphasis on presenting unconventional approaches towards music and pinpointing individual national scenes, which are

130 Farbwechsel is a Budapest-based music label established in 2012 and run by Alpár (aka Bálint Zalkai), Norwell (aka Balázs Semsei), S Olbricht (aka Martin Mikolai) and SVR101 (aka Erik Bánhalmi). (Vgl. Discogs Farbwechsel und blog.farbwechselrecords.com, abg. 18.03.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

– more often than not – left uncovered by the domestic media and bypassed by the organizers of large-scale festivals" (Homepage 2019, about us).

Das *UH-Fest/Ultrahang Festival*[131], auf Deutsch *Ultraschall Festival*, existiert seit 2001 und beschreibt sich selbst als „one of the rare events dedicated to adventurous modern music in Hungary. Since 2001 we have staged more than 450 performances during 7 festivals and a number of one-off events. [...] UH Fest became a high profile event – a point of reference even" (Homepage 2021, about us). Wie zu erkennen ist, fand das Festival nicht jährlich statt, was vor allem mit ökonomischen Hindernissen zusammenhängt. Das *Ultrahang Festival* und weitere Veranstaltungen werden von der *Ultrasound Foundation* (*Ultrahang Alapítvány*) organisiert, einer gemeinnützigen Basisorganisation. Es ist deswegen aber nicht institutionalisiert, es gibt noch nicht einmal ein Büro, und man arbeitet nur mit Freiwilligen – Kurator:innen, Produzent:innen sowie sämtliche Helfer:innen arbeiten ehrenamtlich. „The organizers work for free and the artists are usually paid by cultural institutes of their countries", erklärt Lucia Udvardyova (Interview 2015), die dem Festival sehr nahe steht.



Abb. 47: Konzert Stefan Frauenberger @ Artus, UH Fest 2017.

Die ehrenamtliche Organisation des Festivals ist in dieser Studie einzigartig. Auf der Homepage wird auch für Spenden geworben. Lucia Udvardyova, die sich bis 2020 intensiv für das *UH Fest* engagierte, erklärt, warum das so ist: „Eastern festivals have lower budgets than western festivals and for most of them it's an unpaid DIY thing, a fan- or hobby-thing" (Interview 2015). Das gilt nicht nur für Kulturarbeiter:innen, sondern genauso für Musiker:innen in Budapest: „Eastern Europe is more affected by socio-economic changes than West Europe because there is less money in general, so even less money in the music scene. Pretty much everybody who makes music has a day job, nobody lives of music" (Interview 2017). Die Räumlichkeiten sowie die Tech-

131 Während eigentlich immer von *Ultrahang Festival* gesprochen wurde, hat sich in den letzten Jahren in der Außendarstellung die Abkürzung *UH Fest* durchgesetzt, und etablierte sich damit auch zunehmend im Sprachgebrauch.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 48: Konzert Croation Amor@ Lärm, UH 2017.

nik werden professionell gebucht, wie bei anderen Festivals auch, durch die unbezahlte Arbeit aller entstehe ein gemeinschaftlicher Zusammenhalt auf Augenhöhe, wie Puskár darlegt: „when we work together with our circa 40 volunteers during the festival week, we are equal since we are volunteers as well. It certainly gives a real community experience not just for us, but everybody involved in the making. We run the festival in a certain kind of hybrid system" (Interview 2023).

Ultrahang findet, wie für diese Art von Festivals üblich, an verschiedenen kulturellen Orten in der Metropole statt. Das *UH Fest* ist auch Mitglied des ICAS-Verbundes und seit Beginn meiner Studie war András Nun, einer der Initiatoren des Festivals, auch bei vielen Netzwerktreffen und weiteren *Transmedia Festivals* zugegen. Auch die Festivals in Österreich besuchte er regelmäßig. Das *UH Fest* begann im familiären Kreis zusammen mit András Schwager und seiner Schwester, die zunächst einen Musik-Blog betrieben. Nach dem ersten Festival meldeten sich einige Besucher:innen mit dem Wunsch sich zu engagieren. So stieg die Gruppe im harten Kern auf mal fünf, manchmal sechs Personen, die das Jahr über das Festival organisieren und sich um die Logistik kümmern. 2020 gehörten neben Nun noch Krisztián Puskár, Lucia Udvardyova und Veszna Wessenauer zum Team.

Ein leitendes Prinzip ist beim *UH Fest*, dass man sich keinen spezifischen Genres zuordnet:

> „It is our deliberate strategy to juxtapose artists not just from different genres, but also with different approaches and moods. At our festivals the audience can hear a funny, joy-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

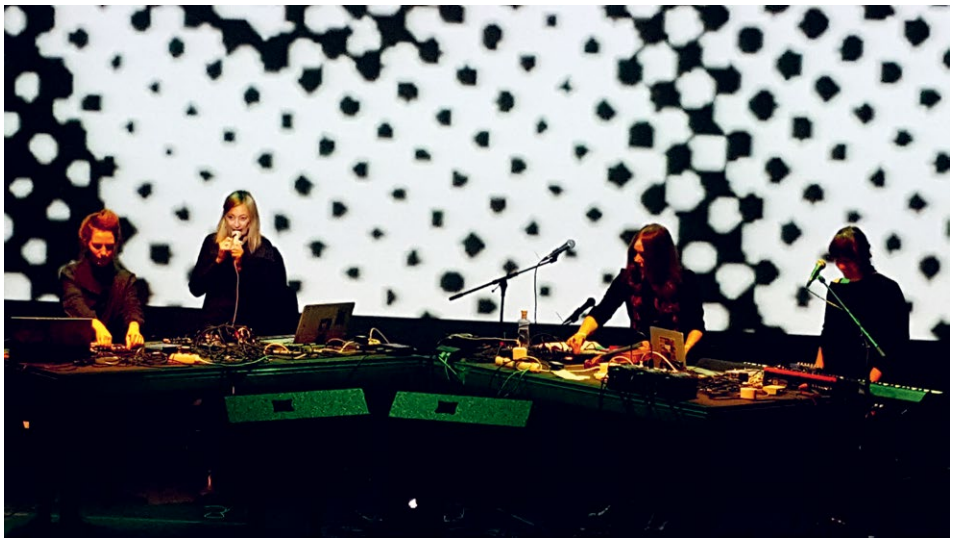


Abb. 49: Konzert Monika Werkstatt @ Trafó, UH Fest 2017.

> ous or even ecstatic performance next to a more 'difficult' or abrasive show; we juxtapose the cerebral with the visceral, the intimate with the abstract, etc. We are confident that such exploration, inter-cultural communication (let it be between national cultures and/or subcultures) is a fertile ground for creative ideas" (Homepage, About us).

Das Motto des Festivals lautet: „A new kind of joy", diese Maxime erklärt András Nun folgendermaßen: „Music is for us a great resource for joy. It's hard to convince people to be more adventurous in their taste and devote time to unknown things. […] It's a positive kind of communication about a difficult thing called experimental art" (András Nun 2017). Der Unterschied zu anderen Festivals des *ICAS* Netzwerks ist für Nun lediglich, dass man mit einem viel kleineren Budget von ca. 50.000 Euro arbeite und verstärkt mit lokalen Artists: „Because we feel a responsibility to have good productions from the local scenes, because it's very difficult for Hungarian artists to get international attention. We try to stage them with international and established names, and this way to give them visibility" (ebd.). Und man ist mehr bzw. ausschließlicher ein Musikfestival, betont Nun. Bei der Edition 2017 gab es auch eine Sound-Installation, aber dies sei nicht die Regel, so Nun. Es gibt zwar kein Diskursprogramm, aber Artist-Talks. Die Ausgabe 2017 dauerte acht Tage, was generell und vor allem für so ein kleines Budget und eine Organisation, die nicht institutionalisiert ist und nur mit Freiwilligen arbeitet, ein sehr langer Zeitraum ist.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 50: Artist Talk Monika Werkstatt mit Lucia Udvardyová @ Artus, UH Fest 2017.

Lucia Udvardyova betreibt seit 2010 die Plattform *Eastern Daze,*[132] eine Erkundung osteuropäischer Undergroundszenen sowie von 2013 bis 2020 das Label *Baba Vanga*. Darüber hinaus ist sie auch als Musikerin (Palmovka) aktiv, arbeitet als Journalistin sowie für die Projekte *SHAPE/SHAPE+*. Der Besuch des Festivals 2017 war mein zweiter Besuch in Budapest und ich war jedes Mal geschockt davon, wie den Akteur:innen Hürden in den Weg gelegt werden. Und beeindruckt davon, wie diese Szenen und *Audiosozialen Gemeinschaften* den politischen und ökonomischen Gegebenheiten zum Trotz daran arbeiteten, die lokale Szene auszubauen und sich international zu vernetzen. Während sich die Preise zunehmend denen in der Europäischen Union angleichen, steigen die Löhne und Gehälter hier kaum. Der monatliche Mindestlohn lag unter 400 Euro, der Stundenlohn bei 926 Forint, was etwa 2,57 Euro entspricht (Stand: November 2020). Über die politische Situation wurde nicht gesprochen, aber es wurde deutlich, dass die Lage schwierig ist, da die Politik mit gesetzlichen Vorgaben, die als Schikanen empfunden werden, die Schließung von Kulturorten bewirkt (vgl. Udvardyova 2015, 2017). Dies bestätigt auch András Nun, der berichtet, dass Events dieser Art nicht vom ungarischen Staat gefördert würden, sondern, wenn überhaupt, dann von der EU (z. B. via *SHAPE*). Er denkt aber zugleich,

132 Das Format startete zunächst als Podcastserie/*audio-travellog* für *Resonance FM*, London. Später erweiterte sich *Eastern Daze* zu einem Blog, wo die lokalen Szenen erkundet und dokumentiert wurden. Udvardyova und ihr Kollege produzieren eine wöchentliche Sendung im Tschechischen Radio, zusätzlich kuratieren sie Festivalbühnen und Sampler.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

dass der politische Rechtsruck auch ein Grund dafür war, dass sie mehr freiwillige Helfer:innen als jemals zuvor hatten. Puskár erklärt 2023, dass es politisch gesehen ein Ringen bleibe, denn „our political regime by now has learned how to use and exploit the so-called progressive and critical voices of experimental music – by offering them compromises" (Interview 2023). Vor diesem Hintergrund habe man auch nie mit Sponsoren gearbeitet.

Das *UH Fest* ist von Beginn an Mitglied beim *ICAS* Festivalnetzwerk gewesen. Dies basiert auf Verbindungen über das ehemalige *Sperm Festival* in Prag, wo Udvardyova auch ins Booking involviert war. Auch wenn das *Sperm Festival* nicht mehr stattfindet, so sind die Macher:innen noch über ihren Veranstaltungsort *Meet Factory* aktiv im Netzwerk. Auch die Dresdner erwähnen das Festival als wichtigen Ort der Vernetzung und es gab langjährige Verbindungen zum *CTM Festival* durch deren „Go East"-Schwerpunkt (2003 und 2004). Aufgrund der finanziell schwierigen Situation findet das Festival nur statt, wenn Gelder vorhanden sind, daher nicht jedes Jahr, aber immer wieder. Durch die Beteiligung am EU-Projekt *SHAPE* konnte sich das *Ultrahang* in den letzten Jahren verstetigen. *Ultrahang* ist auch Teil des aktuellen EU-Folgeprojekts *SHAPE+* und seit Juni 2023 gibt es eine Kooperation mit dem *Kraak Festival* in Brüssel.

Ultrahang Festival und Covid-19-Pandemie

Während der (FELDN-19-Pandemie wurde das Festival 2020 zunächst abgesagt, jedoch ergab sich im November eine Kooperation mit dem *NEXT Festival* in Bratislava für ein kleines Radio- und Online-Festival; mit dem *NEXT* kooperiere man schon lange für Bookings und fühle sich einander verbunden. Dazu Puskár:

> „This was not just a great help for us, but an interesting experience as well. Doing a digital-online edition was a compromise because of lockdowns though, it's definitely not our format. We were in this together, helped each other. Technically they approached us and asked us to curate two events. We self-produced the concerts in a studio and streamed it; they created the festival frame and digital context for it" (Interview 2023).

2021 konnte das Festival stattfinden, einerseits weil die Auflagen in Ungarn weniger strikt waren und andererseits hatte man Glück, denn zwei Wochen später folgte ein erneuter Lockdown in Budapest. Die Pandemie war für die Macher:innen des *UH-Fests* weniger ein Angstmoment, da man es in Budapest gewohnt ist, mit geringen finanziellen Mitteln und Herausforderungen im Alltag zurechtkommen zu müssen. Finanzielle Hilfen von staatlicher Seite gab es selbstredend auch während der Pandemie nicht für die Festivalmacher:innen. Im Oktober 2022 und 2023 fand das Festival wieder wie gewohnt statt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

2. Urbane Audiosoziale Gemeinschaften

„Die ganze Zeit hatte man schon erwartungsvoll auf die Bühne geschaut, wo Unmengen an technischem Gerät aufgebaut waren – analoges und digital – und in der Mitte der Bühne eine Toplader-Waschmaschine. Diese erwachte zum Leben, als Matmos[1] die Bühne betraten. Drei Männer – einer war vor der Bühne mit vielerlei Computer-Equipment positioniert und zwei standen auf der Bühne. Dann drehte sich im wahrsten Sinne des Wortes alles um die Waschmaschine. Die Visuals waren Live-Übertragungen aus der Waschmaschine, die über den Musikern projiziert wurden. Diese wurden mit Footage aus alten Waschmittel-Werbungen vermischt, wo man das Innere von Waschmaschinen sieht, wie sich der Inhalt im Wasser bewegt. Die Geräusche kamen aus dem inneren der Maschine und wurden verfremdet, zu anderen Sounds weiterentwickelt. Oder es wurden Klänge hinzugespielt – per Keyboard, über Computer. Oder das Innere der Waschtrommel wurde direkt mit Drumsticks bespielt. Im Laufe des Konzerts hatte ich meine Position ein paar Mal geändert und da bemerkte ich, dass Matmos das Funktion-One-Soundsystem[2] im Berghain voll ausschöpften. Schon seitlich stehend war der Klang sehr räumlich, aber wenn man vor die Lautsprecher trat und sich mittig im von ihnen begrenzten Feld bewegte, war er noch intensiver und feiner. Beim Ende des vorletzten Stücks wurde die Waschtrommel zugemacht. Das letzte Stück wurde dann auf der Waschmaschine gespielt. Mit reibenden Handflächen und quietschenden Fingern, die die Oberfläche im Takt bearbeiten. Oder es wurden Rhythmen mit den Drumsticks auf dem Außengehäuse der Maschine gespielt, was den Eindruck erweckte, als wäre eine Waschmaschine von Haus aus ein prädestinierter Hohlkörper zur Rhythmuserzeugung“ (Auszug Feldnotizen, CTM-Konzert im Berghain, Juni 2016: Clara Lewis & Matmos).

1 „M.C. Schmidt and Drew Daniel formed Matmos in San Francisco in the mid 1990s. Marrying the conceptual tactics and noisy textures of object-based musique concrete to a rhythmic matrix rooted in electronic pop music, the duo quickly became known for unusual sound sources. […] Raw materials are manipulated into surprisingly accessible forms and often supplemented by traditional musical instruments played by the group's large circle of friends and collaborators. The result is a model of electronic composition as a relational network that connects sources and outcomes together“ (CTM Web 2016, Artistpage Matmos).

2 Funktion-One „is an innovative manufacturer of professional loudspeaker systems“. Sie seien „Focused on Sonic Quality“ heißt es bei Funktion-One im Subtitel, und: „We understand sound to be the most important of our senses and, in fact, the root of the structure of the Universe. As such, we try to pay the amazing acuity of human hearing the respect it deserves by providing products that deliver as much resolution and realism as possible“ (funktion-one.com/about-us, abg. 01.11.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

An dieser Beschreibung eines Konzerts beim *CTM Festival* im Berliner Club *Berghain* werden experimentelle Praxen deutlich, hier im Falle von Matmos, die als exemplarisch für die präsentierte Musik auf *Transmedia Festivals* verstanden werden können. Diese umfassen ein großes Repertoire und Spannweite, was auch für die Szenen oder ihre Räume gilt. Das folgende Kapitel will aufzeigen, um welche Gemeinschaften, Musikgenres und künstlerische Praktiken es sich hier handelt. Da sich Genredefinitionen als schwierig, wenngleich notwendig herausgestellt haben, geht es vor allem um ein Erfassen von Modi, in denen sich Musik und Sound Art präsentieren. Zunächst wird hier das Verhältnis von Stadt und Musik beleuchtet, da es sich um urbane Musikfestivals handelt. Wie sind in der Stadt künstlerische Praktiken, Orte und Gemeinschaften verbunden? Wie wirkt sich die Inszenierung von Urbanität, die Ästhetisierung und Ökonomisierung der Städte auf die Musik aus? Dabei haben sich Gentrifizierungsprozesse als dringlicher Aspekt herauskristallisiert, ebenso wie Monopolisierungtendenzen in der Musikwirtschaft und Konzertlandschaft. In Kapitel 2.2 liegt der Fokus auf den Räumen, die durch und mit Musik entstehen und die für Musikgemeinschaften existenziell sind. In Kapitel 2.3 geht es um eine weitere Problemlage, und zwar um die Effekte der Digitalisierungsprozesse auf die Festivals und ihre Akteur:innen. In Kapitel 2.4 stehen die Musik-Gemeinschaften im Zentrum und wie sie am besten zu beschreiben und zu erfassen sind; es wird ein Vokabular erarbeitet. Als Alternative zum Szenebegriff argumentiere ich für die Bezeichnung *Audiosoziale Gemeinschaften*. Kapitel 2.5 ist das umfangreichste Unterkapitel, es präsentiert exemplarische Beispiele und diskutiert mögliche Definition(en) und Modi von Genres, die auf *Transmedia Festivals* präsentiert werden. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal von *Transmedia Festivals* zu anderen Festivalformaten ist die Präsentation von Bildender Kunst. Sie wird in Form von Medienkunst, Sound Art und durch audiovisuelle Arbeiten (A/V) aufgegriffen, die anhand angewendeter Praktiken und durch Beispiele umrissen werden.

2.1 Musik und Stadt: Fokus Gentrifizierung, Eventisierung und Monopolisierung[3]

> „Musik mit Gegenständen zu machen ist sehr faszinierend, was mich mehr und mehr besorgt ist, dass sich das gerade die Werbung und der Kapitalismus zu Nutze machen. Diese Arbeitsweise kann radikal und kritisch sein, aber sie lässt sich auch komplett vereinnahmen“ (Matmos, in: Soundhunters 2015).

3 Inhalte dieses Unterkapitels wurden 2019 in teilweise ähnlicher Form in dem Sammelband „Die Akte mo.ë – Protokolle einer abgesagten Zukunft“, 68–81, veröffentlicht sowie in „Das Finstere Herz des Musikbusiness“, Versorgerin #124, 2019, 18–19.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Bei den *Transmedia Festivals* handelt es sich um urbane Events, die auf eine Infrastruktur des Verkehrs und der Raumvielfalt angewiesen sind. Diese existieren in den Großstädten und regionalen Metropolen. Abgesehen von den sozialen Funktionen der Orte beeinflussen die Räumlichkeiten auch, wie wir Musik und Klang wahrnehmen. Die urbane Vielfalt ist der Nährboden für Experiment und Austausch der Musikszenen. Festivals spielen hierbei eine zentrale Rolle, indem sie die über die Stadt verstreuten Szenen zusammenbringen. Dieses Unterkapitel soll deutlich machen, welche Bezüge zwischen Musik und Stadt, Festival und Raum existieren. Hier geht es um konkrete Orte, die Musik ermöglichen oder ermöglicht haben, und um die Menschen, die sie nutzen. Ebenso geht es um das Zusammenspiel von Musik und Raum, das Verhältnis von Events zu ihrer Stadt, aber auch um die Beziehung von Festival und Ort. Die Einnahme oder Erschaffung bzw. der Verlust von Räumen markieren jeweils wesentliche Punkte in diesem Prozess.

Die Raumthematik zeigt sich häufig bei den institutionalisierten Festivals. Wolfgang Kralicek schreibt über die *Wiener Festwochen*: „Am deutlichsten lassen sich die Folgewirkungen der Festwochen auf die Stadt an den Spielorten festmachen. Als Festival ohne festen Wohnsitz […] sind die Festwochen gezwungen, sich immer wieder nach neuen Räumen umzusehen. Nicht selten werden diese dann auch außerhalb der Festwochen-Zeit kulturell genutzt" (2001, 215). Als bekanntestes Beispiel nennt er das Wiener *MuseumsQuartier*. Ursprünglich ein desolater Messepalast, der von den Festwochen zum Kunst-, Musik- und Theaterraum umfunktioniert wurde, und damit die Richtung der zukünftigen Nutzung vorgab. Oftmals waren es in Wien auch Räume, die subkulturelle Akteur:innen entdeckten und nutzbar machten, die dann ebenfalls für die *Wiener Festwochen* umfunktioniert und in Folge aufgewertet, so dass sie danach für subkulturelle Akteur:innen unerschwinglich wurden oder gänzlich verschwunden sind. Ein weiteres Beispiel zur Relevanz der Raumthematik ist das Wiener Arena-Gelände. Dies wurde zunächst durch die Festwochen genutzt und in Folge kam es zur Besetzung durch die Freie Szene, später erfolgten Räumung und Abriss.[4] Es gibt unzählige lokalspezifische Beispiele, aber sie alle haben eines gemeinsam: die Tendenz, dass zuvor kulturell genutzte Räume durch Gentrifizierungsprozesse verschwinden.

Der Weg der Musiker:innen vom Proberaum bis zu zahlreich verkauften Tonträgern, ausverkauften Konzerten und Festivalbookings ist lang. Um ihn zu meistern, brauchen sie Clubs in unterschiedlichen Größenordnungen, in denen sich neue Bands und Nischenmusiker:innen ausprobieren und entwickeln können. Die kleineren, nicht kommerziellen Spielorte sind hierfür essentiell:[5] denn hier entwickeln

4 Die Besetzer:innen erkämpften aber die kulturelle Nutzung eines benachbarten Areals, den heutigen Arena-Standort.

5 Berthold Seliger spricht in diesem Zusammenhang auch von „kultureller Teilhabe" (2019, 230 ff.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sich nicht nur die Artists und Stile von morgen, sondern auch soziale Gemeinschaften, aus denen heraus sich Musikszenen formieren. Die Räume mit günstigen Mieten und Konditionen, die dies ermöglichen, sind inzwischen in vielen Städten nicht mehr günstig. Sie werden im Zuge der innerstädtischen Aufwertungsprozesse verkauft, häufig an global agierende Investor:innen und Immobilienfirmen. War man vorher in toten, aber dafür bezahlbaren Ecken der Stadt, so sind diese mit den Jahren attraktiv und in den Fokus von Immobilienspekulation geraten. So mussten in Hamburg, Berlin, London oder Wien und in vielen weiteren europäischen Städten seit den 2000er Jahren etliche Clubs, Bars und Musikorte schließen.

Dass Orte verschwinden und entstehen, dass kulturell genutzte Orte schließen müssen, passiert von Zeit zu Zeit, gehört zum Zyklus der stetigen Veränderungen in der Stadt, zum Kreislauf von Leben und Tod, wenn man so will. Es ist aber auch eine Konsequenz der Ökonomisierung von Raum und Stadt, diese hat an Fahrt aufgenommen. Neu sind hierbei das Ausmaß, die Dimension und Reichweite der Kapitalinvestitionen (vgl. Doderer 2013). Wobei die neuen Orte, die entstehen, größtenteils für die wohlhabenden Stadtbewohner:innen sind und nur für solche zugänglich. Die Kapitalinvestitionen wurden vielerorts so zahlreich, dass von einem Club-sterben die Rede war. Clubs und Veranstaltungsorte, die Musik (und/oder Kunst) präsentieren, sind schon immer ein fixer Teil des Großstadtlebens gewesen. Mit der Herausbildung des industriellen Kapitalismus im 18. Jahrhundert und des neuen Phänomens Freizeit entstehen in europäischen Metropolen Tanzlokale, Bars, Varietés und später Nachtclubs. Die zentrale Funktion ist trotz vieler Veränderungen die gleiche geblieben: „Sie erlauben, über die Musik und den Tanz, relativ zwanglos in Kontakt mit Fremden zu treten und Personen zu treffen, die sich für eine bestimmte Musik oder Lebensweise interessieren. Im 20. Jahrhundert kam hinzu, dass der Musikclub zu einem Experimentierfeld für neue Ästhetiken und Lebensweisen wurde“ (Friedrich 2010, 27).

Der Club als innovative Keimzelle war besonders für Berlin relevant, durch die speziellen Bedingungen der Nachwendezeit gab es hier viel Platz und Raum für wenig Geld, was musikalische und künstlerische Experimente ermöglichte, die Berlin ab den 2000ern zu einem neuen internationalen Zentrum für Kunst, Clubs und Nightlife werden ließ. Anja Schwanhäußer (2010) hebt in ihrer Studie zum Berliner Techno-Underground hervor, dass die kulturelle Praxis dieser Szenen nur vor dem Hintergrund der Wende geschehen konnte, „die das Ostberliner Territorium als Ort des Experiments frei gab. […] Diese Hedonisten machen den Wandel zu einer lebbaren Form, sie geben ihm einen Sinn“ (ebd. 311).

Auch für das *CTM Festival* ist der Club als Ort von besonderer Bedeutung. Teile der Berliner Kunstszene hatten ein enges Verhältnis zur in Berlin entstehenden Clubkultur. Man verstand den Club als „eine neue Art von Kunstort, der vielmehr auf Erfahrungen und persönlichen Begegnungen fußt, wo ästhetische Arbeit immer mit sozialer Situation verbunden ist, was auch das Aufregende daran war“ (Interview

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Rohlf 2014). Festivalgründer Jan Rohlf erläuterte weiter oben, dass es hierbei auch um einen Kontrollverlust ging, den man euphorisch begrüßt hatte. Weil man den Raum teilt, könne niemand sagen: so und nicht anders läuft es; sondern viele sind auf unterschiedliche Art und Weise involviert. Es ginge um eine Reibung mit oder gegen den Raum und der Club als Ort, das sei schon eine Art Utopie gewesen. „Und die fußte in der Erfahrung, die wir selbst in den frühen 1990ern gemacht hatten" (ebd.). Wenn Rohlf von „unhierarchisch" spricht, ist dies nicht mit demokratisch zu verwechseln, denn der Club ist nicht demokratisch, was schon an Türstehern, einem Eintrittspreis, einem Habitus oder an der Art der von Bourdieu formulierten Ortseffekte (vgl. Bourdieu 1997) deutlich wird. Aber für diejenigen, die tief involviert sind, gestaltet es sich freilich anders, ihnen ermöglicht so ein Ort vielfältiges. Diese Verhältnisse änderten sich in Berlin jedoch auch für Rohlf und seine Mitstreiter von *CTM* zunehmend, denn durch den ökonomischen und bürokratischen Druck mussten sich die Clubs kommerzialisieren, legalisieren, institutionalisieren, professionalisieren und unternehmerischer aufstellen. „Weshalb dieses Rumexperimentieren in Berlin dann auch nicht mehr so möglich war. Da spielen viele Faktoren mit rein – das sind die Kostenstrukturen in der Stadt, wie sich die Behörden nach und nach auf die Situation eingestellt haben, wie sich das Musikbusiness entwickelt und der Tourismus ausgebildet hat und welche Bedürfnisse die Künstler entwickelt haben", so Rohlf. Als Festival war man inspiriert von den Möglichkeiten und Potentialen dieser Clubräume, über den Club als Verlängerung individueller oder kollektiver künstlerischer Arbeit. Doch diesen Aspekt, „den gibt es so nicht mehr", schließt Rohlf (Interview 2014).

Das beschreibt auch Johnnie Stieler[6] beim Panel *Death of Rave Berlin* beim *CTM Festival* 2013:

> „Das Ganze ist ja einem Konzept alternativer Ökonomie gefolgt, eher einem Taschengeld-Format, die erste Tekknozid Party hatte 5 DDR-Mark Eintritt gekostet. Dadurch konnten sich die Menschen viel freier bewegen. Das ist ganz wichtig, dass es auch um alternative Ökonomien geht. Man wählt einen anderen Ansatz als den der bürgerlichen Existenz, wo man erstmal eine GmbH gründet. Und das ist auch der Aspekt, den ich heute am meisten vermisse: dass Berlin es als Stadt nie geschafft hat, da ein gerechtes Gleichgewicht zu etablieren. Milliarden werden den Konzernen als Subventionen in den Rachen geschmissen und die alternative Kultur wird geknüppelt und geknebelt. Dieser Spirit, den man für die Vermarktung der Stadt nutzt, den tritt man eigentlich mit Füßen. Wenn wir diese alternative Ökonomie nicht gehabt hätten, dann hätte das alles nicht stattgefunden" (Transkript, Panel Death of Rave Berlin, CTM 2013)

6 Johnnie Stieler ist ein Breakdancer und Veranstalter aus Ost-Berlin. Nach dem Mauerfall war er Mitgründer des *Tresor Clubs*, Mitveranstalter der Tekknozid Party Reihe (frühe Berliner Raves) und später Betreiber des Clubs *Horst Kreuzberg*.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Katja Lucker vom *Musicboard Berlin* hat die Entwicklung der Clubs in Berlin ebenfalls miterlebt:

> „Diese Art von alle können alles machen war sehr punkig und gemeinschaftlich – das war sehr, sehr wichtig für Berlin. Obwohl es schon lange nicht mehr so ist, profitiert die Stadt immer noch davon. Und diese Stadt muss sehr aufpassen, weil sie mit dem Fall der Mauer alles verkauft und alle Liegenschaften verschleudert hat. Mittlerweile sehen wir die Ergebnisse: Es gibt kaum noch Raum, der bezahlbar ist" (Interview 2017).

Lucker sieht die Kreativen, die Musiker und Musikerinnen als unterschätzte wichtige Ressource Berlins. Das sieht Dimitri Hegemann auch so, er hatte als früher Kulturentrepreneur im Berlin der 1980er Jahre das Festival *Berlin Atonal*initiiert, verschiedene Räume und Plattformen ins Leben gerufen. Am bekanntesten ist der Techno-Club *Tresor*. Für ihn waren die Wendejahre prägend für Berlin, weil es keine Sperrstunden gab, aber die Euphorie des Mauerfalls und die neue Elektronische Musik. Und es gab viele Räume, weil die Behörden mit den Umstrukturierungsprozessen in den ersten Jahren überfordert waren. Daraus entstanden besondere Möglichkeiten, so Hegemann:

> „Weil jeder, der in West-Berlin[7] noch eine Idee hatte, jetzt die Gelegenheit sah, um sie umzusetzen: Agentur, Galerie, Friseur, Club, Start-up. Es gab ja viele Projekte und in ihrer Addition hatten die eine Kraft. Und die haben Berlin eine Richtung gegeben und diese Richtung war Kultur. Dazu hatte die Stadt nichts beigetragen" (Interview Hegemann 2019).

Trotz der speziellen Gegebenheiten der einst zweigeteilten Stadt ist Berlin aber kein Sonderfall in der Stadtentwicklung. Hegemann fordert die Gewährleistung von Planungssicherheit ein:

> „So viele Kulturschaffende in Berlin haben keine Planungssicherheit über ihre Häuser, die müssen wandern, wenn sie können. Der Tresor war weltberühmt, da schmeißen die uns da raus und bauen ein Shopping Mall, ich bitte dich, wer braucht das denn? 2004, da war der Mauerfall schon 15 Jahre vorbei. Das war doch gar nicht zeitgemäß […]. Unsere Dokumentation ‚SubBerlin'[8] ist ja auch eine Anklage" (Interview Hegemann 2019).

7 Eine sprachliche Gewohnheit aus der Vorwendezeit oder ein freudscher Versprecher? Denn leider sind die meisten unternehmerischen Anstrengungen im ehemaligen Osten Berlins, vor allem in der Clubkultur, häufig von West-Berliner:innen und Zugezogenen aus dem Westen ausgegangen, was auch Auswirkungen auf die Besitzverhältnisse innerhalb des heutigen Berlins hatte.

8 Dokumentation über die Geschichte des *Tresor Club* – von den Anfangstagen 1991 bis zur Schließung 2005.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Hegemann und seine Mitstreiter:innen hatten damals einen eigenen Plan entworfen, aber nach den Ergebnissen der hier vorgelegten Studie erscheint mir ihre Idee nur geringfügig besser. Was Hegemann vorschwebte, war eine Art innerstädtisches Gründungszentrum mit Akademie, Agenturen, Co-Working und Hostel, „ein Sitz für die junge Intelligenzija von Berlin" (ebd.) Obschon Hegemann sich auch als Raumforscher bezeichnet, scheint er einige Dynamiken und die eigene Rolle in diesem raumgreifenden Prozess nicht ausreichend zu berücksichtigen. Ein Gegensteuern ist es jedenfalls nicht.

Fabian Holt und Carsten Wergin zitieren in ihrer Einleitung zu „Musical Performance and the Changing City" den Abschieds-post des Clubs *Tonic* in New York:

> „After more than 9 years as a home for avant-garde, creative, and experimental music, Tonic will reluctantly close its doors on Friday, April 13th, 2007. We simply can no longer afford the rent and all of the other costs associated with doing business on the Lower East Side. The neighborhood around us has been increasingly consumed by 'luxury condominiums', boutique hotels and glass towers, all making the value of our salvaged space worth more than our business could ever realistically support" (2014, 9–10).

In dem Sammelband „Noise & Capitalism" beginnt Anthony Iles seine Einleitung mit einem ähnlichen Beispiel, dem der *Foundry* im Londoner East End:

> „The Foundry [...] has occupied a privileged seat from which to view the radical transformation of East London over the last 15 years. [...] [T]he now world famous area the Foundry [...], has travelled from being an ex-light industrial zone, [...] to a hotspot for clubs, DJs and bands. [...] [I]ts turnover of residents has accelerated, initially squatters and artists living in dilapidated warehouse spaces, followed by architects, fashion and graphic designers. [...] It turns out the developers buying up the area had [...] deployed artists as placeholders on short leases until the area had become sufficiently 'cool'" (Iles 2009, 10).

In Wien musste beispielsweise der Kunst- und Musikort *mo.ë* schließen, der experimentelle Musik und Kunst präsentierte, und viele der Besucher:innen oder Künstler:innen waren auf den *Transmedia Festivals* präsent. Die Schließung kommentieren die Betreiber:innen mit einem Abschiedstext:

> „Ehrlich gesagt wissen wir nicht, wo wir aufhören sollen. Eines wissen wir aber sehr genau. Wir werden an keinem neuen Ort – voller Ideale – prekäre Verhältnisse fortschreiben. Mit Ende Mai [2017] ist das mo.ë Geschichte. In der Kunst- und Kulturlandschaft Wiens entsteht damit eine Leerstelle. Gleichzeitig dreht sich das Immobilienkarussell fröhlich weiter. Das Haus steht für 2,7 Millionen erneut zum Verkauf, das ist eine Million mehr

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

als noch vor einem Jahr, während es immer weiter verfällt" (www.moe-vienna.org, abg. 03.06.2017, jetzt offline).

2023 steht das Gebäude noch immer leer, trotz eines weiteren Verkaufs in der Zwischenzeit.[9] Ebenso wie im *Tonic* war das *mo.ë* ein Treffpunkt für die experimentelle Musik- und Kunstszene der Stadt. „Obwohl mit dem Haus ganz offensichtlich Immobilienspekulation betrieben worden war, wurde dem Verein kaum Hilfe von offizieller Seite zuteil. Der Bezirk hatte – ganz im Gegenteil – die Baugenehmigung inklusive Erweiterung um 600 m² erteilt" (Rauth 2019, 30). Und das, obwohl der damalige Entwickler Vestwerk bereits in einem anderen Bezirk auf heftige Proteste von Anwohner:innen gestoßen war. „Auch vonseiten der Kulturpolitik, die sich seit längerem die Förderung dezentraler Kulturarbeit auf die Fahne geschrieben hatte, wurde der Verein trotz internationalen Renommees keinerlei Hilfe zuteil" (ebd.). So können Stadt und Wirtschaft die jahrelange ehrenamtliche oder prekäre Tätigkeit der Akteur:innen voll auskosten. In Selbstausbeutung bauen die Betreiber:innen einen Raum auf, der dazu beiträgt, den Stadtteil für Investoren aufzuwerten. Trägt die Arbeit Früchte, dürfen sie gehen. Hier spiegelt sich die kapitalistische Logik wohl am anschaulichsten. Kunst- und Kulturschaffende sind nur mehr Content-Lieferant:innen, die für Aufwertungszwecke in Dienst genommen werden. Dass künstlerische Inhalte nicht vom Himmel fallen, sondern viel Arbeit erfordern, ist offenkundig, bei der Kulturarbeit, zu der auch Raumproduktion und Raumerhalt gehören, scheint dies noch nicht ins Bewusstsein der Mehrheitsgesellschaft vorgedrungen zu sein. Zum Dilemma des Raumbetreibens sagt Alisa Beck vom *mo.ë:* „Das hat gerade auch mit den Förderungen aus öffentlicher Hand zu tun, an denen es in der Kategorie Infrastruktur für Räume dieser Art gänzlich mangelt und von denen nur aus Kleinstbudgets für temporäre Projekte hier und da ein Hunderter für die lebenserhaltenden Fixkosten abgezwackt werden kann" (Beck 2019, 35).

Auch für das Berliner *CTM Festival* ist Gentrifizierung eine stete Begleitung gewesen. So hatte das *CTM Festival* seine Büroräumlichkeiten in den Zweitausender Jahren sowie den Ausstellungsraum *General Public* ursprünglich in der Schönhauser Allee im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg, und das Haus wurde wie viele weitere im Stadtteil in den Zweitausendzehner Jahren modernisiert. Dafür sollte das *CTM*-Büro vorübergehend ausziehen. Daher arbeiteten wir während meines Praktikums (2013/2014) temporär in einem alten Schwimmbad in Wedding, transformiert zum

9 Die neuen Besitzer heißen Yppen Lofts Projektentwicklung GmbH & Co KG. Sie haben im Sommer 2020 auch die beiden angrenzenden Häuser erworben. Die Räume des ehemaligen mo.ë wurden seit Anfang 2020 als Lagerraum von einer Baufirma genutzt. Im Spätsommer 2024 erfolgt der Abriss des hinteren Areals sowie der angrenzenden Häuser.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Stattbad,[10] das vor allem Künstler:innen nutzten, wo u. a. besonders die sanitären Anlagen und die Heizungssituation prekär waren. Nach zwei Jahren sollte man zurück in die alten Räumlichkeiten, aber daraus wurde nichts, wie Rohlf beschreibt: „danach konnten wir uns mit dem Vermieter nicht einigen, es war zu teuer" (Rohlf 2018). Das Stattbad Wedding wurde 2016 abgerissen. Ähnlich verhielt es sich mit vielen der Orte, wo das Festival im Laufe der Jahre stattfand. Das *CTM Festival* war die ersten Jahre in der *Maria am Ostbahnhof* (im Folgenden auch *Maria*) zuhause, denn man suchte nach einem Club als optimale Location und zur *Maria* hatte man persönliche Kontakte. Die *Maria* war eine Abspaltung aus dem *Eimer* – ein damals legendärer Club in Berlin-Mitte. Für Elektronische Musik und Medienkunst waren die aufblühenden Clubräume Berlins relevant, weil sich die Szenen dort trafen, und wie wir schon hörten, Kunst und Club noch stark zusammengedacht wurden. Remco Schuurbiers berichtet: „Nach sechs Jahren Maria am Ostbahnhof mussten wir da raus. Es war ohne Planungssicherheit, mal sicher, dann wieder unsicher" (Schuurbiers 2015). Während meines Praktikums konnte ich am Magazin zum Festivalthema „Discontinuity" mitarbeiten, wo ich einen Beitrag zum Thema „Dis_continuous Spaces" mitgestaltete. Dabei ging es u. a. auch um die *Maria am Ostbahnhof*. Zu sehen waren Bilder von Orten, wo einmal Clubs gewesen waren. Zu dem folgenden Text gab es das Foto einer nichtssagenden Baubrache, die 2014 dort vorgefunden wurde, wo einst die *Maria* lokalisiert war:

> „Club Maria am Ostbahnhof started in 1998 at the Straße der Pariser Kommune 2, which was then a combination of an empty staircase and sorting facility building, and part of the former East German post office station and cargo collection point near Ostbahnhof. Maria am Ostbahnhof was home to various types of electronic and experimental music, but also held traditional concerts by influential artists and bands. The club was forced to close on January 2nd 2002, due to urban development projects. […] The old building was

10 „Als Schwimmbad wurde es 2002 außer Betrieb genommen. Nach der Veräußerung an einen Privatinvestor firmierte es unter dem Namen Stattbad Wedding und diente anderen kulturellen Zwecken. […] Der Immobilienentwickler Arne Piepgras erwarb das Bad schließlich und ermöglichte ab 2009 kurzfristige Zwischennutzungen für kulturelle Zwecke. […] Das Konzept des Gebäudes stand im Wedding in der Kritik von Gentrifizierungsgegnern und Stadtteilaktivisten. Der Investor Arne Piepgras setzte auf die Aufwertung des Ortsteils durch Kultureinrichtungen, was unter anderem zu steigenden Mieten und steigender Verdrängung der angestammten Bevölkerung führte. […] 2015 ließ das Bauamt Mitte das Stattbad schließen, nachdem die angekündigten Investitionen nicht erfolgt sind". Die Regensburger Firma Lambert, erwarb danach das Gebäude und ließ alles abreißen und errichtete dort eine Wohnanlage (de.wikipedia.org/wiki/Stadtbad_Wedding, abg. 11.11.2018). Auf der Website des ehemaligen Stattbad ist zu lesen: „Aufgrund unzureichender Gebäudesicherungsmaßnahmen und versäumter Umbauten des Eigentümers musste das Projekt im Mai 2015 schließen" (stattbad.net, abg. 15.09.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

demolished, but new construction plans were never realized, and the lot remains empty even today“ (Ludewig, CTM Mag 2014, 83).

Im Jahr 2020 ist das Gelände bebaut. Allein die Betrachtung der Bebauungsprojekte rund um den Ostbahnhof seit der Wende (bzw. ab 2005) ergäbe ausreichend Stoff zum Verfassen einiger Kriminalromane. Hier interessieren aber vor allem die Geschichten zur *Maria* und zum *YAAM,* das ebenfalls am Ostbahnhof lokalisiert ist:

„In 2003 the Maria Club reopened in a nearby former boat engine manufacturing building. The empty building stood right at the river Spree, next to Schillingbrücke. The grounds and building were owned by the city of Berlin, who wanted to sell the property for use in the controversial investor construction project, 'Media-Spree',[11] a project that envisioned a big hotel and office complex. The project's start was delayed, but Maria Club decided to shut down in 2011 instead of continuing for a limited time and for an insecure future. […] As it turned out, the ground was contaminated and cleaning efforts were too expensive for investors. Surprisingly, the city decided to once again rent the land and building to a cultural operator – this time the YAAM [und davor ADS, Magdalena A. d. V]. Club Maria am Ostbahnhof hosted the CTM festival eight times in its history“ (Ludewig, CTM Magazin 2014, 83).

Das *YAAM* (*Young African Art Market*) wurde in den letzten Jahren wiederum vom *CTM Festival* verstärkt als Veranstaltungsort am Wochenende genutzt. Es umfasst eine von Gentrifizierung bestimmte Ortsgeschichte. Bei meinen ersten Berlin-Besuchen war es sowohl am zweiten wie am dritten Standort einer der tollsten Orte, die ich in Berlin erleben durfte. Und auch über das *YAAM* hatte „Dis_continuous Spaces“ berichtet:

„Located at the site now occupied by the ARENA entertainment complex in Berlin, the YAAM (Young African Arts Market) began in 1994 as an association for youth and culture. […] The YAAM was forced to relocate after two years due to new plans for the ARENA site. After moving into its new home at the end of the nearby Cuvrystraße […]. However,

11 Media-Spree ist eines der größten Investorenprojekte in Berlin. Es strebt die Ansiedlung von Kommunikations- und Medienunternehmen entlang eines Teils des Spreeufers und eine diesem Bereich entsprechende Umstrukturierung an. Auf größtenteils bislang von der Club- und Subkultur zwischengenutzten Grundstücken entstehen Bürogebäude, Lofts, Hotels und andere Neubauten. Die Planungen stammen überwiegend aus den 1990er Jahren, wurden aber wegen der damals schlechten wirtschaftlichen Lage nur zum Teil umgesetzt. Die Initiatoren sehen in dem Projekt eine große Chance für den Osten Berlins, Kritiker sehen darin den Ausverkauf seiner wertvollsten Flächen. Ein erfolgreicher Bürgerentscheid „Spreeufer für alle“ gegen die Baupläne hatte keine relevanten Folgen für die bedrohten Projekte und die zukünftige Nutzung (vgl.: ms-versenken.org, abg. 02.10.2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> as the YAAM held an interim rental contract, they were again forced to move in 1998; a shopping center was planned for the 9000 m2 lot, which was never built. The industrial building where the YAAM club used to be was eventually torn down, but any new construction plans for the site failed since 1999. […] Since 2011 the site has been under the ownership of Nieto GmbH Munich, who planned the construction of flats and shops. […] When, in 2012, the BMW Guggenheim Lab wanted to appropriate the location for six weeks with an art project, local protests were so intense that the Lab decided to locate in Berlin-Mitte instead. A new initiative evolved from the protests: Camp Cuvrystraße/Freie Cuvry Brache" (Ludewig 2014, CTM Magazin, 81).

Nach einem kurzen Moment der Anarchie, in dem ein autonomes Dorf auf der Brache entstand, wurde das Gelände geräumt und gesäubert. Erst 2019/2020, nach 20 Jahren Leerstand bzw. Brache, wurde es schließlich mit Räumlichkeiten für Zalando und einem Einkaufszentrum bebaut. Das *YAAM* ist inzwischen an seinem vierten Standort, dort wo auch *Maria am Ostbahnhof* einmal war. Die Zukunft des *YAAM* bleibt ungewiss.[12] Auch ein weiterer Ort, der für das *CTM Festival* wichtig gewesen ist, wird in dem Beitrag diskutiert, der Club *Zentrale Randlage* – nur einen Steinwurf vom CTM-Büro und dem Ausstellungsraum *General Public* entfernt. Hier ergab sich mehr als nur Nachbarschaft, es gab einige Kollaborationen oder man teilte sich Technik. Außerdem besuchte man sich gegenseitig und stand im Austausch.

„In 2003 the Zentrale Randlage venue opened on the ground floor of Schönhauser Allee 172, featuring select events and parties. […] Other parts of the building were occupied by studios and rehearsal spaces of musicians […]. This contributed to the

12 Ein statisches Gutachten vom Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg hat ergeben, dass die Standsicherheit der Ufermauer beim *YAAM* nicht mehr gegeben ist. Die Bezirksverwaltung – die auch Eigentümerin des Geländes und für die Instandhaltung der Mauer verantwortlich ist – hat dem *YAAM* im Juni 2020 entgegen vorheriger Absprachen das Hauptgebäude amtlich gesperrt und versiegelt: „Mit der Begründung des unklaren Zustands der Mauer und der Gebäudestatik wurde seit 2015 der Abschluss eines langfristigen Mietvertrages für das YAAM immer wieder verweigert. Aus dem gleichen Grund wurden bereits mehrere Bauvorhaben des YAAM vereitelt, darunter eine Dachsanierung, deren Finanzierung mit 800.000 Euro durch die Stiftung Klassenlotterie Berlin 2015 bewilligt wurde. Gleichzeitig setzt sich die kapitalgesteuerte Bebauung des Ufers ungebremst fort" (yaam.de, abg. 02.05.2019). 2024 ist auf der Website zu lesen, dass im Juni 2020 der Uferbereich, der an das *YAAM* führt, gesperrt wurde und mit ihm auch das YAAM-Gebäude. Seitdem ist das YAAM ein ausschließliches Open-Air-Areal. Es wird gemutmaßt, „dass die bisher überlieferten Statik- und Substanzgutachten – die […] in großen Teilen auf worst case Annahmen beruhen – mit der Realität unserer bisherigen alltäglichen Nutzung nicht in Einklang zu bringen sind. Aber selbstverständlich geht die Sicherheit vor und wir sehen uns gezwungen, den Auflagen der Bauaufsicht zu folgen" (ebd., abg. 05.06.2024). Derweil verfällt das Gebäude weiter, so dass eine Sanierung und Nutzung immer unwahrscheinlicher werden.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

building's evolution into an important platform and meeting point for the Berlin off-scene. Gradually it grew into a neighbourhood institution with a unique mixture of experimental art and music" (Ludewig, CTM Mag 2014, 85). Die Gegend Prenzlauer Berg entwickelte sich aber schnell zu einem Hotspot für besserverdienende Familien und ausländische Investoren. Die *Zentrale Randlage* konterte mit alternativen Konzepten für den frühen Abend – mit Events aus Kunst, Performance, Film sowie Jam Sessions und Konzerten. Der Bescheid zur Schließung kam unerwartet im Sommer 2007, als die ehemaligen jüdischen Besitzer im Zuge der Restitution Ansprüche stellten. „Everyone had to move out by fall 2007, after which the building stood empty for two more years before plans for remodeling the space for commercial usage were realized. Half of the storefront remains unused today" (ebd.). Damals war zwischen *Zentraler Randlage* und *General Public* noch eine Brache. 2014 war alles bebaut, umgebaut, abgerissen und neugebaut. Der einzige Blickfang an dem renovierten Gebäude Hausnummer 172 war der mittig platzierte Geldautomat der invasiven Firma Euronet, wo man kostenpflichtig Geld abheben kann.

Aber die Gentrifizierung betrifft nicht nur die Mieten und Räume, sondern auch die Musikszenen selbst, was vorher abseitig war, gefällt nun deutlich mehr Menschen. Und auch (Waren-)Marken und nicht zuletzt Investoren werden aufmerksam. Der Prozess verschärft sich vor allem durch seit Jahren anhaltende Niedrigzinspolitik der Zentralbanken, die mittlerweile in eine Minuszinsphase übergegangen ist. Geld verliert nicht nur permanent durch Inflation an Wert, es generiert auch keinen Wert mehr durch Zins. Damit gerät alles nicht vermehrbare wie u. a. Grund und Boden in den Fokus des Nachfrageinteresses von Geldbesitzer:innen. Um ihr Geld vor Substanzwertverlust zu schützen, legen Investoren im Rahmen von Diversifizierungsstrategien neben ihren Anlagen in Produktivvermögen wie Firmenanteilen (beispielsweise von Festivals) gerne in Grund und Boden an, weil sich hier die Aussicht auf Substanzgewinn und Ertrag positiv kombinieren. Das beschleunigt aber auch die Prozesse der Gentrifizierung, also letztendlich der Wertsteigerung von Grund und Boden sowie von Immobilien in günstiger Lage ganz allgemein. Kultur und ihre Protagonist:innen haben sich dabei oft als Scouts für Investor:innen bewährt, die den Kiez im Rahmen der potentiellen Möglichkeiten beurteilen und dabei die Entwicklung gedanklich vorwegnehmen, die der „Avantgarde" und den Trendsettern folgen wird.

Kultur und Aufwertung

Dass Gentrifizierungsprozesse und das kulturelle Potenzial einer Stadt zusammengedacht werden müssen, ist offenkundig. Trotzdem wurde dies bisher in Kulturpolitik und Öffentlichkeit kaum thematisiert. Gentrifizierung wird seit Ende der 1960er Jahre als Phänomen beobachtet und seit den 1980er Jahren gibt es eine Fülle von

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Studien und Analysen dazu;[13] aber der Begriff selbst hat sich erst in den letzten zehn Jahren im Alltagssprachgebrauch etabliert. Bezüge von Musik und Stadt, Kunst und Gentrifizierung bleiben in den Geisteswissenschaften häufig unbeleuchtet. Das hängt zum Teil mit fachlichen Diskrepanzen zusammen. Aber es erstaunt umso mehr, dass diese Zusammenhänge auch außerhalb der Wissenschaft ein blinder Fleck geblieben sind, da die Verbindungen so offensichtlich wie grundlegend scheinen. Das betonen auch Holt und Wergin:

> „Popular music is produced and experienced within particular social, economic, and technological arrangements between individuals and organizations in the city. Its meanings change within emergent social groupings and neighborhood dynamics. More specifically, we contend that to analyze popular music in contemporary cities separately from evolving postindustrial issues of regeneration, gentrification, city marketing, and festivalization would be obsolete" (Holt & Wergin 2013, 2).

Ein weiterer Grund dafür, dass Gentrifizierung erst seit kurzem in der Alltagssprache Verwendung findet, ist in den Diskursen um Aufwertung zu finden, die das Wort Gentrifizierung tunlichst umgehen. Wien ist hierfür exemplarisch. Der Stadtteil, in dem das *mo.ë* beheimatet war, der 17. Bezirk rund um den Yppenplatz und Brunnenmarkt, ist seit längerem Teil von städtebaulichen Maßnahmen und Gentrifizierungsprozessen, die eine Aufwertung des Quartiers zur Folge hatten. Cornelia Dlabaja schreibt in ihrer Studie zum Brunnenmarkt, die Wiener Stadtplanung vermeide das Wort Gentrifizierung, weil es „die Vermarktungsstrategie der Wiener Stadtplanung ist, sich im Städtewettbewerb als ‚sozial nachhaltig' zu positionieren" (2016, 66). Ebenso beobachtet Geoff Stahl in Berlin, dass die Rolle des Kulturtourismus die Städte in den letzen 20 Jahren transformiert hat: „The circulation of images of cities as dynamic and culturally vibrant is not new, but it has taken on a different kind of urgency [...]. In a number of cases, cultural tourism [...] has become a central strategy in how cities gear themselves towards a changing marketplace" (2014, 195 f.). Außerdem teilen die Stadt und ihre Szenen spezifische Qualitäten: „[B]oth provide spaces for a range of encounters; they create, nourish and deepen patterns of belonging as well as encourage/necessitate the cultivation of an individual sense of self" (Stahl 2005, 312). Hier geht es darum, Mittel und Methoden für die Verwirk-

13 Vgl. beispielsweise LeGates und Hartman (1982): „Gentrification-Caused Displacement"; Marcuse, Peter (1986): „Abandonment, gentrification, and displacement: the linkages in New York City"; John Urry (1995): „Consuming Places"; Allen J. Scott (2001): „Capitalism, Cities, and the Production of Symbolic Forms"; Andrej Holm (2013): „Berlins Gentrification Mainstream" und Holm (2016): „Gentrification und das Ende der Berliner Mischung".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lichung eines profilierten Lebensstils zu entwickeln. Dabei wird die Stadt auch zu einer Ware, die verkauft werden will. Laut Yvonne Doderer benötige es

> „die Produktion eines positivistisch-affirmativen und zukunftsorientierten Stadtbildes, aus dem die dunklen Flecken getilgt sind. Der ‚Konzern Stadt' wird deshalb in die Inszenierung der kreativ-kulturellen Stadt eingebettet. […] Konsum und Shopping werden mittels Kunst und Kultur aufgewertet, um so die Distinktionsgewinne insbesondere jenes gesellschaftlichen Drittels zu erhöhen, das von der erfolgreichen Durchsetzung dieser neoliberalen Politik profitiert", so Doderer (2013, 50).

Kultur dynamisiert nun zunehmend wirtschaftliche Prozesse, David Hesmondhalgh (2007) spricht deshalb von einem „Cultural Imperialism". Seit den 1970er Jahren stellen wirtschaftliche Prozesse in einer neuen Art und Weise Interdependenzen zwischen Kunst, Kultur, Wirtschaft und Arbeitsmarkt her. Laut Alenka Barber-Kersovan stellen diese „einen Bruch mit dem herkömmlichen Kulturverständnis dar" (2007, 17). Kultur und Musik inszenieren Urbanität, was eine Kulturalisierung und Ästhetisierung der Städte zur Folge hat (vgl. Reckwitz 2012). Im Neoliberalismus des Spätkapitalismus werden die Kreativen zu den wichtigsten Content-Lieferant:innen der Industrie. Und auch Musik übernimmt nun eine wichtige Rolle für ökonomische und ideologische Ziele wie das Image-Design einer Stadt (vgl. Barber-Kersovan 2007, 26). Im Vergleich zu früher ist der musikalische Underground heute ein wichtiger und akzeptierter Content-Lieferant, was sich in der Förderung von geplanter Herstellung kreativer Milieus äußert (z. B. Co-Working-Spaces, Creative Campuses, Artist-Residencies etc.). Diese Versuche einer gewollten und forcierten Ansammlung von Kreativen von staatlicher und wirtschaftlicher Seite gelingen aber nur teilweise. Barber-Kersovan stellt sich deshalb nach ihrer Untersuchung empirischer Forschungen dazu die Frage, ob es überhaupt einer solchen Politik seitens der Stadt bedarf oder ob dies nicht durch Eigeninitiative der Akteur:innen viel besser geht. So musste man in der Nachwendezeit, ebenso wie heute, die Akteur:innen zumeist nur machen lassen und aus Asche wurde Gold. Voraussetzung dafür sind leistbare, erschwingliche Räume: „Was im euphorisch geführten Diskurs über Creative Class, Creative Cities und Creative Industries viel zu kurz kommt, ist deshalb das Eingehen auf Bedürfnisse, Zielsetzungen und Erwartungshaltungen der unmittelbar Betroffenen" (Barber-Kersovan 2007, 28).

Nach der Schließung der *Maria* wurde das *CTM Festival* ein nomadisches Event und gastierte z. B. im *Haus des Lehrers*, im *E-Werk*, im Club *WMF* oder im *HBC*, deshalb suchte man perspektivisch nach mehr Stabilität:

> „Von unseren drei bis vier Hauptstandorten musste immer mal wieder ein Ort gewechselt werden. Ich fand es gut, vom Stattbad zum YAAM und dieses Jahr zu Urban Spree zu gehen. Aber neue Orte suchen und organisieren ist schwer, es kostet viel Zeit und bringt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> neue Unsicherheiten. In der Vergangenheit haben wir das teilweise zu 100 % gemacht und das war der mega Killer. Dann haben wir uns danach diese stabile Achse aus HAU, Berghain und Bethanien geschaffen" (Interview Schuurbiers 2015).

2018, als der Mietenwahnsinn in vollem Effekt überall in Berlin spürbar wird, fragte ich Jan Rohlf, wie sie mit ihren kleinen Einkommen das Wohnen in Berlin finanzieren? Er erwidert, dass sie alle alte und günstige Mietverträge haben, nur Schuurbiers sei in den letzten Jahren umgezogen und habe etwas Günstiges finden können.

> „Wir bleiben deshalb einfach in unseren Wohnungen. Also meine Wohnung ist eigentlich tendenziell zu klein mit Kind, aber ich sehe da gerade keine Möglichkeit und habe auch gar keine Motivation, mich damit zu beschäftigen. Ich kenne genug Leute, die schon seit drei Jahren nach einer Wohnung suchen, da verabschiedet man sich einfach von solchen Überlegungen. Ich habe eine städtische Wohnung und fühle mich da einigermaßen safe. Mit unserem Büro jetzt im ACUD Komplex sind wir auch super froh und haben es gut getroffen, weil wir zumindest mittelfristig erstmal abgesichert sind. Denn durch Vorgaben von der Stadt ist der Komplex dem Immobilienmarkt entzogen und die kulturelle Nutzung ist auf viele Jahre festgeschrieben, zu fairen Konditionen. Aber für viele andere ist es jetzt schwierig" (Rohlf 2018).

Katja Lucker ist das Problem ebenso vertraut:

> „Vom Thema Musik geht es auch ganz schnell über zum Thema Räume, also wo kann man überhaupt noch diese Art von Kunst und Kultur machen, denn die Stadt hat alles verkauft und jetzt haben wir den Salat. Jetzt muss man schauen: Wie kann man diesen Raum sichern, so dass Clubs und elektronische Musik auch in Zukunft noch passieren können. […] Aber ich sitze immer noch auf Panels, die nicht in den großen Kulturmetropolen stattfinden, und muss mir dann von Kulturpolitikern anhören, was ich mir eigentlich einbilden würde, dass wir für Elektronische Musik Geld ausgeben, das wäre ja keine Kunst oder Kultur" (Interview 2017).

Auch in Linz oder Innsbruck gibt es Raumprobleme, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. So hatte das Festival *Ars Electronica* die letzten Jahre in Zwischennutzung, ebenso wie viele Berliner Clubs, ein riesiges altes Postverteileramt inklusive Atombunker genutzt. Allerdings blieb das leerstehende Gebäude am Linzer Hauptbahnhof den Rest des Jahres ungenutzt. Die *Ars Electronica* ist ein Festival der Stadt und hat Möglichkeiten, die andere nicht haben. Trotzdem sind sie ebenso machtlos, wenn es um begehrte Bauflächen in zentraler Lage geht. Auch mit der Festivalnutzung ist es nun vorbei und das intakte Gebäude soll abgerissen werden. Martin Honzik, Leiter des Festivals, erklärt wieso:

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Es wird ein neuer Westring gebaut, wo Österreich im Zentrum des europäischen Transits ist und da kann auch höher gebaut werden. […] Du hast den Bunker ja gesehen … Ich habe dann gesagt, die sollen das nicht einfach alles wegschmeißen, sondern einen Open Call machen, denn da unten ist alles nagelneu. In Zeiten, wo sich sofort beschwert wird, wenn Musik in Wohngegenden gespielt wird und überall Limiter sind, wäre so ein Bunker natürlich gut. Linz hat ja auch keine größeren Clubs, das könnte der Atombunker dann doch werden. Zumindest geht es jetzt in einen Architektur-Wettbewerb. Denn es ist kafkaesk, etwas abzureißen, was der Ewigkeit standhalten sollte" (Interview Honzik 2019).

Kafkaesk ist meist auch die Einfallslosigkeit der geplanten Neubauten, so sollen ein Hochhaus, ein Einkaufszentrum und Parkplätze entstehen. Was Honzik ärgert, ist, dass sie das Neubauprojekt „Post City" nennen wollen, also den Namen, den sich die *Ars Electronica* für den Standort ausgedacht hatte. Es ist bekannt, dass vergangene Projekte – meist künstlerischer oder kultureller Art, zur Aufwertung und für Branding verwendet werden.[14] Doch es am eigenen Leib zu erfahren, macht Honzik wütend, da es die falsche Erinnerung sei: Die *Ars Electronica* habe Öffentlichkeit hergestellt, während das Investorenprojekt die Fläche privatisiert. Nach einigen Jahren Leerstand wird die *Ars Electronica* 2023 nochmals in der Post City stattfinden.

In Innsbruck wiederum sind freie Bauflächen wegen der Berge begrenzt und eine knappe Ressource. Die Geschichte des *Heart of Noise* ist ebenfalls mit dem Verlust von Räumen verbunden. Das Festival wird u. a. von Chris Koubek veranstaltet, der selbst Teil der Innsbrucker Musikszene war und Mitbegründer der *p.m.k* ist. Die *p.m.k* ist wiederum ein Club, der von diversen Veranstaltungskollektiven betrieben wird. Diese hatten den Ort *p.m.k* damals zäh erkämpft. Denn schon in den 1990er Jahren gab es kaum Räume im konservativen Tirol für subkulturelle Unternehmungen. Aber als 2002 mehrere Orte und das Kulturzentrum *Utopia* schließen mussten, wollte man das nicht länger hinnehmen:

> „Es war klar, dass Innsbruck einen neuen Ort braucht, mit einem neuen Konzept, der das auffängt. […] Die Forderung war, dass die Mittel des Utopia der freien Musikszene weiter zur Verfügung gestellt werden. Wir haben das über Jahre durchfighten müssen und es bildete sich eine widerständische Bewegung. Wir haben dann viele Aktionen, auch im

14 Auch dazu findet sich ein Beispiel in der Fotostrecke des CTM-Magazins, nämlich des legendären Clubs *Hacienda* in Manchester. Ab 1982 fanden hier unvergessene Konzerte und Raves statt (via Buch und Film dokumentiert). 1997 musste der Club schließen. 1998 wurde das Gebäude verkauft und abgerissen. Ein Neubau mit teuren Apartments wurde gebaut, die, wie soll es anders sein, „The Hacienda Apartments" genannt wurden: „The property developer took the controversial decision to use the Hacienda name and the marketing was criticized as a clumsy attempt at linking two incompatible concepts" (Duffield in CTM Mag 2014, 82). Geworben wurde mit dem Slogan: „now the party's over, you can come home" (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> öffentlichen Raum, gemacht. Und es war eine Szene am Start, die voller Energie war, […] die aber keine Chance bekommen hat, das in einem professionellen Rahmen zeigen zu können" (Koubek 2013).

Bis dahin war es ein weiter Weg, aber dies ist dennoch eine Erfolgsgeschichte, wie in Kapitel 1 schon zu lesen war, und die in der Kulturinitiative *p.m.k* resultierte. Die meisten Personen, die beim *Heart of Noise* Festival arbeiten, sind (oder waren) in die *p.m.k* involviert. Aber für das *Heart of Noise* Festival ist die *p.m.k* zu klein. Dennoch schafft die *p.m.k* eine Publikumsbasis für das Festival, so Koubek. „Und die *p.m.k* schafft Raum und Möglichkeiten für lokale Veranstalter, was auch für das Festival wichtig ist. Und sie schafft einen Ort, wo lokale Produzenten Raum finden, um sich zu entwickeln und auszutauschen" (Interview Koubek 2013). All dies habe positive Effekte für das Festival. Maurice Kumar ist regelmäßiger Besucher des Festivals, auch er ist in der *p.m.k* sowie im lokalen Kulturgeschehen aktiv. Für ihn nimmt das Festival insgesamt positiven Einfluss auf die Stadt, da es den Spielraum und die Grenzen dessen, was möglich ist, ausweitet. In Bezug auf die Raumfrage betont er, dass der Raum für ein Festival „sehr wichtig" ist, denn „der Raum muss eigentlich das Festival widerspiegeln und die Idee. Gute Festivals haben diese Raumfrage geklärt" (Interview Kumar 2016). 2023 findet das Festival wieder im *Treibhaus* statt, das als Übergangslocation bis zum Neubau gedacht war. Nur zwei Ausgaben fanden im Haus der Musik statt.[15]

Eventisierung und Festivalisierung

Grundsätzlich ist der Festivalsektor der (großen) Musikfestivals von Wachstum und Konkurrenz geprägt und man ist hier stets auf der Suche nach innovativen Möglichkeiten, um Umsätze und Gewinne zu steigern. Es existieren zunehmend mehr Ähnlichkeiten zwischen der Organisationsweise der Kunst- und der Businesswelt.[16] Für Chantal Mouffe (2013) spielen künstlerische und kulturelle Produktionen heute eine zentrale Rolle im Prozess der Inwertsetzung des Kapitals (2013, 209). Wie schon zuvor dargelegt, sind Festivals ein beliebtes Format geworden, da sie vieles ermöglichen, was andere Events nicht vermögen. Einerseits sind Festivals durch den Prozess der Eventisierung, der die Großstädte erfasst hat, ständig im Zugzwang, im-

15 Nachdem das Festival gewachsen war, nutzte man die Stadtsäle, die bis zu ihrem Abriss zwischengenutzt werden konnten (was nur wenig in Anspruch genommen wurde trotz der Raumknappheit, viele Räume standen leer). Schon nach wenigen Jahren, im Herbst 2015, wurde das architektonisch durchaus anspruchsvolle und vollkommen intakte Gebäude abgerissen. Der Abriss erfolgte ohne Protest. Die *p.m.k* musste bis zur Fertigstellung des Neubaus in den etablierten Veranstaltungsort *Treibhaus* ausweichen und hatte den öffentlichen Platz vor den Stadtsälen nicht mehr zur Verfügung.

16 Vgl. hierzu beispielsweise Relyea 2013, Hesmondhalgh und Baker 2011, McRobbie 2016.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mer aufwendigere Bühnenshows oder Auftragsarbeiten inkludieren. Andererseits gibt es heute immer mehr Bedürfnis nach Entertainment oder Edutainment, was im urbanen Alltag augenfällig ist: Konzert- und Festivalformate liegen im Trend.

Das verdeutlicht eine Stichproben-Studie des Musikinformationszentrums/Deutscher Musikrat (seit 2005 ongoning): 2019 hatten durchschnittlich um die 41 % der Bevölkerung Interesse am Besuch von Konzertevents.[17] Ein minimaler Rückgang ist seit 2019, vermutlich aufgrund der (FELDN-19-Pandemie ersichtlich. Waren es 2005 noch 23,1 % aller Männer und 17,1 % aller Frauen in Deutschland, die mindestens ein Rock- und Pop-Konzert pro Jahr besucht haben, so erhöhten sich die Zahlen bis 2019 auf 42,0 % der Männer und 40,2 % der Frauen. Bemerkenswert ist, dass sich das Bedürfnis nach Konzerten bei allen Altersgruppen gesteigert hat. Und 2022 besuchen Frauen geringfügig häufiger Musikveranstaltungen als Männer. Erschreckend ist der Zusammenhang zu Einkommen und Bildung, worauf das Musikinformationszentrum 2022 verweist: Je niedriger die Bildung, desto seltener werden Musikveranstaltungen besucht. Noch drastischer war es beim Einkommen: „Knapp drei Viertel der Personen […], die in Haushalten mit einem Nettoeinkommen von 3.500 Euro und mehr leben, besuchen regelmäßig oder gelegentlich eine Musikveranstaltung. […] Fast die Hälfte […] der Menschen mit einem Haushaltsnettoeinkommen von 1.000 bis 1.500 Euro nehmen hingegen nie an musikalischen Veranstaltungen teil" (miz.org, 2022).[18] Dies deutet bereits an, wie Gentrifizierungsprozesse, welche u. a. Mieten in die Höhe treiben, direkt auf Kultur zurückwirken.

Warum aber steigt das Bedürfnis nach Kunst und Musik? Gerhard Schulze untersuchte in den 1990er Jahren die Erlebnisgesellschaft. Schulze fasst hier Erlebnisorientierung als psychische und soziale Dynamik. Die zunehmende Verschiedenheit (Individualismustheorem) sieht er bereits als neue „grundlegende Gemeinsamkeit" (1992, 35). Ziel der Erlebnisorientierung sei „das Projekt des schönen Lebens" (ebd.). Eklatant sei vor allem die Vergrößerung des Handlungsspielraums der Individuen im Vergleich zu früher. Wo früher Begrenzungen waren, steht man heute vor einer Auswahl und muss vermehrt Entscheidungen treffen. Die soziologischen Konsequenzen beurteilt Schulze als „einschneidend" (ebd.). Der einzelne Mensch sei nur schlecht dafür ausgerüstet, „der Kompliziertheit seines Lebensprojekts gerecht zu werden" (ebd.). Um hier gegenzusteuern, entwickelt sich ein Geflecht des Gemeinsam-seins in Existenzformen wie Milieus oder Szenen, auf Basis von Ästhetiken, Anschauungsweisen oder Codes (vgl. Hitzler & Niederbacher 2010, Hitzler 1998, Reckwitz 2012 & 2017).

17 Stand MIZ 9/2020, Interesse an Besuchen von Musikfestivals Rock Pop: http://miz.org/de/musikleben/statistiken, abg. 09.10.2020.

18 https://miz.org, Statistiken, Besuche von Musikveranstaltungen und Konzerten, Oktober 2022.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Laut Schulze handele es sich um eine nach innen gewendete Modernisierung, die sich auf „flüchtige psychophysische Prozesse" ausrichtet (1992, 41). Ging es im 19. Jahrhundert noch massenhaft ums physische Erhalten und Überleben, weil es für die Mehrheitsgesellschaft noch durch Not gekennzeichnet war, so habe sich dies ab Mitte des 20. Jahrhunderts in Richtung Erleben verschoben (ebd., 55). Mit dem Ansteigen der Möglichkeiten gewinnen auch Freiheit und Freizeit in Alltag und Identitätsstiftung an Relevanz. Hiervon wird später noch die Rede sein. Die Zunahme von Möglichkeitsräumen für Erlebnisse und Anstieg der Konsumpotenziale seit dem Zweiten Weltkrieg haben auch zu einer „Neuvermessung dieser Räume" (ebd., 57) geführt, zu denen auch die Räume gehören, in denen Festivals und Konzertevents stattfinden. Dadurch scheint nichts mehr statisch, aber alles gestaltbar. Doch der Gestaltungsspielraum ist laut Schulze begrenzt, denn dieser beschränkt sich auf „Aneignung von Waren, Besuch von Veranstaltungen, Inanspruchnahme von Dienstleistungen, Herstellen oder Abbrechen von Kontakten" (1992, 60). Letztendlich ist in Schulzes Idee der Erlebnisgesellschaft der Prozess einer Eventisierung bereits angelegt, nur gab es den Begriff Anfang der 1990er Jahre noch nicht. Auch das unverbindliche Herstellen und Abbrechen von Kontakten scheint die Sozialen Netzwerke der Gegenwart vorwegzunehmen.

Die vorliegende Forschung zeigt, dass zur Freizeitgestaltung in der Gegenwart zunehmend der Festival- und Eventbesuch gehört, aber auch, dass Arbeit und Freizeit (und auch Freiheit) für viele Kunst- und Kulturschaffende derart ineinander übergehen, dass eine Unterscheidung schwierig wird. Die Arbeitsbedingungen in Kunst und Kultur wurden auf weitere Teilarbeitsmärkte übertragen, aufgrund der hohen Identifikation, Flexibilität und Risikobereitschaft. Beide Bereiche treffen sich im Projekt des ‚schönen Lebens' (und dem der ‚schönen Arbeit'). Beides geht mit Unsicherheiten und psychologischen Problemen einher, worauf das Unterkapitel zu Prekarisierung vertiefend eingeht. Die Begriffe Festivalisierung und Eventisierung, werden häufig zusammen oder synonym verwendet, da Festivals eine spezifische Form von Events darstellen.

Verena Teissl (2013) deutet Eventisierung als einen Effekt der Erlebnisgesellschaft. Sie sieht die heutigen Kulturangebote, die auf Erlebnis, Affekt und Emotionen setzen, als eine neue Heimat von Eventmarketing und Tourismus, die sich an nachfrageorientierter Bedürfnisbefriedigung ausrichten (2013, 55–61), wobei Marketing zugleich stets neue Bedürfnisse schafft, was Teissl nicht erwähnt. Kultur ist ein neuer Big Player in den europäischen Großstädten und Eventisierungsprozesse sind Teil der urbanen Alltäglichkeit geworden. Reckwitz erkennt darin die „Entstehung der kulturorientierten Stadt" (2012 , 276)[19], die seit den 1970er Jahren forciert

19 Reckwitz beurteilt die Einbeziehung der Städte in die Genealogie der aufkommenden Wirkmächtigkeit von Kreativität als zentral: „Seit den 1990er Jahren leistet die staatlich-politische Steuerung auf

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wird. In dieser auf Ästhetik und Kultur fokussierten Stadt kristallisieren sich seit der Jahrtausendwende neue Regierungspraktiken heraus, die versuchen, „die creative city als Ort der permanenten Produktion des ästhetisch Neuen" zu etablieren. In der wissenschaftlichen Debatte Anfang der 2000er Jahre gilt Kulturwirtschaft nun „als eine der Schlüsselindustrien des flexiblen Kapitalismus und damit als Hoffnungsträger der Stadtentwicklung" (Scharenberg & Bader 2005, 7). Die kritische Stadtforscherin Yvonne Doderer meint, dass Kunst und Kultur zusehends dazu benutzt werden, Konsum und Kommerz zu ästhetisieren und aufzuwerten (2013, 51). Neben einer ersten Welle der Musealisierung und Historisierung der Städte findet nun eine weitere Welle der Eventisierung und Festivalisierung statt (vgl. Doderer 2013, Reckwitz 2012). Das Problem ist hierbei nicht, dass Kunst- und Kulturangebote sich vermehren, sondern dass Musik und Kunst einer Funktionalisierung im Dienst städtischer Auf- und Verwertungspolitik unterliegen. In der Folge hat man es mit einer inflationären Anhäufung von Biennalen, Triennalen, Film- und Musikfestivals und Kunstausstellungsformaten zu tun (vgl. Marchart 2017).

Den Organisator:innen von *Transmedia Festivals* ist das teilweise bewusst, da einige direkt mit Förderungen aus den Tourismusabteilungen unterstützt werden wie das *Heart of Noise* oder *Elevate Festival*. Ganz pragmatisch merkt Daniel Erlacher an, dass das passiert, „da wir ja auch für Übernachtungen sorgen und das Image der Stadt Graz verbessern" (Interview 2015). Auch das *Heart of Noise* in Innsbruck bezieht Gelder aus der Tourismusabteilung und hatte 2019 an prominenter Stelle im neuen Veranstaltungsort *Haus der Musik* ein Werbevideo positioniert, das Tourismuswerbung und Festival verband. Darauf angesprochen erwidert Koubek, „dass der Tourismusverband ein Unterstützer des Festivals ist" (Interview 2019), das Werbevideo finde er nicht schlimm. Unterstützt würde man mit Geld, aber auch mit Promotion über die Plattformen des Verbands. Koubek bezeichnet es als „beiläufige Installation, wo man die Schönheiten der letzten Festivals sieht sowie die Schönheiten von Innsbruck und seiner umgebenden Landschaften" (ebd.). Die Gelder des Tourismusverbands seien extrem wichtig für das Festival, falls dieser aussteige, sei das Festival in dieser Dimension nicht mehr denkbar. Denn der Tourismusverband Innsbruck ist der zweitgrößte Geldgeber des Festivals.

Auch das *CTM Festival* bekommt Gelder durch den Tourismus, allerdings auf egalitärerem und indirekterem Wege über die Berliner City Tax, die 2014 eingeführt wurde (allerdings nur punktuell, da Beziehende der City-Tax-Ausschüttung von einigen weiteren Förderungen ausgeschlossen sind). Bei den untersuchten Festivals und ihren Standorten ist Berlin bisher am stärksten von diesen Prozessen betroffen und

dieser scheinbar niederen, aber für die soziale Praxis wirkungsmächtigen kommunalen Ebene der Städte einen erheblichen Beitrag zur Festigung und Verbreitung des Dispositivs der Kreativität und seines Ästhetisierungsimperativs" (2012, 276).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

die CTM-Mitarbeiterin Eva erläutert den Einfluss auf die künstlerischen Inhalte und Veranstaltungsformate:

> „A lot of it – especially the club culture – has become pure entertainment. There is still a lot that stays strong, interesting and uncompromising. But the fact that it has reached the entertainment sphere transforms a lot of it. […] This is a big problem, because it is a motivation for people to visit or move to Berlin – that this city attracts creative cultural work, but many of those places and projects cease to exist […]. Berlin is the last capital in Schengen that is still cheap but so bohemian that it will rise quickly to the same level as Paris or London. […] You can't stop it" (Interview 2014).

Dies erweist sich im Rückblick (2021) als korrekt, Berlin ist nicht mehr günstig und eine neue Wohnung oder WG-Zimmer zu finden ist nahezu unmöglich geworden, nicht nur für prekär Beschäftigte. Auch der Soziologe Roland Hitzler glaubt nicht, dass dieser Prozess zu stoppen ist. Mit seinem Team hatte Hitzler lange zur sogenannten Techno-Szene geforscht, die eine Schnittmenge mit meinem Forschungsfeld bildet; er beschreibt Eventisierung als Formierung kultureller Erlebniswelten, die auf Konsum ausgerichtet sind. Events sind „aus dem Alltag herausgehobene, raum-zeitlich verdichtete, performativ-interaktive Ereignisse mit hoher Anziehungskraft" (Hitzler 2011, 13 f.). Hitzler erläutert, dass die Anziehungskraft wesentlich aus dem Versprechen eines intensiven, vorangelegten, typischerweise Kulturformen und Genre-übergreifenden Erlebens resultiere. Events deutet er als „vor-produzierte Gelegenheiten zur gemeinschaftlichen oder zumindest gemeinsamen Selbst-Inszenierung" (2011, 13 f.). Der Prozess der Eventisierung sei seit den 1980er Jahren ein anhaltender und zunehmender Trend, vorwiegend im urbanen Raum (vgl. 56). Um das Wichtigste zuerst zu nennen: Laut Hitzler wird und kann sich an dem Prozess der Eventisierung nichts ändern, denn er ist längst so selbstverständlich wie Globalisierung oder Medialisierung. Eventisierung sei ein unaufhaltsamer Teilprozess von Modernisierung. Events nehmen ständig zu: in Menge, Größe und Bedeutung. „Neue Veranstaltungsideen ebenso wie traditionale und ‚klassisch bürgerliche' Feste und Feiern unterliegen einer akzelerierenden Eventisierung" (2011, 93). Es ist wichtig festzuhalten, dass sich dieser Prozess zunehmend beschleunigt, diese Beschleunigung wird durch technologische Entwicklungen nochmals beschleunigt. Events versteht Hitzler als sinnstiftende Kommunikationsressourcen, die den Entzauberungserfahrungen der Gegenwart entgegenwirken. Er glaubt, dass Eventisierung nicht geteilten Interessen folgt, sondern diese erst erzeugt. Events schaffen Möglichkeiten zur Vergemeinschaftung in einer Welt zunehmender Vereinzelung (2011, 14). Ein Grund für den drastischen Anstieg von Eventisierung sieht Hitzler darin, dass immer mehr Hersteller:innen und Dienstleister:innen diese Veranstaltungsform als Marketinginstrument entdeckt haben, von dem sie sich mehr Wirkung als von herkömm-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lichen Werbemitteln erhoffen. Einen weiteren Grund, warum Städte und Regionen zunehmend strategisch auf Events setzen, sieht Hitzler in „deren Funktion als *Subventionsumlenkungsmaschinen*", denn im Gegensatz zu Werbung können Events mit öffentlichen Geldern gefördert werden (2011, 57).

Zur Eventisierung Berlins noch einmal Eva: „In the two and a half years I have been here I have noticed these changes in Berlin – I can imagine how it must be for people who live here for ten years or longer – no wonder they complain. I don't think complaining is the answer but it is understandable that people emphasize the transformation – it changes so fast" (Interview 2014). Das bestätigt auch Teammitglied, Tanja, die schon lange in Berlin lebt:

> „In Bezug auf kulturelle Arbeit gibt es ganz, ganz viel, was sich verändern müsste. Ich sehe ein Problem mit der Gentrifizierung, die jetzt in fast allen Stadtteilen ganz massiv gerade voranschreitet, so dass immer weniger Räume da sind, um wirklich kulturell tätig zu sein, ohne sich einem zu großen, finanziellen Risiko auszusetzen. […]. Es gibt gerade wenig Platz, um Neues auszuprobieren. Es geht immer weiter raus aus der Stadt, wo pro Kilometer natürlich die Publikumsanziehungskraft abnimmt. Berlin hat, glaube ich, immer noch nicht verstanden, dass ihr kulturelles Gut das wichtigste ist, auch weil Berlin eben keine Industrie hat. Musiker und bildende Künstler können sich nur noch gerade eben so ihre Studios leisten und das fängt nun an zu brechen. […] Kulturarbeit wertet Viertel auf und dann kommen die Investoren und Spekulationen und dann müssen alle gehen, die hier mal gelebt haben" (Interview 2014).

Es scheint in den Zitaten der Akteur:innen so, dass sie die Problematik zwar wahrnehmen und auch die Rolle von Kunst und Kultur, dies wird aber in keine tiefergehende Analyse überführt, sondern die Reflektionen dienen als Feststellung einer Entwicklung, in der man sich nicht als Subjekt, sondern primär als Objekt der Veränderung betrachtet.

Die Freie Szene in Kunst und Musik ist selbst Urheberin vieler neuer Ideen und Weiterentwicklungen, die ökonomisch erfolgreich (weiter)verwertet werden, dazu gehören neben Co-Working-Spaces oder dem Format Kreativ-Campus auch neue Inszenierungsformen im Festivalbereich (vgl. Barber-Kersovan 2007). An Orten wie Berlin, wo eine kreative Workforce aus der ganzen Welt zusammenkommt, und sowohl Freie Szene als auch Creative Industries stark ausgeprägt sind, zieht scheinbar auch noch der letzte Verein oder Unternehmer nach, gründen vor allem die Zugezogenen Betriebe und Geschäfte, verwirklichen sich ihre unternehmerischen Jugendträume, was wiederum die Konkurrenz anheizt. Gleichzeitig sind die Einstiegsbarrieren in der Veranstaltungsbranche für neue Wettbewerber:innen laut Hitzler vergleichsweise niedrig. Was an Kapital fehlt, kann man durch eigene (unbezahlte) Arbeitskraft ausgleichen. Aufmerksamkeit sieht Hitzler hingegen als knappe Ressource, denn die

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vermehrten Möglichkeiten lassen sich nur mit steigender Finanzkraft und mehr Zeit nutzen (2001, 48). Dies ist hervorzuheben, denn von beidem hat ein Großteil der Stadtbevölkerung immer weniger. Diese Logik betrifft laut Hitzler längst nicht mehr nur Kulturbetriebe, sondern jede Stadt und „*jede* Institution und Organisation" (ebd.) muss sich ebenso wie die Individuen heute inszenieren. Städte stehen vor allem untereinander in einem starken Wettbewerb um erhöhtes Steueraufkommen.

Dies verändert die Städte, weil sie sich von „gestalteten Lebensräumen zu inszenierten, theatralisierten, festivalisierten Dauer-Ereignissen" wandeln (Hitzler 2011, 49). Eben deshalb würden Events immer zentraler im Leben aller. Aber vor allem die Tendenz, dass sich durch die Zunahme an Events ihr außeralltägliches Erlebnispotenzial veralltäglicht, befördert laut Hitzler die Beschleunigung. Ein relevanter Umstand, der von Hitzler in einer Fußnote abgehandelt wird: „Die immanente ‚Logik' des Events drängt deshalb zur ständigen Überbietung der bereits erlebten Reize" (Hitzler 2011, 94). Eventisierung und Beschleunigung sind nicht zu trennen. Das beschreibt auch Jan Rohlf von *CTM*:

> „Der Zusammenhang ist da und weit diskutiert und deutlich. Also, dass Club-Kultur und experimentellere Formen natürlich unter Gentrifizierung leiden. Noch existieren Räume, weshalb man sich in Berlin gerne auf die Schulter klopft, aber die Richtung ist klar. […] Das führt zu anderen Kostenstrukturen und zu teureren Preisen und zu größerer Einbindung von Marken und das geht Hand in Hand mit der Notwendigkeit der Künstler und Künstlerinnen, ihr Geld im Livebetrieb zu erwirtschaften. Und so dreht sich die Spirale nach oben" (Interview 2018).

Nach Hitzler ist akzelerierende Eventisierung eine Kraft, die alles zerstört, was sich ihr in den Weg stellt (er verwendet hier die Metapher des ‚Juggernaut'; 2011, 96[20]). Diese „hervorgebrachten Zustände" seien aber laut Hitzler von niemandem so geplant oder forciert, sondern seien „*ironische* Anhäufungen und Zusammenballungen von erwünschten und unerwünschten, von erhofften, befürchteten und unerwarteten Folgen vielfältiger Initiativen" (ebd., 56).

Exemplarisch kann die Auswirkung der Situation in Berlin anhand des Techno-Clubs *Watergate* verdeutlicht werden. Zum 15-jährigen Bestehen des *Watergates*, der Club befindet sich an einem Hotspot an der Warschauer Brücke und damit an der Spree, berichtet der Gründer Steffen Hack in *Das Filter* von seiner Situation, die von Gentrifizierung und Spekulation bestimmt ist. Denn die Immobilie an der Spree samt *Watergate* wurde kurz vor dem Interview Anfang 2018 an einen Investor verkauft, „trotz eines gemeinsamen Angebots der Mietparteien. Die Folge: Verdopplung

20 Juggernaut ist eine fiktive Figur aus amerikanischen Marvel Comics. Er trat erstmals in X-Men #12 auf.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der Miete“ (Bentler, Das Filter online 2018). Der Autor Benedikt Bentler will wissen, wie es um die Mieterhöhung steht und ob ihnen diese das Genick brechen wird. Hack erwidert, dass dies den Umständen geschuldet ist, weil man bei Räumen wie seinem häufig keine Bestands- und damit Planungssicherheit habe. Obwohl man selber hätte kaufen wollen, kam ein Investor mit mehr Geld dazwischen, der jetzt Profit erwirtschaften will. Unnötigerweise entstehe so eine Existenzbedrohung für zwei Firmen, für Hack würde eben dadurch der Mittelstand wegbrechen:

> „Investoren eignen sich die Immobilie an und bestimmen dann auch noch, wie viel wir bezahlen müssen, um bleiben zu dürfen, obwohl wir den Standort entwickelt haben. Ich weiß nicht, wie man mir glaubhaft erklären könnte, dass das eine richtige Entwicklung ist. Das passiert hier überall. Es geht nicht ums Watergate. Es geht um uns alle, aber das verstehen die Leute nicht. Für viele bin ich ja schon der Feind, der Kapitalist. Was soll man da machen?“ (ebd. 2018).

Ein Umzug ist für Hack und sein Team undenkbar und finanziell nicht machbar. Durch eine Staffelmiete kamen sie von anfangs günstigen zehn Euro pro Quadratmeter auf derzeit zwanzig Euro. Im Vergleich zur Umgebungsmiete sei das aber Standard. Hack ist wütend: „Aber es macht doch keinen Sinn, in einer Stadt, in der die Löhne seit zehn Jahren eingefroren sind, die Mietpreise derart zu erhöhen. Da wird das Spiel ohne den Bürger gemacht, der dann Grundsicherung beantragen darf. Was der Staat mehr verdient, haut er dann für Sozialleistungen wieder raus“ (ebd.). Was dieses Thema anginge, sei er schon fast fatalistisch: „Auch wenn es wohl keinen Unterschied macht, ob ich darüber rede oder hier direkt ins Wasser springe. […] Es wird echt ungemütlich“ (ebd.)[21]. Was sich hier bereits angedeutet hat sich bewahrheitet, Ende 2024 muss das *Watergate* nach 22 Jahren schließen. Jan Rohlf sagt, die Gentrifizierung übertrage sich auf die Musikveranstaltungen und Szenen:

> „Das ist eine Art von Gentrifizierung, dass wir diese zunehmende, aberwitzige Dichte von Musikveranstaltungen haben. […] Das Interesse an Berlin als Ort, der ein bestimmtes Image transportiert, ist ja riesig. Das wurde auch bewusst gefördert […]. Und es führt dazu, dass alle hier etwas machen wollen. Das betrifft die Künstler, aber auch Kulturveranstalter aus anderen Ländern und Orten, die dann unbedingt in Berlin etwas machen müssen, aber auch die Marken“ (Interview Rohlf 2018).

21 Vgl. Hinton 2023, Mixmag: mixmag.net/feature/how-cost-of-living-crisis-impacting-djs-producers-musicians-dance-music-nightlife-impact-investigation; Muk 2023, Mixmag: mixmag.net/feature/cost-of-living-crisis-festivals-uk-england-scotland-wales; Townsend 2023, Mixmag: mixmag.net/feature/cost-of-living-nightclubs-venues-promoters-manchester-liverpool-london-glasgow-cardiff-bristol (alle abg. 15.5.2023).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Rohlf findet, dass, wer sich in Berlin zuhause fühlt, viel damit zu tun hat, ob man sich in Zusammenhängen bewegen kann, die gefühlt selbstbestimmt und befreit sind von Einflussnahme: „Und wenn wir das nicht erhalten, will ich in so einer Stadt gar nicht mehr wohnen. Vielleicht bleibt man aus Not hier wohnen, aber es ist dann nicht diese Art von Identifikation und Beteiligung, die wir uns als Bürger erhoffen" (Interview 2018). Der Eventisierung kann man nur schwer entgegenwirken, vor allem, wenn man sich nicht als Teil des Prozesses begreift. Egal, ob Marken oder die Freie Szene Events veranstalten, Rohlf findet, es müsste sichergestellt sein, dass Besucher:innen oder Künstler:innen „nicht noch anderweitig instrumentalisiert oder ausgebeutet werden. Das ist doch ein Wert. Dafür sollte man sich einsetzen" (ebd.). So eine Haltung gebe es aber noch nicht „in unserem Feld". Als Festival oder Szene-Lobby dazu beizutragen scheint allerdings auch keine Option. Stattdessen mutmaßt Rohlf, dass man mit einer finanziellen Absicherung Ideen und Formate entwickeln könnte, die mittelfristig eine Differenzierung von Corporate-Events ermöglichen. Weil, „wenn ich mich marktförmig verhalten muss um zu überleben, dann ist das irre-schwierig" (Interview 2018).

2.2 Raum als Ressource für Musikkulturen: Nutzung und Notwendigkeit

Sandra Plötz will im Magazin *Recht auf Stadt*, Sonderausgabe „Unter Geiern", von Rocko Schamoni, dem Betreiber des Hamburger *Golden Pudel Club* wissen, warum er als Bestsellerautor sich noch diese Mühe mache. „Hier treffen sich Leute und tauschen sich aus, dann gehen sie nach Hause, komponieren Musik, malen oder schreiben einen Text. Das sind die Impulsgeber der zeitgenössischen Kunst- und Popkultur", so die Antwort. „Neue Ideen kommen immer aus dem Underground, und mich interessieren diese Keimzellen der neuen Künste" (in: Plötz 2010, 15). Orte, wie sie hier zuvor beschrieben wurden, sind rar geworden – selbst in Berlin. Scheinbar haben sich inzwischen viele damit abgefunden, dass diese Orte nur noch auf Zeit existieren, meist als Zwischennutzung mit Aufwertungseffekt. Der Rede von nachhaltiger Stadtentwicklung kann man als Betreiber:in eines bedrohten unabhängigen Kunst- oder Musikortes höchstens mit Zynismus begegnen, denn nachhaltig ist an der deutschen, österreichischen oder europäischen Stadtplanung viel zu wenig. In der Stadtforschung wird immer wieder auf die Nutzung des städtischen Raumes als öffentliches Zimmer rekurriert, was Yvonne Doderer als liebenswürdige, jedoch naive Beschreibung für die heutigen Zusammenhänge beurteilt. Denn

> „seit einiger Zeit erfahren gerade die europäischen Stadträume erneute Umbau- und Modernisierungsschübe. Die innerhalb von globalen, neokapitalistischen Transformationsprozessen erfolgen. Vor dem Hintergrund eines Konkurrenzkampfes unter den Städten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

führen diese Prozesse zu einer Re-/Inszenierung der Städte und werden mittels Neuordnungen und teilweise Neubebauungen der begehrten, vor allem innerstädtischen und innenstadtnahen Flächen durchgesetzt" (2013, 13).

Durch diese Revitalisierungsmaßnahmen geraten auch die angrenzenden Stadtviertel unter einen Verwertungsdruck, weil sie für die Standorte von Wirtschaftsunternehmen, aber auch als Wohnort für eine gehobene Klasse von Dienstleistungsarbeiter:innen interessant werden. Deshalb betont auch Tanja, eine freie Mitarbeiterin des *CTM Festivals*, die zuvor eine Booking-Agentur und Artists Management betrieben hat sowie selbst veranstaltet und kuratiert, dass Festivals Orte von Communities sind, die Räume brauchen: „Die Community, das sind die Leute, die in diesem Bereich aktiv sind und an diesen Schnittstellen arbeiten. Wichtig sind immer auch Leute, die aus Institutionen kommen und Räume für Projekte bereitstellen könnten, sehr wichtig! […] In Bezug auf kulturelle Arbeit gibt es ganz, ganz, ganz viel, was sich verändern müsste" (Interview 2014).

Wer veranstalten will und Räume sucht, muss inzwischen immer weiter hinaus aus der Stadt. Auch Rohlf beurteilt einige Jahre später den Zustand mehr als kritisch. Die Szenen und Musikformen leiden an und unter Gentrifizierung, so Rohlf: „Es gibt einen Verlust an Spielstätten und Spielraum im übertragenen Sinne" (Interview 2018). Durch die speziellen lokalen Gegebenheiten in Berlin existieren noch zahlreiche selbstverwaltete oder zwischengenutzte Räume, die aber jährlich weniger werden. So wie Lebenshaltungskosten in der Stadt stetig teurer werden, steigen auch die Gemeinkosten des Festivals. Als Festival habe man zumindest das Glück, dass viele der Spielorte, mit denen man gerne zusammenarbeitet, noch unter diesen Bedingungen existieren können.[22]

Die Musikszenen um Techno und Elektronische Musik affirmierten einen anderen „Futurismus des Augenblicks", als Virilio ihn vor rund zehn Jahren beschrieb. Dieser erscheint mir aber rückblickend sehr treffgenau, weshalb ich ihn nochmal in Erinnerung bringen möchte. Virilio (2010) prognostiziert die Metastadt, der die Vorstädte verloren gehen und in der die einstige Sesshaftigkeit in der freien Stadt nur mehr eine Nostalgie ist. Diese Metastadt beschreibt er als Nonstop-Zirkus für Tourist:innen und die Upperclass, die auf eine endlose Odyssee der Verbannten, Entwurzelten, Deportierten – einen Exodus der Arbeitslosen, trifft: „Was wir jetzt, zu Beginn des dritten Jahrtausends, erleben, ist eigentlich das Auftauchen einer voll-

22 Das hat auch damit zu tun, dass beispielsweise der Club *Berghain* selbst im Besitz seiner genutzten Flächen und Räume ist. Und seit 2016 ist der Club (als bisher einziger) zur Berliner Hochkultur aufgestiegen. Das hatte das Finanzgericht Berlin-Brandenburg entschieden und das *Berghain* den Theatern und Opernhäusern gleichgestellt. Während alle Clubs seit 2008 19 % Steuern auf Eintrittsgelder von Veranstaltungen zahlen, bleibt dies ausgerechnet dem *Berghain* erspart, das dadurch nur 7 % Umsatzsteuer zahlt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

kommen neuen Form der Exterritorialisierung menschlichen Potenzials, die bald jegliches städtische Potenzial verunmöglichen könnte […]" (Virilio 2010, 13). „Anderswohingehen" (Tourismus, Auslandsaufenthalte) und „Hierherkommen" (Flucht, Migration) sieht er als gleichzeitig ablaufende gegenläufige Bewegungen, die immer schneller werden und eine Globalisierung im Endstadium beschreiben (2010, 24 f.). In diesen Prozess sind auch die international aufgestellten und einladenden Events und Festivals verflochten.

Etwas außerhalb der meisten Analysen sind Nischen- und subkulturell geprägte Events. Aber auch diese sind Teil eines Prozesses, den Doderer als „urbane Aufrüstung durch Kunst und Kultur" bezeichnet. Hier werden ebenfalls „alternative Formen der Kunst- und Kulturproduktion, Sub- und Jugendkulturen gerne herbeizitiert und im Rahmen des Stadtmarketings verarbeitet" (2013, 51). Dies betrifft auch die Bespielung von Leerstand, die sogenannte Zwischennutzung.

> „Nicht wenige Stadtverwaltungen haben erkannt, dass es zur urbanen Aufwertung beiträgt, wenn noch brachliegende Flächen oder leere Gebäude Künstler_innen und Kulturproduzent_innen zur Zwischennutzung zur Verfügung gestellt werden. Dies ist wesentlich billiger und politisch einfacher zu handhaben, als dauerhafte Kunst- und Kultureinrichtungen zu finanzieren und zu unterstützen. Kunst und Kulturschaffende werden so zu städtischen Wanderarbeiter_innen und Aufwerter_innen gemacht: dankbar, wenigstens einen temporären Arbeitsraum zu haben, tritt eine politisch notwendige Diskussion über die Zwiespältigkeit des Konzepts der Zwischennutzung in den Hintergrund" (Doderer 2013, 51–52).

Auch Doderer betont, dass von Interkulturalität und unterschiedlichen Subkulturen geprägte urbane Milieus kreativen Input nicht nur für das Image der Stadt bereitstellen. Sind also zuziehende Künstler:innen ein Zeichen von Eventisierung und Gentrifizierung oder ist es deren Vertreibung nach der erfolgten Inwertsetzung?

Keine eindeutige Antwort darauf, aber doch eine kritische Perspektive auf Großstadtszenen bietet der Sammelband „Poor, but Sexy" über Berlin, der auch einige Texte zum Nachtleben und zu Festivals beinhaltet. Das folgende Zitat über Berlin könnte ebenso auf andere Metropolen übertragen werden: „[A]n iconic city of openness and tolerance to artists, ex-pats and entrepreneurs, as well as an eminently marketable repository of images of a contemporary, up-to-date and innovative city, neatly tailored to the imperatives of current city-brand managers" (Stahl 2014, 8). Geoff Stahl ist kein Berliner, der Kanadier kam für mehrere Forschungsaufenthalte nach Berlin. Bei seinem letzten Aufenthalt bemerkt er, dass Berlin durch gravierende Veränderungen der Kulturpolitik und urbane Restrukturierungen geprägt ist. Um zu überleben, sind Veranstalter:innen neben Fördergeldern immer mehr auf gut funkti-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

onierende Netzwerke und kulturelles Kapital angewiesen. Stahl beobachtet die Herausbildung und Verstetigung eines kulturellen Prekariats:

> „The cohort of creative individuals is caught up in the tenuous, but increasingly central, cultural economy [...]. The precarious nature of creative life in a so-called 'new' urban context is one where entrepreneurship, creativity, innovation and cultural labour are activities shaped by an ideology that values flexibility, mobility, immediacy, efficiency and adaptability. For many artists (and countless others) living and working in New Berlin (and other cities), there are no guarantees, no assurances of a sustainable career [...] in a creative field which privileges uncertainty as the necessary force driving its competitiveness" (2014, 193).

Die Überbetonung von Innovation zeigt für Stahl deutlich das ideologische und neoliberale Gepäck, das mittransportiert wird. Die Verantwortung des Landes und der Stadt für die Bürger:innen wird an das Individuum abgegeben: „The suggestion then is that people will find a way to make their life in Berlin 'eventful', the city again a site of possibility, a locus for reconstructing one's self and actualising creative potential" (2014, 10). Film, Mode, New Media, Werbe- und Designagenturen tragen laut Stahl dazu bei, dass kulturelle Produktion zunehmend kommodifiziert wird, so dass sie regional, lokal und international funktionalisiert werden kann. Kulturelle Events und Festivals tragen in den urbanen Umstrukturierungsprozessen dazu bei, dass Städte ihr Image als pulsierende und dynamische kulturelle Metropolen etablieren können: Kulturelle Events und Kunstveranstaltungen ebenso wie gut funktionierende Offspaces oder selbstorganisierte Kulturorte erschaffen eine Infrastruktur, entlang derer materielle Ressourcen, Medien und urbane Szenen mobilisiert werden können. Was man sich davon erhofft, ist ein dynamischer ökonomischer Effekt. Neben London kommt auch Berlin eine Vorreiterrolle für den Umbau der europäischen Städte zu, weshalb die Entwicklung in Berlin für weitere europäische Großstädte bedeutungsvoll ist, wo der Prozess noch nicht so weit vorangeschritten ist und möglicherweise noch Interventionen passieren könnten, die eine Hypergentrifizierung nach Berliner Vorbild abmildern oder verlangsamen. Ein solcher Prozess vollzieht sich in Städten, die kleiner sind als Berlin, noch wesentlich schneller (hierfür wäre Leipzig ein Beispiel).

Musik spielt eine tragende Rolle für urbane Transformationsprozesse von Städten zu Eventmetropolen. David Hesmondhalgh (2008)[23] stellt fest, dass Musik eine wachsende Relevanz im gegenwärtigen Alltag zukommt, diese beruhe auf einer Verlinkung von privatem Selbst und Musik als Basis für kollektive und öffentliche

23 Abweichende Seitenzahlen in der mir vorliegenden Version von White Rose Research Online, hier S. 1–17. In der ursprünglichen Publikation: 329–343.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Erfahrungen. Autonomie, Freiheit, Kreativität und Authentizität wurden vom Kapitalismus und Konsumgewohnheiten vereinnahmt. Musik sieht Hesmondhalgh als archetypische, aber widersprüchliche Form von Freiheit, die der moderne Kapitalismus nicht nur gewährt, sondern forciert. Emotionale Selbst-Realisierung durch Musik ist im Kapitalismus nach seiner Auffassung immer auch mit einem Wettbewerbskampf um Status verbunden. Konsument:innen und Kapitalismus arbeiten am „'massive investment in intensity-enhancing consumer goods'" (Honneth 2003, in: Hesmondhalgh 2008, 7). Bezugnehmend auf Axel Honneth führt er aus, dass Kultur- und Musikkonsum zunehmend für eine „organisierte Selbstverwirklichung" genutzt werden, weil die Individuen im zwanzigsten Jahrhundert zunehmend dazu angehalten werden, eine Intensivierung des eigenen Lebensgefühls im Konsum kultureller Produkte zu suchen (ebd.).

Dennoch sind Musikorte und Szenen nicht nur Teil des Problems, sondern auch Teil der Lösung urbaner Probleme. Das beschreibt auch Hesmondhalgh: „Music, like other cultural forms, provides opportunities for people to make connections with each other, to enrich their inner lives, and even, in some cases, to enhance a sense of community" (Hesmondhalgh 2008, 15). Musikorte schaffen differenzierte Beziehungen zu Zeit und Raum, Architektur und Demografie. Sie stellen Atmosphären und Situationen für die Möglichkeit sozialer Kontakte und Diskurse bereit. Das betrifft im Besonderen das Zusammenspiel von den Räumen der Aufführung mit ihrem Inhalt. Nicht jeder Raum funktioniert für eine bestimmte Szene oder Musik. Gesucht werden Räume, wo sich der Klang elektronischer Musikexperimente optimal entfalten kann. Fast alle hier untersuchten Festivals erkunden Jahr für Jahr neue Räume, die sie neben fixen Orten jährlich neu konzipieren. Hierzu Chris Koubek vom *Heart of Noise*:

> „Die Räume der Aufführung sind für die Art von Musik, die wir präsentieren, sehr, sehr wichtig. Der Stadtsaal, den wir bis letztes Jahr genutzt haben, war ideal – ein hoher Raum mit guter Akustik in zentraler städtischer Lage, mit Patina behaftet und vielen nutzbaren Nebenräumen, sehr günstig verfügbar. Innsbruck ist von der geografischen Lage sehr eng und daher limitiert, was nutzbare Räume betrifft. An architektonischer Großzügigkeit, Brachen oder Leerstand mangelt es. […] Der Raum gibt auch dem Festival ein Gesicht. Uns war es immer wichtig, auch im öffentlichen Raum sichtbar zu sein, mit der Open-Air-Bühne. […] Wenn die Inhalte super sind, kann man über unpassende Räumlichkeiten auch hinwegsehen. Aber gewisse Inszenierungen brauchen bestimmte Räume, um zu funktionieren" (Interview Koubek 2016).

Das sind oft kleine subkulturelle Orte (u. a. *p.m.k, Bäckerei, Cinematograph*), aber auch Open-Air-Locations (öffentlicher Platz vor den *Stadtsälen*/*Haus der Musik*, kleine Pavillons in öffentlichen Parks, die Dachterrasse eines Hotels), eine Gruft

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

in der Hofburg oder die Straßenbahn als Konzertraum in Bewegung. Fabian Lanzmaier, Künstler und Teil der Innsbrucker Experimental-Musikszene, verdeutlicht die ortspezifische Relevanz: „Wie man Konzerte und Musik überhaupt wahrnimmt, hängt sehr stark von dem Raum ab, wo man sich befindet. Ob Keller oder Dachterrasse macht einen Unterschied, denn die Räume beeinflussen die Akustik" (Interview Lanzmaier 2016).

Das Festival *Berlin Atonal*, das in den 1980er und 1990er Jahren immer wieder an neuen Orten stattfand, hat seit seiner Wiederaufnahme einen fixen Platz im Heizkraftwerk Mitte, das Hegemann verwaltet. Durch die gegebene Größe sowie den *Tresor* und *OHM Club* im selben Gebäudekomplex braucht es keine weiteren Event-Locations. Der Raum ist nicht nur optisch, sondern auch durch seine Akustik spektakulär, so dass viele Gäste sogar weit reisen, um das Zusammenwirken von Raum und Musik erleben zu können. Auch die Stereoanlage ist für den Sound relevant, so wurde die Anordnung und Qualität der Boxen mit den Jahren verbessert und für die Projektionen der audiovisuellen Konzerte eine spezielle Leinwand konstruiert. Auftragsarbeiten werden nicht nur beim *Atonal* für die speziellen Gegebenheiten am Aufführungsort konzipiert und komponiert, sondern bei den meisten *Transmedia Festivals*. Ella, Volunteer beim *Berlin Atonal*, beschreibt ihre Erlebnisse durch das Zusammenspiel von Klang, Raum und Medienkunst:

> „Die Musik hat mich teilweise echt berührt, wenn man in diesem Raum steht und die Musik wirken lässt … Auch wie es dargestellt wurde: mit der Kunst und den Projektionen, die Künstler aufgebaut hatten, und dann die Musik dazu. Ich kann das gar nicht beschreiben … teilweise hat mir das den Atem genommen, wenn man in der Menge der Menschen stand, die alle der Musik lauschen und das genießen …. Manchmal bin ich da richtig in mich gegangen und das hat mich dann auf besondere Weise berührt" (Interview Ella 2015).

Das Kraftwerk hat Hegemann bis 2040 gemietet. Aber man möchte das Gebäude schlussendlich als Schenkung übernehmen, auch weil schon viel Geld und Zeit in das Gebäude investiert wurden: „Ich will das nicht besitzen, aber ich will, dass das weitergeht. Denn alles, was wir verdient haben, haben wir in Infrastruktur, Sicherheit und dergleichen investiert. Und das ist kein Zuckerschlecken", so Hegemann (Interview 2019). Dave war ebenfalls 2015 Volunteer beim *Berlin Atonal*, er ist ein langjähriger Kenner der Elektronischen Musik und *Transmedia Festivals*, war selbst als DJ und Veranstalter aktiv. Er beschreibt seine Faszination von alten Gebäuden für aktuelle Festivals:

> „At other festivals that also feature this kind of concerts you are moving around from venue to venue – from a theatre to a church to a warehouse. […] It's a combination of the

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> music with the building. These festivals put you in those environments like the Haus der Kulturen der Welt at transmediale or a cathedral at Unsound where I would not go during the year unless for the festival. There you can imagine that people went there for similar events 100 years ago. And that feels modern to me. Much more modern than going to a rave" (Interview 2015).

Besonders beliebt sind in letzter Zeit Kirchen und auch das *Berghain* oder *Kraftwerk* haben die Ausstrahlung von Industriekathedralen. In Kirchen haben Gesang oder Kirchenorgel traditionell sowieso ihren Platz und viele Festivals nutzen Kirchen zunehmend als Spielstätten oder Klangräume, gerade wegen der Akustik. Auch die *Ars Electronica* hat oftmals den lokalen Dom für audio-visuelle Kunst genutzt, was nicht nur Kuratoren wie Honzik begeistert:

> „Dieses Jahr war die Kirche mein Ausstellungshighlight; nicht durch Quantität, sondern Qualität. Und auch die Gläubigen konnten mit unserer Kunst etwas in ihrer Lebenswelt anfangen. Mensch-Maschine-Beziehungen sind auch für sie relevant, da muss man nichts Spirituelles machen. […] Die Ars Electronica ist auch berühmt geworden, weil das Zusammenspiel mit der Stadt und seinen Orten so gut funktioniert. Da haben wir eine einzigartige Situation" (Interview Honzik 2014).

Festivals und Venues versuchen gegenseitig Zielgruppen, Netzwerke und das kulturelle Kapital des anderen zu nutzen, wie Lars vom *CTM Festival* erklärt: „Das Berghain ist als Club für viele sicher ein utopischer Raum. Da nimmt CTM dann das bereits vorhandene und überträgt in diesen Raum seine Ideen, was dann auch mit den Konzepten des Raumes brechen kann" (Interview 2014). Auch das *Elevate Festival* bietet eine spektakuläre Kulisse und Klang im Schloßberg [sic!][24], der in das Bergmassiv aus Dolomitengestein im Zentrum der Stadt geschlagen wurde und Räume unterschiedlicher Größe und Akustik bietet. Neben dem Schloßberg werden auch weitere Locations in der Stadt eingebunden. Für Szenen und Subkulturen ist es auch ein Zeichen der Wertschätzung, wenn sie ihre Musik und Praktiken in etablierte und prätentiöse Kulturorte überführen können und etwas ganz Eigenes daraus machen. Chris Koubek fasst es noch einmal aus Kuratorensicht zusammen: „Lebendige Orte sind immer die Voraussetzung dafür, um ein Highlight im Jahresprogramm zu platzieren und zu präsentieren, sonst fehlt der Nährboden in jeglicher Hinsicht" (Interview 2016).

24 Der Schloßberg bildet den Kern der historischen Altstadt von Graz. Er liegt direkt am Ufer der Mur und ragt 123 Meter über den Grazer Hauptplatz. Auf dem Berg befinden sich auch der Uhrturm, das Wahrzeichen von Graz, sowie der Glockenturm und die Schloßberg-Kasematten, die historischen Reste der Burg.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Aus den kulturellen Errungenschaften von Szenen, die eben oft unter enthusiastischen Bedingungen entstehen und unter prekären Umständen aufrechterhalten werden, gehen neue Imperative hervor, wie Stahl betont. Einerseits steigen die Erwartungen des Publikums, denn auch bei wenig Budget werden immer spektakulärere Programme voraus- und auch umgesetzt. In der Ökonomie der Aufmerksamkeit steigt zudem die Konkurrenz um Gelder, Publikum und Räume. Stahl weist darauf hin, dass diese befeuerte Aktivität und Konkurrenz zu einer Zähmung durch Kommodifikation führen kann, die das Interessante eliminiert; und dann „a scene's eventual decline" signalisiert und antizipiert (2014, 11). Das verdeutlicht auch Peter Wicke, wenn er von einer Verbannung des Alltags aus dem Alltag spricht: „In den postmodernen Lebenswelten mit ihren medialen Dauerinszenierungen ist so etwas wie Alltag nicht mehr vorgesehen, sind selbst die banalsten Verrichtungen zum Event gewendet" (2008b, 2).

Die Zielgruppen, für die diese städtischen Wachstumszentren attraktiv werden sollen, organisieren sich laut Enis Oktay zumeist entlang spezifischer Ästhetiken, Hedonismus und der Nightlife-Economy. Heutzutage sind die meisten Kulturproduzent:innen Grenzgänger:innen in verschiedenen Szenen, online und offline, und das müssen sie auch sein, denn gute Vernetzung ist ein Imperativ, wie die folgenden Unterkapitel zu Prekarisierung und Netzwerken noch verdeutlichen werden. Das beschreibt auch Oktay: „The rapidly increasing number of artists and culture industry workers not only facilitates new trends of urban gentrification [...] but their specific lifestyle and flexible working hours also enable them to party as long and as much as they want/can as the clubs are full even on weekdays and Sundays/afterhours" (2014, 213). Für Oktay wird hier Entfremdung durch Ästhetisierung maskiert, da Menschen, die in der Kreativwirtschaft tätig sind, Arbeit und Spiel vermischen. Das Einkommen aus solchen prekären Jobs wird genutzt, um einem Lebensstil nachzugehen, der in einem ständigen Modus des Feierns zu sein scheint. Dass auch das Feiern oft Teil der Arbeit ist, wird unsichtbar. Für Außenstehende, aber oft auch für die Betroffenen. Auf Ausstellungseröffnungen und Partys zu gehen, ist nicht nur Vergnügen, sondern konstruiert auch das notwendige Netzwerk von Kontakten, die man benötigt, um in diesem Umfeld zu überleben.

Festivals tragen andererseits dazu bei, dass eine Stadt lebenswert und aufregend bleibt. Indem Veranstaltungen Kontakt zu Menschen, Orten und Künsten bereitstellen, vermitteln sie auch ein Gefühl von Zugehörigkeit und Zuhause sein in der Stadt. Gibt es in Berlin davon noch exponentiell viele, fehlt es andernorts gänzlich an solchen Orten. So schilderte Cosmin Tapu vom *Rokolectiv Festival* zuvor, wie wichtig ihr Festival für Bukarest 2006 war, weil es als Treffpunkt lediglich eine Bar und drei Raves pro Jahr gab. DIY-Festivalmacher:innen der Freien Szene erschaffen nicht selten *something out of nothing*. Das weiß auch Hegemann, für ihn ist ganz klar, dass

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

eine Stadt Nischen braucht: „Nur dann kann sich Großes daraus entfalten" (Interview 2019).

Oktay findet die Situation in Berlin jedenfalls unerträglich, er bemüht Kunderas Romantitel von der „unerträglichen Leichtigkeit des Seins". Diese entsteht, wenn zu viele Leute an einem Ort leben, zu dem sie keine sesshafte Beziehung entwickeln, weil es mit dem nächsten Job ohnehin wieder in eine andere Stadt geht. Diese Beschreibung von Leichtigkeit trifft für ihn die Berliner Verhältnisse, weil hier jegliche Bodenhaftung verloren gegangen sei: „[O]ne is not aware of and interested in everyday realities that exist beyond one's immediate and often privileged surroundings" (Oktay 2014, 218). Durch Ästhetisierung, Mediatisierung und alltägliche Beobachtungen werden wir Tag für Tag Zeug:innen des glamourösen Lifestyles von Kultur- und Kreativarbeiter:innen, ja oft scheint es ihm, als müsste niemand arbeiten, denn die Cafés und Restaurants sind immer voll. Über die Schattenseiten spricht kaum jemand. Deshalb ist Berlin die neue europäische Hauptstadt der Leichtigkeit, zumindest für Oktay, „where the rockstar's way of life has been appropriated by the techno DJ, the visual artist and the culturepreneur [...] so there actually is no need for activism; the creative lifestyle package already comes with the official stamp of dissidence" (ebd., 220). Für Oktay geht damit ein Restrukturierungsprozess in ganz Europa einher. Eine Europäisierung auf wackligem Fundament, die durch Eventisierung am Laufen gehalten wird. Und mit der Leichtigkeit einer Event City kann sich Berlin auch gleich der schmerzhaften Geschichte, jüngsten Finanzkrisen, Politskandalen oder von der Schwere des alltäglichen Rechtsradikalismus in Deutschland entledigen (vgl. Einleitung Stahl im selben Band, Goh/Weheliye 2015).

Wo die Berliner:innen mit Finanzkraft optimistisch in die Zukunft schauen, breitet sich bei vielen eher ein Fatalismus aus. Das gilt auch für den Journalisten und ehemaligen Chefredakteur des *Exberliner*[25] D. Strauss. Durch Globalisierung, Internet und Gentrifizierung ist für Strauss der Niedergang Berlins unausweichlich. Als Beispiel nimmt er die *Bar 25* und ihre endlosen und exzessiven Partys, die ihrem nahenden Ende gewidmet waren. Auch ihm hatte die *Bar 25* Spaß gemacht, aber für ihn ist sie ein Zeichen des Anfangs vom Ende. Kurz nach ihrer Schließung bauten die gleichen Leute an gleicher Stelle ein Luxushotel. Und er fragt sich, wie man darauf reagieren soll. Er argumentiert, dass Geldwäsche-Investitionen den Nährboden für Berlin als Lifestyle-Stadt geschaffen haben: „The economy of Berlin does not actually expand but resides on a series of bubbles: real estate, tech, restaurants. The only consistency is European crime money and clubs" (Strauss 2013, 207). Sogar die Regierung der Stadt werbe inzwischen für ihr Nachtleben und verscherbele derweil ikonische Symbole der Stadt wie die *East Side Gallery* an Investoren. Er nennt Berlin eine „moneyed world without money" (ebd.). Er erwähnt die *Bar 25* auch als Spielplatz

25 Berliner Magazin in englischer Sprache, ursprünglich für Ex-Pats, gegründet 2002.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aristokratischer Kinder, die gegen ihre Familien rebellieren. Und fügt hinzu, „[t]hose aristocratic manners would edge into self-satire, and then over the last couple of years, attain their mature form with Bars such as KingSize, Trust or Tausend, bars that feel like Munich […]. Class is the unspoken root of all German nightlife activity" (Strauss 2013, 208). Das sei verwirrend, da Berlin früher eine Stadt war, die man gezielt ansteuerte, um die Reichen zu meiden.

Dieser Paradigmenwechsel spiegele sich auch in der Klangästhetik wider: Der klangliche Ehrgeiz Berlins scheint erloschen zu sein, da fast jede Bar und jeder kleinere Club, der über ein Soundsystem verfügt, nun von Limitern beherrscht wird. Er macht einen Rundgang, der in Prenzlauer Berg und Mitte beginnt und listet endlos Namen von Orten auf, die jetzt (längst) verschwunden sind und durch Hotels und Bagel-Shops ersetzt wurden. Strauss stellt fest, dass, während die meisten Berliner kein Geld hatten und nie erwarteten, dass sie es brauchen würden, die Touristen und Zugezogenen aber nicht so dachten: „[T]he expats, even the poor ones, didn't plan to live as if they were coastal Pakistani fisherman with bottle pfand instead of seafood" (2013, 212). Um 2005 begannen laut Strauss die Massen vom Osten der Stadt in den Westen zu ziehen, zuerst nach Kreuzberg am Schlesischen Tor, weiter zum Kottbusser Tor und dann zwangsläufig nach Neukölln. Neukölln gehörte zu den ärmsten Bezirken der Stadt und nun stiegen die Mieten in diesen Gegenden und die Preise in Neukölln zum Kauf von Wohnungen seien heute höher als im Prenzlauer Berg oder Mitte: „It was all so sudden, and felt like gentrification by confetti bomb – the quickness of the transformation has brought out a touch of nationalism and meanness in the locals, and there are spots like Sameheads, at which one probably has to buy a round every time one hears a word of German" (ebd.). Strauss sagt, dass die Regierung nun versucht, Kultur und speziell Clubkultur zu fördern, jedoch lediglich „as a means of attracting investors" (2013, 214). Bei dieser Umgestaltung im Namen des Marketings arbeiten Aristokraten Hand in Hand mit Politikern,[26] was in neuen Veranstaltungsorten wie dem *Soho House* mündet: „Older clubs built from relative scratch such as Cookies, Watergate or Berghain will be grandfathered in as nouveau riche: never quite respected, but allowed to sit at the Round Table" (2013, 214). Strauss kommt zu dem Schluss, dass die Transformation in Richtung globaler Feudalismus laufe: „Berlin seems to be a particularly active petri dish for the experiments that will affect future generations of potato diggers (under the guise of Soundcloud programmers)" (ebd.).

26 Einen Überblick darüber, wie Korruption und alte Seilschaften Berlin ungebrochen durch die Wiedervereinigung überdauern, gibt M. D. Rose (1998) in „Berlin – Hauptstadt von Filz und Korruption".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Widerstandspotenziale

Allerdings formiert sich in den letzten Jahren verstärkt Widerstand in Berlin, sogar in der Clubkultur (u. a. Reclaim Club Culture Berlin). Dies hängt vor allem mit der drastischen Entwicklung auf dem Immobilienmarkt zusammen, die Anhänger:innen der Clubkultur wie Stadtbewohner:innen jenseits dieser Szenen gleichermaßen zu Aktivismus zwingt (vgl. Holm 2013, 2016). Was notwendig wäre, darin sind sich viele einig, das sind Codes of Conduct, die Stadtplanung, Eventisierung und Gentrifizierung in verträgliche Bahnen lenken. Ebenso braucht es das Engagement und die Mitsprache enthusiastischer Bewohner:innen und Betreiber:innen. Mitbestimmungsrechte sind aber in den letzten Jahren und Jahrzehnten systematisch deinstalliert worden und verbleiben als Feigenblätter wirkungsloser Kommentare, die als Partizipation vermarktet werden (vgl. Doderer 2013). Musikszenen könnten durch Gentrifizierungsprozesse politisiert werden.[27] Mitbestimmung könnte konsequenter eingefordert werden. Die Erfahrung, die die *mo.ë*-Akteur:innen in Wien gemacht haben, so schmerzhaft sie auch sein mag, ist auch eine Nachhilfestunde in Stadtpolitik, ein genaueres Verstehen des Ausmaßes der beschleunigten Prozesse, der Effekte, Mechanismen und Regime. Es gibt verschiedene Ideen, die dagegenhalten, zum Beispiel ist das Mietshäusersyndikat[28] (in Österreich Habitat) ein gutes Werkzeug, um Häuser dem Immobilienmarkt zu entziehen. Nur müsste dies auf Kulturorte ausgeweitet werden. Vor allem braucht es Menschen, die sich in diesen zeitaufwendigen Projekten engagieren und kümmern.

Mischa Brutschin findet, daran hapert es noch. Brutschin ist Produzent einer Filmreihe, die die Geschichte der Zürcher Häuserbewegung dokumentiert (nicht mehr erreichbar www.zureich.ch). Er sagte mir 2011 in einem Interview beim Kongress „Recht auf Stadt": „Eigentlich gibt es viele Leute, die hier mal Teil von Bewegungen waren, aber die sich inzwischen arrangiert und eingerichtet haben, die sollten sich mal wieder melden" (Interview 2011). So gebe es doch demokratische Möglichkeiten: Abstimmungen und Volksinitiativen, die man nutzen könne, um etwas gegen Gentrifizierung zu tun. Anfang der 1990er habe Brutschin mit Schrecken festgestellt, dass weite Teile der politisch engagierten Kreise weggefallen seien. In den letzten

27 So geschehen bei Berliner Undergroundszenen, die seit 1997 jährlich auf der Fuckparade zusammenkommen, die als Protestveranstaltung zur Loveparade und den Ausverkauf Berlins entstand und auf der seitdem gegen Gentrifizierung und Kommerzialisierung und für den Erhalt subkultureller Räume demonstriert wird (vgl. Ludewig 2019).

28 „Das Mietshäuser Syndikat (MHS) ist eine in Deutschland einzigartige, kooperativ und nicht-kommerziell organisierte Beteiligungsgesellschaft zum gemeinschaftlichen Erwerb von Häusern, die selbstorganisiert in Gemeineigentum überführt werden, um langfristig bezahlbare Wohnungen und Raum für Initiativen zu schaffen. Im Jahr 2020 war es an 154 Hausprojekten in Deutschland beteiligt" (vgl. www.syndikat.org, abg. 12.10.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

20 Jahren habe man sich vor allem um sich selbst gekümmert. In Zürich lösen die Leute das Problem der Wohnungsnot punktuell über Geld, indem sie sich eben ein eigenes Haus kaufen, „und machen dann auf kleine Insel. Es wäre nun an der Zeit, wieder aus den Räumen und Häusern rauszukommen" (ebd.), so Brutschin.

Hegemann hat eine spezielle Beziehung zu Räumen, den Entdeckungsdrang der Wendezeit hat er sich beibehalten. So kam seine Motivation, das *Berlin Atonal* wieder aufleben zu lassen und die neuentdeckte Räumlichkeit *Heizkraftwerk* zu bespielen. Hegemann bezeichnet sich selbst als „Raumforscher". Ständig ist er auf Entdeckungsreise und versucht mit Bürgermeister:innen und Senator:innen zu kollaborieren und Leerstände wachzuküssen. Dabei geht es nicht nur um Raumfetischismus. Sondern auch um potenzielle Konkurrent:innen in Berlin im Gegensatz zu Klein- und Mittelstädten ohne nennenswerte Szenen und Subkulturen, vor allem im Osten, wo die Jugend abwandert. Dagegen setzt Hegemann sein Konzept der „Happy Locals": „[D]as ist eine Sache, die ich jetzt nach Detroit und an andere Orte bringe, wo ich meine Berlin-Erfahrung teile. Ich sage: Gib der Jugend Raum, gib ihnen eine Ruine und lass sie machen. Sonst sind sie nämlich bald alle weg und ziehen nach Berlin. Besonders im Osten ist das wichtig, sonst gibt es da bald nämlich nur noch rechten Mainstream" (Interview 2019). Möglicherweise werden gerade die Klein- und Mittelstädte die Kulturmetropolen von morgen, weil es hier noch leistbar ist und politische Entscheidungswege übersichtlicher sind.

Henri Lefebvre (1972) bemerkte schon in den 1970er-Jahren, dass eine vollkommen kontrollierte und ökonomisierte urbane Situation eine Illusion sei, da immer wieder Gruppen und Individuen Versuche unternehmen, sich den Stadtraum ihren Bedürfnissen entsprechend – auch entgegen staatlicher oder wirtschaftlicher Vorgaben – anzueignen. Denn urbane Räume sind verdichtete Austragungsorte gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen. Schon immer traf in Städten „Anderes" auf „Fremdes", Alltagsleben auf institutionelle Ordnungen, Kapitalinteressen auf subjektive und kollektive Bedürfnisse. Gerade in der Stadt formieren sich unterschiedliche Lebensentwürfe und Gruppen, „hier veräußert sich das ganze Konfliktpotenzial gesellschaftlicher Auseinandersetzungen um Anerkennung von Gleichheit wie um Differenz und Vielfalt" (Doderer 2013, 15). Sozial-gesellschaftliche Praxis bleibt in der Stadtplanung der Gegenwart meist unbeachtet. Für Doderer zeigt sich der Gebrauchswert einer Stadt erst, „wenn für alle Bevölkerungsgruppen zugängliche öffentliche Räume und Freiräume, flexible statt hierarchisch angelegte Baustrukturen, erschwingliche Wohnraumangebote, aneignungsfähige Räumlichkeiten verschiedenster Art für unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen [...] vorhanden sind und damit die Herausbildung einer eigenständigen Stadtkultur möglich wird" (Doderer 2013, 16). Erst dann gibt es eine Chance auf die heute, auch von den Festivals, so inflationär angerufenen Möglichkeitsräume. Eine ökonomisierte Stadtplanung marginalisiert solche Raumaneignungspraktiken und verkennt deren Relevanz wie

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Nachhaltigkeit. Urbane Räume werden erst dann für Möglichkeiten produktiv, wenn sie an die Bildung spezifischer, lokaler Milieus gekoppelt sind und mit „selbst organisierten Projekten und performativ angelegten Praktiken einhergehen", argumentiert Doderer (2013, 17).

Doderer ist zwar nicht so pessimistisch wie Virilio, aber auch ihr Blick auf den „Konzern Stadt" ist düster: „Schließlich ist für eine auch zukünftig erfolgreiche Fortschreibung einer heterogenen Stadtgesellschaft mit ihren unterschiedlichen Bedürfnissen an Verräumlichung vor allem der massive Verlust an demokratischer Teilhabe und Einflussnahme seitens der Stadtbewohner_innen bedrohlich" (2013, 54). Aufgrund dessen vermutet sie aber, dass in Zukunft auch die Gegenbewegungen wieder zunehmen werden. Die Forderung nach einem „Recht auf Stadt" ist für Doderer nicht nur für Wohnungslose virulent: „Sie steht hier für die Sehnsucht nach einer Stadt, die genau das bietet und fördert, was das Leben in der Stadt und städtischen Kultur eigentlich ausmacht, nämlich die Ermöglichung produktiver Differenz" (2013, 215). Unter diesen Vorzeichen gewachsene Strukturen sind genau das, was Städtetourismus für viele überhaupt attraktiv macht. Für Yvonne Doderer zeigt sich klar, dass Stadt als gesellschaftliche Ressource nicht als solche anerkannt wird und viele Probleme hausgemacht seien.

Musik- und Kunstorte sind Räume der Begegnung, des Diskurses und vielleicht sogar der Ekstase. Und viele davon sind gefährdet. Jedes Mal, wenn so ein Ort stirbt, dann stirbt damit meist auch eine Community, ein Netzwerk und ein Archiv des subkulturellen Wissens. Organisch gewachsene Gemeinschaften können nicht auf Kommando an einem anderen Ort wiederbelebt werden, denn die spezielle Magie und Aura lässt sich nicht gut verpflanzen. Für etablierte Theater- und Opernhäuser ist es völlig klar, dass diese Jahrzehnte oder Jahrhunderte an einem Ort bestehen bleiben, bei Subkulturen und Popkulturen wird mit anderem Maß gemessen. Deshalb fordert Rohlf: „Diese jüngeren Formen von Kultur müssen genauso abgesichert werden wie die älteren. […] Das soll jetzt nicht heißen, dass Musikkultur in Zukunft nur noch institutionell ablaufen soll. Das wäre schrecklich und das will auch niemand, aber es braucht eben ein breites Spektrum und das haben wir nicht" (Interview 2018).

Festivals können aber ihren Teil dazu beitragen, indem sie Räume für ihre Festivalnutzungen achtsam wählen, auch darin liegt ein Widerstandspotenzial. Die meisten der hier untersuchten Festivals nutzen jährlich neue Räume für ihre Events. Hierzu gibt es aber bisher wenig bis kein kritisches Bewusstsein bei den Festivals, auch in 2024 nicht. So kann man gefährdete Räume dadurch unterstützen, dass man sie für das Festival mietet und so Geldmittel und Aufmerksamkeit umverteilt. Und auch in die andere Richtung muss gedacht werden. Welche Räume werden vielleicht durch Festivalnutzungen derartig aufgewertet, dass sie alsbald der Freien Szene nicht mehr zur Verfügung stehen? Räume unter rein profit-orientierten Besitzverhältnissen, wo Akteur:innen bekanntermaßen gegen das Gemeinwohl agieren könnten kate-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gorisch ausgeschlossen werden. So kann Raumnutzung mit Transparentmachung der Situation von Räumen einhergehen. Handelt es sich um Zwischennutzungen? Wie sind die Besitzverhältnisse und Zukunftspläne? Welche Raumnotwendigkeiten herrschen in dem Stadtteil, in der Umgebung des Venues? Wer sind meine Kooperationspartner:innen? Haben sie ein Bewusstsein für die Raumthematik, tragen sie zum Wohl vieler im Kiez bei oder doch eher zu Profiten für wenige? Auch in der Raumfrage eine Awareness zu entwickeln, ist eine der wichtigen Aufgaben für Festivals in der Zukunft.

2.3 Musik, Monopolisierung und Big Data

Jan Rohlf glaubt, dass die Gentrifizierung sich in Berlin mittlerweile auch auf die Musik selbst ausweitet. „Momentan würde ich das als Gentrifizierung von Musikkultur bezeichnen. Ich weiß nicht, ob ich das Wort einfach so aus dem Stadtentwicklungskontext darauf übertragen kann, aber jeder weiß sofort, was damit gemeint ist" (Interview 2018). Die Akteur:innen, die diese Entwicklung vorantreiben, sind laut Rohlf vor allem privatwirtschaftliche Unternehmen:

> „Die haben auch die Mittel, eine ganz andere Art von Marketing und öffentlicher Ansprache zu machen. Sie übernehmen eben auch Methoden und Formate – Formate, die früher außerhalb von so einem Corporate Setting existierten. Man muss das mal ganz klarsehen, wie massiv das mittlerweile ist. […] Sowohl textlich reflexive als auch künstlerische Projekte von Mercedes bis Intel, die künstlerische Projekte finanzieren, und hinzu kommen noch all die Veranstaltungsformate. Von Red Bull, Zalando, Electronic Beats, Abelton Loop und Native will jetzt auch ein Festival starten, Vans, Converse – letztendlich machen es alle. Residency-Programme werden auch gesponsort. Boiler Room macht ständig Brand-Affiliation in seinen Videos" (Interview 2018).

Rohlf glaubt, dass es auch ohne diese Markenproduktthersteller ein gesteigertes Interesse an diesen hybrideren Musikformen gebe, „aber durch diese Marken wird das massiv beschleunigt und in die Öffentlichkeit geschoben" (ebd.). Dabei geht es auch um Monopolisierungsstrukturen in der Festivallandschaft durch Konzerne und Marken, die die Preise für Künstler:innen und Konzerte in die Höhe treiben. Gleichzeitig verursacht die Erhöhung der Immobilienpreise, dass die Preise in den Clubs steigen, oder sie sorgt für eine Verdrängung unabhängiger Clubs und Kulturzentren aus den Innenstädten und verschiebt den Trend in Richtung Kommerzialisierung. Auch wenn die hier im Folgenden ausgeführten Tendenzen zu Monopolisierung die *Transmedia Festivals* bisher nur punktuell betreffen, so ist es eine Entwicklung, die da ist und zunehmen wird. Und Handlungsbedarf signalisiert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Vom Trend zur Kommerzialisierung berichtet auch *Der Tagesspiegel*, 2018, in seiner Beilage *Berliner* in einem Bericht über das Geschäftemachen im Techno mit dem Teaser auf der Titelseite: „Techno in Berlin ist ein Millionengeschäft. Wie mischt man mit, ohne sich zu verkaufen?" (Afansajew & Erk, 2018). Für die Redakteure ist klar, dass das Berliner Nachtleben legendär ist, denn es zieht Menschen aus aller Welt an, die kommen, „um diese Party mitzuerleben, um mitzufeiern, um einmal in diesen Mythos einzutauchen" (Afansajew & Erk 2018, 16). Aber sie betonen auch, „dass dieses Nachtleben ein hartes Geschäft ist, in dem es um viel Geld geht, um harte Arbeit, Kontakte und Likes" (Afansajew & Erk 2018, 16).

Im Gespräch mit Ellen Alien,[29] die für die Redakteure die Schattenseiten des Erfolgs wie nur wenige in Berlin kennt, zeichnen die Reporter das Bild einer Branche, in der die Liebe zur Musik zum Geschäft, Freundschaften zu professionellen Kontakten und ein dandyhafter Lebensstil zum Knochenjob geworden sind (vgl. ebd., 21). Sie vergleichen Techno mit dem Profifußball und mafia-ähnlichen Geschäftsstrukturen: „Eigentlich wissen alle, um wie viel Geld es geht und dass das Geschäft die Leidenschaft langsam, aber stetig auffrisst. Aber so lange die Show gut ist und die Leidenschaft so gut wie echt wirkt, ist das noch kein Problem. Die Marke Berlin funktioniert" (ebd., 22). Ellen Alien berichtet, dass man mit Streaming sehr wenig verdient im Vergleich zu Auftritten, weshalb sie wöchentlich durch Europa fliegt. Die Pointe für die Redakteure ist, dass Berlin trotzdem kein Ort geworden sei, wo man viel verdient. „Aber der Ort, an dem man sich durchsetzen muss, um anderswo […], vor allem aber bei den großen Technofestivals im Sommer in aller Welt, fünfstellige Summen für einen Abend zu bekommen" (ebd.). Was die Reporter den Leser:innen am Ende schuldig bleiben, ist die Antwort auf die Frage, wie man es im Business schafft, ohne sich zu verkaufen. Es wird lediglich angedeutet: Ellen Alien versucht härtere und düstere Musik zu produzieren, die nicht die Massen anzieht, Sarah Farina[30] lebt *straight edge* und setzt auf die Ausnahmen im Leben, um ihren Optimismus zu bewahren.

Hätte man die gleiche Frage nach den Möglichkeiten des Mitmischens an Berthold Seliger gerichtet, der über drei Jahrzehnte Erfahrungen als Konzertagent und

29 Ellen Alien ist eine deutsche Musikproduzentin, DJ und Begründerin des Labels *BPitch Control*. „As one of the most iconic artists of her generation in electronic music to date, Ellen Allien embodies the core ethos of techno […]. Ellen's leadership at BPitch, her beloved, influential label, has steered the label to its standing as one of the most important platforms for underground electronica" (www.ellenallien.de/bio, abg. 18.03.2025).

30 Sarah Farina ist ein DJ aus Berlin. „She's innovative, she's skilful, and she's the smiling antithesis of genre cliques and sour scene elitists. What you hear is all you need to know and what you'll hear from Sarah Farina's sets is seamlessly blended bass-heavy footwork and futuristic beats, with fearless forays through R&B and UK Funky. […] It's a genre-rejecting style that she's named rainbow-bass" (Discogs, Sarah Farina).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Tourneeveranstalter hat, so würde die Antwort wohl noch fatalistischer ausfallen. Er beschreibt in seinem Buch „Vom Imperiengeschäft" (2019) nicht weniger als die Neustrukturierung der Musikmärkte, in der die Vielfalt zunehmend abhanden komme, weil diejenigen, die sich für Musik und Künstler:innen engagieren, verdrängt werden. Folgerichtig kontextualisiert er diese Veränderungen innerhalb größerer urbaner und sonstiger Transformationsprozesse wie Festivalisierung, Gentrifizierung, Kommerzialisierung und Monopolisierung.

Ticketing und Digitalisierung

Zunächst benennt Seliger die großen Player des internationalen Festival- und Eventgeschäfts. In Deutschland und Europa sind das etwa CTS Eventim sowie in den USA die weltweit agierenden Konzerne Anschutz Entertainment Group (AEG),[31] weiters Live Nation und Ticketmaster Entertainment, wobei letztere seit 2010 zu Live Nation Entertainment fusionierten. Live Nation ist der größte Konzertveranstalter der Welt. Die Ticketing-firmen kaufen verstärkt seit den 2000ern laufend Konzertfirmen, Festivals, Kartenportale, Agenturen und Veranstalter – und erzeugen so Wachstum durch Übernahmen (vgl. 16 ff.). Laut Seliger haben sich Ticketing-Konzerne mit der Zeit zu Live-Entertainment-Konzernen entwickelt, die das internationale Konzertgeschäft übernommen haben. Damit ist Seliger nicht alleine, auch Resident Advisor berichtete hierzu, allerdings erst einige Jahre später:

> „Recent years have seen an influx of corporate capital into nightclubs, festivals, promoters and relevant tech platforms as conglomerates, private equity firms and venture capitalists enter the sector for the first time. Industry consolidation is also rampant, with behemoths like Live Nation expanding its grip through acquisitions and stake sales" (Chandran 2023).[32]

31 AEG ist einer der weltweit größten Besitzer von Spielstätten, Sportteams und Events, aber nach Live Nation auch zweitgrößter Konzertveranstalter und Betreiber von über 40 Festivals. Für viele Berliner:innen ein persönlicher Stein des Anstoßes. In einem Bürgerentscheid wurde gegen die Mediaspree-Bebauungspläne rund um die East Side Gallery gestimmt. Durchgesetzt wurden sie dennoch, nur in einer abgemilderten Form. Die AEG hat dort die O2 Arena, später Mercedes Benz Arena, seit 2024 Uber Arena gebaut und von Berlin Sonderprivilegien erhalten. Sie kreiert dort einen dystopischen Stadtteil rund um ihre Mehrzweckhalle. Und die Facilities Branch von AEG hat kürzlich mit einem der größten Immobilienverwaltungskonzerne, SMG, fusioniert und dadurch eine marktbeherrschende Stellung eingenommen.

32 Vgl. hierzu Wei 2024, *Balance Festival*: Is modern electronic music a sellout? The genre's inability to face the truth: https://www.frohfroh.de/43268/is-modern-electronic-music-a-sellout-the-genres-inability-to-face-the-truth, abg. 6.11.2024.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Ticketing ist eigentlich kein Veranstaltungsgeschäft, sondern ein Kartenvorverkaufsgeschäft, um das sich seit der Digitalisierung zahlreiche Möglichkeiten zur Preisgestaltung auftun. Die Ticketunternehmen tragen dabei keinerlei Risiko, da es sich um ein reines Provisionsgeschäft handelt, bei dem die Veranstalter:innen das Risiko tragen. In der Branche gibt es ein enormes Wachstum: 2005 waren das etwa 3,5 Millionen Online-Tickets und 2018 über 50 Millionen (vgl. 2019, 23 ff.). Im Gegensatz zu früheren, sozusagen analogen Karten-Vorverkaufsstellen fallen Kosten für Miete, Ausstattung und Personal hier größtenteils weg. Von einer Vorverkaufsgebühr von 10 % entstanden lediglich ein bis zwei Euro Buchungsgebühr, aber diese Zeiten sind schon lange vorbei. Heute werden zusätzliche Gebühren erhoben, obwohl man das Ticket selbst ausdruckt und die Arbeit selbst übernimmt, kostet das bei CTS Eventim zusätzliche 2,50 Euro. Dies wurde 2018 gerichtlich verboten, jedoch bloß die Höhe, nicht eine Gebühr an sich. Oder die Vorverkaufsgebühren werden gleich höher angesetzt. So kann es leicht passieren, dass man für ein 80-Euro-Ticket schlussendlich 130 Euro bezahlt, so wie bei der AC/DC-Tour 2015, wo mehr als 25 % Vorverkaufsgebühren erhoben wurden (vgl. 26 ff.). Der höhere Umsatz der Branche durch eine derartige Praxis erhöhte sich laut Seliger von 2013 bis 2017 um 39 %.

Während in Großbritannien Live Nation mehr als 25 % aller Festivals mit mehr als 5000 Zuschauern kontrolliert, dominieren die CTS-Eventim-Firmen in Deutschland zwei Drittel der großen Festivals. Zwar ist der Konzertmarkt schon weitgehend abgeschöpft, aber der Ticketing-markt unter den neuen Gegebenheiten noch nicht: 2017 erwirtschaftete CTS 25,5 Millionen Euro Gewinn mit Events und 178,6 Millionen Euro mit Ticket-Verkauf. Neue Gewinnpotenziale ergeben sich aber vor allem durch die Verknüpfung von beidem – also der Verknüpfung von Event und Ticketing. Denn als Marktführer kann man neue Ticketing-Modelle entwerfen, wie beispielsweise das Dynamic Pricing, das bereits von Hotels und Fluglinien bekannt ist. Live Nation und Ticketmaster erwarten durch die Einführung des Dynamic Pricing Gewinnzuwächse in Höhe von 500 Millionen Dollar (vgl. 2019, 35). Weitere Strategien sind das High Pricing und das Slow Ticketing, durch das besonders hohe Verkaufspreise erzielt und wodurch sogenannte Secondary Platforms ausgeschaltet werden können (wie der digitale Ticket-Schwarzmarkt).

Wer nicht zur oberen Mittelschicht gehört und in den letzten Jahren Konzertbesuche von großen Namen anvisierte, durchführte oder sich auch nur über Preise erkundigt hat, weiß ohnehin, was Seliger konkret formuliert, nämlich, dass der Konzertmarkt längst segregiert ist, und er „richtet sich vornehmlich an Besserverdienende und Reiche, in den USA wie in Europa“ (2019, 45).[33] Die Gleichheit der Fans, die immer auch elementarer Teil des Konzerterlebnisses gewesen sei, ist für Seliger

33 Dies verdeutlicht Seliger an einem Vergleich eines Rolling-Stones-Konzertbesuchs Anfang der 1980er Jahre und 2018 – Konzerte, die er selbst besucht hatte. 1982 kosteten die Karten 38 D-Mark

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mittlerweile aufgehoben (vgl. 2019, 50). Während Seliger 1982 noch vor der Bühne stehen konnte, können das heute nur noch jene, die dafür auch viel Geld bezahlen. Seliger verweist wiederholt auf die großen Einkommensunterschiede, auf die steigenden Mieten und darauf, dass Haushalte, die mehr als ein Drittel für Miete ausgeben, unter existenziellen Druck geraten. Dass die Menschen, die dies zunehmend betrifft, sich keine Konzerttickets für 100 Euro leisten können, zumindest nicht sehr oft, liegt auf der Hand. Musik gehört mittlerweile zum Distinktionsgewinn, auch die Popmusik. Profiteure würden sich die Ausdifferenzierung zunutze machen, die Fragmentierung des Musikgeschäfts sei zur „Perfektionierung eines Systems von Unterschieden" (2019, 51) geworden. „Kapitalismus schafft Differenzen, und die alles entscheidende Differenz ist die von arm und reich", glaubt Seliger (2019, 53).

Im Konzertgeschäft generieren fünf % der Performer:innen 85 % des Umsatzes. Die restlichen 95 % der Musiker:innen müssen sich mit den verbleibenden 15 % begnügen, daher werden Konzerte zu Verlustgeschäften, auch wenn die Musiker:innen nur für Unterbringung und Fahrkosten auftreten (vgl. 2019, 56). Seliger zitiert den bekannten Veranstalter Karsten Jahnke, der erklärt, dass es bei örtlichen Konzertveranstaltungen nicht mehr darum ginge, ob man Verlust mache, sondern wie viel (2019, 67). „Übrig bleiben im Grunde für die unabhängigen örtlichen Veranstalter, Clubs und Kulturzentren nur noch die Konzerte, bei denen man draufzahlt", so Seliger (ebd.).

Wie gehen die *Transmedia Festivals* mit dem Ticketing-Thema um? So verschieden wie die Festivals ist auch der Umgang mit dem Ticketing. Das *CTM Festival* hatte viel ausprobiert und hat im Forschungszeitraum mit dem Ticketing-anbieter Eventbrite[34] gearbeitet, um gezielt Ticketmaster (Live Nation) und Eventim zu vermeiden. Denn diese haben

> „ein Geschäftsmodell entwickelt, das einigermaßen skandalös ist, weil sie kein Risiko haben, das hat nur der Veranstalter, und die schlagen ihre Prozente darauf, die recht hoch sind. Sie verdienen bis zu 20 % an den Tickets. Durch diese riesigen Gewinne und Monopole haben sie dann so vertikale Monopolstrukturen entwickelt, weil sie auch Event- und Booking-agenturen und Konzerthallen gekauft haben. Die machen da den riesen Reibach, denn der gesamte Mainstream-Musikmarkt gehört denen. Und als das dann aufkam, dass

plus 2 DM Vorverkaufsgebühr im Einheitspreis. 2018 kosteten die billigsten Tickets 98 Euro und die teuersten 799 Euro plus Gebühren.

34 Eventbrite ist ein US-amerikanisches Event-Management und Ticketing-Unternehmen, das 2006 in San Francisco gegründet wurde. „The service allows users to browse, create, and promote local events. The service charges a fee to event organizers in exchange for online ticketing services, unless the event is free". Ab 2012 etablierte Eventbrite internationale Niederlassungen in England, Holland, Australien, Brasilien, Spanien sowie in Berlin. „The company went public on the New York Stock Exchange on September 20, 2018" (en.wikipedia.org, Eventbrite, abg. 01.03.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> man andere Ticketing-Anbieter in sein System integrieren konnte, war das ein Riesenschritt. Eventbrite ist zwar der erfolgreichste dieser Alternativunternehmen, aber es gibt auch noch andere. Eventbrite hat das technisch ganz gut gelöst und bietet auch Preise an, die okay sind, deswegen sind wir bei Eventbrite" (Interview 2018),

erklärt Rohlf mir im Gespräch. Er räumt ein, dass es auch jenseits davon Lösungen gebe. Dafür müsse man sich aber sicher sein, dass möglichst alle Interessierten die eigene Website besuchen, um das Ticket zu kaufen, dann könne man auch ein anderes Shop-Modell haben. Das scheint mir schwer verständlich, denn wenn ich ein Festival besuchen will, schaue ich mir doch vorher deren Website an, scheint aber darauf hinzuweisen, dass viele nur noch via Social Media Plattformen agieren. Rohlf führt aus:

> „Aber wenn du denkst, dass diese Präsenz in weit verzweigten Netzen für deine Kundschaft wichtig ist, dann musst du den Weg über so einen Anbieter gehen. Die machen ja alle auch Marketing, also haben viele Kanäle, wodurch dein Ticket sichtbar wird, online und offline. So hat Eventbrite eine Kooperation mit Spotify. Und wenn du mit einem Artist ein Konzert machst und der wird gehört, dann taucht da direkt ein Link zum Event und Ticket auf. Die Werbung ist in dem Preis integriert. Das erspart dir andere Werbemaßnahmen. Die haben auch Google Rankings und weitere Kooperationen. Auch die Vorverkaufsstellen sind inkludiert, so dass Leute ihre Tickets in bar bezahlen können" (Interview 2018).

In Berlin arbeite man mit dem Kartenhaus *Kokoa 36* für Barkauf. Aber das ginge nur in Berlin. Wenn man das deutschlandweit anbieten wolle, dann müsste man Eventim integrieren. Daher versuche man bei *CTM* eine Mischung aus lokalem Kartenhaus für den anonymen Barverkauf und Eventbrite für die Online-Infrastruktur. Rohlf (2018) räumt bezüglich meiner Fragen zu Eventbrite ein, dass man hier auch noch weiter recherchieren würde.

2020 verkauft das *CTM Festival* seine Tickets nicht mehr über Eventbrite. Auf der Suche nach einem Anbieter jenseits von invasiven Monopolstrukturen mit geringen Ticketing-gebühren sei man nun auf Stager[35] gestoßen, die auch eine Coworkingsoftware für Veranstalter:innen anbieten, zu denen auch das Ticketing gehört, und wo lokale Ticketing-anbieter in Berlin miteinbezogen werden können. Auf die Frage, warum man gewechselt habe, erwidert Rohlf:

35 „Planning software, event marketing tools and an online ticketing system, all in one. […] Stager grew out of the Rotterdam cultural sector. A number of venues and festivals wanted more control over their own business processes. They also felt they paid excessively for ticketing costs" (stager.co/en/, abg. 15.04.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Weil diese Kombination mit Stager stimmig ist und wir das in einer Umgebung machen können, obschon die Software auch noch in der Entwicklung ist. Also das Leistungsspektrum ist nicht so breit wie das von Eventbrite. Aber das sind Leute, die wir kennen. Die kommen aus einem Umfeld, mit dem wir seit vielen Jahren vernetzt sind, aus einem Kulturzentrum in Rotterdam. Und die haben ein Startkapital bekommen, um für ihren eigenen Betrieb und andere Veranstalter in den Niederlanden so ein System zu entwickeln" (Interview 2020).

Unabhängig vom eigenen Kulturzentrum seien sie nun eine Firma, die das System weiterentwickelt. So könne man nun auf kurzen Wegen zusammenarbeiten und das System gemeinsam weiterentwickeln. Bei Stager zahlt man einen Jahresbeitrag, der aber erlassen wird, wenn man eine gewisse Menge von Tickets verkauft, da sie dann über die Tickets genug verdienen. Der Fixpreis sei ein Euro pro Ticket. Rohlf kommentiert: „Bei einem günstigen Konzert ist es viel, aber bei einem Festivalpass ist es nichts. Es macht Sinn, weil ihr Aufwand ja kein größerer ist, wenn das Ticket mehr kostet. Eventbrite waren zwar noch unabhängig, aber auch schon ziemlich groß" (Interview Rohlf 2020).

Jetzt müsse man schauen, wie es weitergeht. Ticketing sei ein spannender Bereich, in den man sich hineinvertiefen könne, denn über das Ticketing sei eine große Datenmenge zu erreichen. „Und mit den Systemen heute … Du weißt ja – es ist eine wichtige Ressource, mit der kann man eine Menge machen. Je nachdem wie man drauf ist. Und es gibt auch Anbieter, die einem das nahe legen und dafür auch Tools entwickeln. Da muss man sich selber dann fragen, ob man da interessiert ist oder nicht" (Interview 2020). Ich erwidere, dass ich mir nicht vorstellen kann, dass das CTM-Publikum das möchte. Rohlf meint, das sei ganz unterschiedlich. „Ich will nur sagen: Die Frage nach dem Ticketing bleibt aktuell. Im Moment ist das für uns eine gute, simple Lösung. Aber wir sind da nicht State of the Art, würden manche sagen, wir nutzen die Potenziale nicht" (Interview Rohlf 2020). Baurhenn ergänzt, manche Anbieter lieferten auch gleich eine App dazu. „Deine Kunden werden dann Teil eines Datenpools, dann kann man bezahlte Kampagnen machen, Facebook-Funktionen usw. Also, wir verzichten darauf im Moment und müssen dann mal sehen. Es kommen regelmäßig Leute auf uns zu, die uns Dinge vorschlagen und es ist ein wichtiger Businesszweig", so Rohlf (Interview 2020). Aber so sei es momentan zumindest fair und datenschutzkonform. Allerdings betont er erneut, dass dieser Umgang aus der Perspektive des Marketings nicht geschäftstüchtig sei, und kommerzielle Veranstalter würden diese Möglichkeiten nutzen. Wie sich diese weiteren Möglichkeiten gestalten, erläutert Seliger ebenfalls in seinem Buch. Zwischen Rohlfs Äußerungen in 2020 dass man nicht „ State of the Art" sei, über Ticketing eine große Datenmenge erreichen könne und dass man „dann mal sehen" müsse was sich so ergebe und den zuvor zitierten Ausführungen von 2018, dass es ein Wert an sich sei Besucher:innen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

oder Künstler:innen „nicht noch anderweitig“ zu instrumentalisieren oder auszubeuten besteht eine Diskrepanz, in der sich die rasante Entwicklung der Digitalisierung im Musikbereich widerspiegelt.

David Hemondhalgh (2008) untersucht, wie Selbstverwirklichung durch Musik heute auch mit Aspekten von Ökonomie und Macht verbunden ist. Es gebe kaum kritische Untersuchungen dazu, wie sich Konsum auf unsere Selbstwahrnehmung und Identität auswirkt. Er gibt zu bedenken, dass Musik heute auch in verstörende Funktionalitäten des modernen Lebens verwickelt werde. Er fragt: „Does music float free of social forces?“ Und antwortet selbst: „[T]he emotional self-management made possible by new forms of self-identity in capitalist modernity can be appropriated in dubious ways by powerful interests“ (2008, 6). Selbstverwirklichung durch Musik sei deshalb verlinkt „and ‘transmuted into a support of the system’s legitimacy’“ (Honneth 2003, in: 2008, 7). Problematisch sei auch, dass die Verwicklungen von Ökonomie und Musik nicht auf Solidarität und Gemeinschaft abzielen, sondern schlussendlich auf Wettbewerb. Dies zeigt sich auch durch die Nutzung von Big Data im Geschäft mit Ticketing und Festivals.

Festivalpublikum als Datenlieferant und Festivals als Anlagegeschäft

Laut Seliger sei das Bedürfnis, das eigene Leben mittels Konsumgütern zu kuratieren, der Fluch unserer Tage. Denn die Kulturindustrie arbeitet Hand in Hand mit der Technologiebranche und der Bewusstseinsindustrie, diese provozieren das Erstellen immer intimerer Daten und Informationen. Big Data ist ein wesentlicher Teil dessen, was Seliger als Imperiengeschäft bezeichnet. In Deutschland zählt CTS Eventim neben Amazon und Otto zu den größten E-Commerce-Unternehmen. Und die Ticketing-unternehmen sind emsige Sammler von Kunden- und Käuferdaten. Dank digitaler Benutzerfreundlichkeit kann man sich nun zwar den Gang zur Vorverkaufsstelle sparen, aber hinterlässt Informationen, die Profitpotenziale erzeugen und „strecken“. Denn über Apps und Tracker entstehen Nutzerprofile, die an Werbefirmen verkauft werden. So heißt es im CTS-Eventim-Geschäftsbericht, dass das Ticketing unter Anwendung modernster Datenverarbeitung und Übertragungstechniken ablaufe – „aus diesen Daten entwickeln wir Geschäft. Dies gelingt uns immer besser“. Die hauseigene „Datenbasis“ sei besonders wertvoll, heißt es 2019 in einem Brief an die Aktionäre.

Seliger verweist auf Constanze Kurz vom *Chaos Computer Club*, die erklärt, dass nahezu alle Firmen, die im Internet aktiv sind, Profile von Nutzer:innen erstellen. Mit dem mobilen Internet via Handy expandieren auch die Tracker in die neuen Bereiche. Hier ginge es nicht mehr nur um Werbung, sondern auch um die Manipulation der Nutzer:innen, so Kurz (vgl. 78). Seliger führ weiter aus, dass es inzwischen immer mehr Veranstaltungen und Festivals gebe, bei denen Near-Field-Communication-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Chips (NFC, drahtlose Datenübertragung) über Armbändchen Cashless Payments ermöglichen. Dies biete aber eigentlich keine Vorteile für die Konsument:innen, jedoch sendeten die Chips permanent Daten an die Festivalveranstalter:innen, die sich wieder mit anderen Informationen verbinden und verkaufen lassen. Auch bei ausgeschalteten Geräten läuft die Datenübertragung mittels NFC weiter, so Seliger (2019, 78–79). Bei Festivals werden die gesamten Konsumtätigkeiten zu Profilen zusammengestellt, und weil der Festivalveranstalter in den meisten Fällen auch der Ticketverkäufer ist, „können die Daten, die die Fans unfreiwillig auf dem Festival preisgegeben haben, auf einfachste Art und Weise mit den Daten verbunden werden, die sie beim Kauf ihrer Konzertkarten […] zur Verfügung gestellt haben" (2019, 79). Hier zeige sich eine antidemokratische und neofeudale Haltung der Unternehmen (2019, 98). Aus der Information über das Verhalten der Menschen generierten Google, Amazon, Facebook, die Telekom und eben auch Ticketing-firmen inzwischen den größten Teil ihres Profits. Was die Ticketing-Firmen und Großkonzerne auf ihren Großrechnern so treiben, das weiß laut Seliger niemand so genau. Die eigentlichen Kunden der Ticketing-Konzerne seien jedenfalls nicht die Ticketkäufer, sondern die Datenkäufer. Seliger fordert effektivere Datenschutzgesetze und eine umfassende Besteuerung der Profite, die solcherart durch Daten erwirtschaftet werden.

Zu den aktuellen Entwicklungen am Festivalmarkt gehört auch, dass Warenmarken (*brands*) nicht mehr nur als Sponsor auf Events in Erscheinung treten, sondern gleich selbst das Festival veranstalten, wie von Rohlf bereits erwähnt. Und so weiter die Konkurrenz am Markt verschärfen. Österreichs bekanntester Großakteur im Eventbereich, Red Bull, ist auch für Seliger ein Thema. Er stellt fest: „Alle, alle kommen und wollen dabei sein, wenn der Red-Bull-Konzern ruft. Man nimmt gerne die Kohle und tut so, als ob es um ‚Musikförderung' gehe" (2019, 195). Auch progressive staatliche Einrichtungen, die diesen Trends entgegenwirken sollten, wie das *Musicboard Berlin*, begnügen sich nicht damit, zu fördern, sondern richten selbst ihr *Popkultur Festival* als Prestigeveranstaltung aus, wie es inzwischen viele Städte tun. Dies sei unnötig und kostspielig und schaffe dort zusätzliche Konkurrenz, wo gefährdete Strukturen erhalten werden sollten. Dass auch der Staat mittlerweile Festivals organisiert, kann getrost als Zeichen einer weiter voranschreitenden Festivalisierung gedeutet werden. Stattdessen findet Seliger auch hier vor allem eins: „neoliberales Gequatsche" (ebd., 199). Währenddessen bleibt der Musiksektor bei Investoren im Trend. Auf der Suche nach profitablen Anlagegeschäften für Reiche und Superreiche sind Festivals sowie Konzertfirmen in den Blick der Investoren geraten. Private Equity heißt das Zauberwort im Anlagenmanagement der Beteiligungsbranche. Private-Equity-Unternehmen und Investmentfonds locken die Inhaber und Manager kleiner und mittelgroßer Events mit verführerischen Investmentgeldern für Beteiligungen. So kauften Private-Equity-Gesellschaften inzwischen Aktienanteile oder Mehrheiten bekannter Festivals wie *Sziget*, *Sonar*, *Lollapalooza*, *Melt* oder *Splash*

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

(vgl. 103 ff.). Und das ist nicht weiter verwunderlich, wenn einige Veranstalter:innen über 40 Jahren keine Rente bekommen werden, weil sie vor allem selbstständig im Kulturfeld gearbeitet haben. Die Aktionär:innen sind Unternehmen, die Risikoanlagen und Hedgefonds anbieten. Es werden Beteiligungen an „Live Events im Erlebnisbereich" verkauft. Dabei werden Konzeption, Marketing, Sponsoring, Services sowie Produktion gebündelt und verschaffen Marken zu einem „starken Auftritt" – indem „innovative Erlebniswelten" konzipiert werden, die sich „direkt in die Herzen der Konsumenten spielen" (2019, 103). Profit und Phrase scheinen zusammengehören, wie Seliger in Referenz auf Karl Kraus feststellt. Das Konzertwesen und auch das Live-Geschäft habe sich heute vollkommen von der Musik abgekoppelt (vgl. 2019, 115). Musik, Entertainment und Freizeit gehören nach wie vor zu boomenden Branchen für Investoren, ebenso wie demographischer Wandel, Luxus oder Outsourcing wesentliche Themen bleiben. Die Branche ist durch die (FELDN-19-Pandemie zur Pause gezwungen worden, einer Pause, die längerfristig vielen die Existenzgrundlage nehmen wird. Ob diese Entwicklung dazu führen wird, dass ein Interesse der Konzerne an Musik abebbt oder ob diese umso besser bedrohte Unternehmen aufkaufen können, um ihre Monopolstrukturen weiter auszubauen, bleibt abzuwarten.

Für Seliger existiert das Konzert- und Festivalgeschäft, wie wir es einmal kannten, nicht mehr (vgl. 115). Dass die Festivalbranche für Investoren boomt, während man sonst allerorts in der Kultur- und Festivalbranche mit prekären Lebens- und Arbeitssituationen konfrontiert ist, scheint verwirrend, hängt aber für Seliger zusammen. Die Konzerne sind selbst nicht kreativ, sie betreiben lediglich die Vermarktung und Wertschöpfung. Vielfalt spielt hier nur zum Zweck der Imagepflege und Datenanalyse eine Rolle. Je mehr Veranstalter:innen sich an das System binden, umso mehr bedenkliche Abhängigkeiten entstehen durch Netzwerkeffekte. Daher müssten laut Seliger die Konzert- und Ticketing-konzerne vertikal und horizontal entflochten und letztendlich zerschlagen werden (vgl. 118). „Wir müssen die Imperiengeschäfte bekämpfen, wo immer sie uns begegnen, und je früher und je entschiedener, desto besser" (2019, 127).

2.4 Urbane Milieus: Szenen und Audiosoziale Gemeinschaften

In den vergangenen Jahrzehnten gab es verstärkt Versuche, den Subkulturbegriff[36] zu aktualisieren, da er nicht mehr zeitgemäß erschien. Stattdessen wurde für Begriffe

36 Prägend für den Subkulturbegriff, wie ihn die Cultural Studies und Kulturwissenschaften verwenden, waren die Studien des Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) an der Universität Birmingham, das 1964 gegründet und 2002 im Rahmen von Umstrukturierungen geschlossen wurde. Bekannt wurde das Zentrum für seine Theorien und Methoden, die Elemente aus Marxismus, Poststrukturalismus, feministischer Theorie, Critical Race Theory und Ethnografie zur Anwendung brachten. Greener und Hollands machen darauf aufmerksam, dass die Interpretationen des CCCS

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wie Postsubkultur (vgl. Readhead 1990) und den Szenebegriff (vgl. Straw 2001) argumentiert. „Over the last few years, the notion of scene has enjoyed a certain currency as a privileged descriptor in discussions of urban cultural life, often at the expense of its predecessor, subcultures" (Stahl 2005, 311; vgl. Stahl 2003, Muggleton & Weinzierl 2003). Eine Szene ist ein deutlich lockerer Zusammenhalt als eine Subkultur. Mit dem Szenekonzept wurde versucht, die neuen Vergemeinschaftungsformen der Gegenwart zu fassen, die Ronald Hitzler (1998) mit dem Individualisierungstheorem[37] oder Andreas Reckwitz (2017) mit Singularisierung beschreibt. Für sie sind Unverbindlichkeit, Lebensstilisierung, Ästhetik und Affekt charakteristisch. Im Gegensatz zu vielen Subkulturen gilt beispielsweise für die Technoszene die Zurückweisung der Zumutung, irgendeiner großen politischen Idee oder Befreiungsutopie folgen zu müssen, stattdessen ist für die Szene das Hier und Jetzt relevant (vgl. Hitzler 1998, 234). Der Szenebegriff betont Heterogenität im Gegensatz zum Subkulturkonzept, das Homogenität hervorhebt. Für Szenen sind Events prägend, welche die Gemeinschaftsidee inszenieren und bestätigen, solche Events sind beispielsweise die Festivals, die ich untersuche. Auch deshalb verwende ich den Szenebegriff. Die vermeintliche Heterogenität kann sich allerdings oberflächlich gelesen schnell als Homogenität entpuppen, da die Mehrheit der von mir Interviewten aus der Mittelschicht kommen und einen Hochschulabschluss haben, viele arbeiten im Kreativbereich, sie lesen bestimmte Magazine und gehen auf bestimmte Festivals und Konzerte und es gibt szenetypische Dresscodes; aber es existieren auch Unterschiede, individuell und unter den Gruppen. Manche dieser Szenen können nach wie vor als Subkulturen verstanden werden, nämlich dort, wo es noch enge Netzwerke und mehr Zusammenhalt gibt, so beispielsweise in DIY-Gemeinschaften, wo noch viel selbst gemacht wird, vom Vertrieb bis zum Soundsystem.

Man könnte in meinem Feld auch von Popkulturen sprechen, weil Popmusik als Grundlage von Identitätsbildung und Gruppenformation wirkt, die sich an Ästhetik und Lebensstil orientieren. Die Gemeinschaften der *Transmedia Festivals* sind Szenen, deren Gruppenidentität wesentlich von Popkultur und Popmusik mitgeprägt wird. Allerdings ist dies nur eines von vielen Interessensfeldern und oft sind die Akteur:innen in mehrere Szenen involviert, was der Szenebegriff ebenso abbildet. Deshalb handelt es sich hier nicht um eine Szene, sondern um viele Szenen, die sich überschneiden und auf den Festivals zusammenkommen.

---

vor allem aus heutiger Sicht für eine spezielle Analyse an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit stellvertretend sind, denn: „[I]t is, in fact, UK based, if not western in its orientation" (Greener & Hollands 2006, 415).

37 Das Theorem beschreibt den Aufstieg des Individuums in der Moderne. So u. a. bei Ulrich Beck („Risikogesellschaft" 1986). Hitzler prägte 1998 den Begriff der posttraditionalen Gemeinschaften in Anlehnung an Giddens (1993) Begriff der posttraditionalen Gesellschaft.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Der technologische Fortschritt in Kommunikation und Medien hat dazu geführt, dass Computer omnipräsente Alltagsbegleiter der Menschen geworden sind. Dies hat direkte Auswirkungen darauf, wie Musik heute präsentiert, produziert, verbreitet und konsumiert wird und welche sozialen und gesellschaftlichen Funktionen sie übernimmt. All das wollten Theoriedebatten und Konzeptentwürfe im Rahmen des *Postsubcultural Turn* aufzeigen, sie versuchten neue Komplexitäten, Widersprüche und Fragen aufzugreifen. Ein Stein des Anstoßes am Subkulturbegriff war das Subversionspotenzial, dass die Studien des *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) in Subkulturen sahen und das angesichts der Vereinnahmung und Kommodifizierung von Widerstandspotenzialen durch ökonomische Interessen für viele obsolet war, sich zumindest durch diese Veränderungen gewandelt hat. Dies sollte sichtbar gemacht werden, beispielsweise durch die Einführung des Begriffs Postsubkultur durch Steve Redhead (1990, 1998). Dieser Paradigmenwechsel wurde durch Studien im Forschungsfeld Elektronischer Musik und Clubkultur ab Anfang der 1990er Jahre vorangetrieben.[38] Die Studien und Analysen des *Postsubcultural Turn* beschreiben eine Zeit der Fragmentierung, der Vervielfältigung von Stilen sowie eine voranschreitende Ökonomisierung zunehmend aller Bereiche. Diese Entwicklungen haben auch neue Formen der Sozialbindungen hervorgebracht.

Eine weitere Idee innerhalb des *Postsubcultural Turn* ist die Deutung von kleineren Gruppenzusammenhängen als Tribes oder Neo-Tribes. Dieser Begriff geht auf den französischen Soziologen Michel Maffesoli zurück (1988). Später verwendete ihn Rob Shields (1992) oder Steve Goodman (2005). Neo-Tribe „refers more to a certain ambience, a state of mind, and is preferably to be expressed through lifestyles that favour appearance and form" (Maffesoli 1996, 98). Hier geht es um Lebensstilisierung und Ästhetik postmoderner Subkulturen, die sich laufend formieren und wieder auflösen. Die gesellschaftliche Fragmentierung spiegelt sich auch im fragmentierten Text der Club-Sounds (digitales Sampling, Mixing, Mash-up-Techniken). Kritisiert wird an Tribe-Interpretationen die Überbewertung von Konsum als Aktionismus, die ungleiche Zugangsmöglichkeiten zu Konsumgütern nicht berücksichtigt, obwohl diese und weitere Ungleichheiten in spezifischen Kontexten nach wie vor eine wichtige Rolle spielen.[39] So eine Position ist problematisch, da sich in meiner Forschung, 20 Jahre später, Klasse als erheblicher Faktor zeigt. Den Tribe-Begriff halte ich für irreführend, da er eine Intimität und Gruppenidentität nahelegt, die im Ästhetischen Kapitalismus (Reckwitz 2012) so nur selten dauerhaft existiert. Bei Steve Goodman (2005) ist Tribe anders akzentuiert, im Sinne einer Gruppe, die an der Herausbildung und Kultivierung eines Musikstils kollektiv arbeitet.

38 Vgl. u. a. Hillegonda Rietveld (1998), Simon Reynolds (1999), Rupert Weinzierl (2000).

39 Siehe Hesmondhalgh 2005, Weinzierl 2000, Hodkinson 2002, Shildrick & MacDonald 2006, Greener & Hollands 2006, Ege 2013.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Adam Harper, auch Ko-Kurator 2017 beim *donaufestival*, hat stattdessen in unserem Interview 2017 die Begriffe „Netzwerk" und „Sensibility" verwendet (vgl. Straw 2001). Ich würde das nicht mit Sensibilität übersetzen wollen, sondern eher mit Haltung. Der Begriff betont etymologisch die Sinnlichkeit (*senses*) und die Fähigkeiten (*abilities*), also eine Art sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit. *Sensibility* schließt Wissen im Sinne von Gespür mit ein, hier geht es um habituelle Aneignung. Nicht nur im Sinne eines angemessenen Verhaltens, sondern gleichzeitig um ein Wissen des Körpers, ein wissendes, erspürendes Gehör. Auch David Novak nutzt in seiner ethnografischen Studie zu Noise den Begriff der *Sensibility*: „Sensibilities of recorded sound are an especially crucial common ground for audiences separated by geographic, linguistic, economic, and cultural divides. To close the distances of global circulation, listeners and performers alike become deeply invested in the personal embodiment of sound" (Novak 2013, 22).

Szenen und Organisationseliten

Um Kollektivität im Kontext von Musik zu verstehen, bleibt es Forscher:innen nicht erspart, von Fall zu Fall zu analysieren, welche Faktoren relevant sind. Das findet auch David Novak: „[R]ather than assuming that one theoretical term can capture all empirical reality" (2005, 34–35). Er empfiehlt, eine eklektische Vielfalt theoretischer Werkzeuge auszuwählen (2005, 32). Ich werde im Folgenden auf die Theorieebene der jeweiligen Konzepte nur insofern eingehen, wie sie für mein Feld hilfreich und notwendig erscheinen. Da sich der Szenebegriff für Musikgemeinschaften und auch in meinem Feld etabliert hat, werden im Folgenden einige Aspekte des Szenebegriffs skizziert, die ich für ein Verständnis der Gemeinschaften im Umfeld von *Transmedia Festivals* als hilfreich erachte.

Für den Soziologen Ronald Hitzler geht es in Szenen um die „Verführung" (2001) einzelner Menschen zu habituellen, intellektuellen, affektuellen und vor allem ästhetischen Gesinnungsgemeinschaften: „Solcherlei Verführung kann z. B. auf einem Musikstil basieren, auf einer Sportart, einer politischen Idee, einer bestimmten Weltanschauung, auf speziellen Konsumgegenständen" (2001, 186). All dies ist für Hitzler bereits zu einer selbstverständlichen Form des Miteinanders geworden, und zwar insbesondere in Szenen, die er als thematisch fokussierte, ästhetisch orientierte Netzwerke deutet: Jede Szene hat, nach Hitzler, ein zentrales Thema, auf das die Aktivitäten der Szenegänger:innen ausgerichtet sind. „Sie teilen auch typische Einstellungen und entsprechende Handlungs- und Umgangsweisen" (2001, 187). Mitgliedschaft wird durch Aneignung und kompetente Anwendung von szenetypischem Kultur-Knowhow hergestellt und praktiziert. Die Attraktivität wird durch spezifische Events hergestellt, die von Organisationseliten produziert werden: „Organisationseliten rekrutieren sich [...] aus langjährigen Szenegängern, die auf Basis

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ihres umfangreichen Wissens um ästhetische Kriterien in der Szene z. B. Geselligkeiten bzw. Veranstaltungen produzieren […] und im Zuge dieser Tätigkeiten zumeist kommerzielle Chancen nicht nur erkennen, sondern auch nutzen" (ebd.). Dadurch ergeben sich auch Arbeits- und Erwerbsmöglichkeiten. Die wirtschaftlichen Impulse, die von Produktideen bis zu Events reichen, gehen von den Szenegängern selbst aus und vergrößern die finanziellen Potentiale einer Szene. Diese „Kompetenzen" deutet Hitzler als Pionierqualitäten (2001, 188). Diese Qualitäten hatte der Club-Betreiber Johnnie Stieler weiter oben lebhaft ausgeführt. Das untermauert im selben Panel die Veranstalterin Alexandra Dröhner: „Es stimmt, dass aus dem Rave heraus alternative Ökonomien erwachsen sind, aus Strukturen, die wir geschaffen haben. Daraus sind unsere Jobs entstanden, die es vorher gar nicht gab" (ebd.). Sie ergänzt, dass bereits nach einem Jahr die Industrie und Sponsoren den Trend witterten und in diese alternativen Ökonomien drängten.

Zurück zu den Szenen: Sie entstehen in einem Spannungsfeld zwischen Pluralisierung einerseits und Standardisierungsprozessen andererseits. Und Hitzler räumt ein, dass diese neuen ‚schattenwirtschaftlichen' Tätigkeiten „Freizeit-Arbeit" bzw. „leisure-jobbing" befördern (2001, 189), welches laut Hitzler symptomatisch für Szenen ist. Hitzlers Szenebegriff ist also an Ästhetik und Kultur-Knowhow sowie an Ökonomisierung gebunden. In der Retrospektive lässt sich sagen, dass aus vielen dieser Möglichkeiten zur Arbeit im Bekanntenkreis inzwischen ertragreiche Seilschaften für wenige und prekäre Arbeitsverhältnisse für viele wurden. Zahlreiche Beobachtungen von Hitzler und seinen Forschungsteams bestätigt meine Studie. Wichtig ist das Wahrnehmen wirtschaftlicher Chancen durch die Organisationseliten, da viele Akteur:innen auf den Festivals irgendetwas organisieren, sei es ein Label, eine Partyreihe, ein Festival, ein Magazin usw. Und auch Hitzler hat sich später mit Events und Eventisierung beschäftigt.

Einen deutlich anders orientierten Szenebegriff verwendet Geoff Stahl in seinem Artikel „Play at Your Own Risk: Scenes from a 'Creative City'" (2005), wo er versucht, diesen für Gruppen im Umfeld des Berliner Musikfestivals *CTM* fruchtbar zu machen. Szenen sind für Stahl selbst kulturelle Räume, „marked by an interlocking array of processes, trajectories, institutions, social forms, cultural practices, and actors" (Stahl 2005, 311). Und Stahl fügt hinzu, dass der räumliche Aspekt hier wichtig sei, denn die Räume und Praktiken der Szenen würden wiederum durch räumliche, soziale und temporäre Unterschiede markiert, „many of which are deliberately cultivated in order to mark the scene's difference from its 'other' (the 'mainstream', another scene, or the mundane, workaday world of city more generally" (ebd.).

Stahl findet im *CTM Festival* ein Musterbeispiel für eine urbane Szene: „In this capacity as a temporal cultural laboratory, the CTM scene serves as a node where social networks mesh, an instantiation or occasion that allows otherwise dispersed individuals to renew and reaffirm their commitment to one another, and to the project of

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

living an artful life, in the context of a specialized field of cultural production" (ebd., 315). Das *CTM Festival* sei essentiell für die Szenen und ihre Netzwerke, weil diese ansonsten lose über die Stadt verstreuten Gruppen und Individuen durch das Festival zusammenkommen. Im Vordergrund stehen für Stahl die räumlichen Aspekte: Räume der Begegnung, die sowohl ein Gefühl der Zugehörigkeit als auch ein individuelles Selbstbewusstsein fördern, und sie sind wiederum Knoten in Netzwerken, die Engagement und Ideenentwicklung auf lokaler und globaler Ebene ermöglichen: „The scene and the city is each a locus of striving, each site for different kind of struggles which take place over the value, ethics and strategies which determine the scope and shape of the kind of life of quality and quality of life found in a city and its cultural spaces" (Stahl 2003, 312). Stahl interpretiert Szenen auch als Index für die Kreativität, Diversität, Lebensqualität oder Einzigartigkeit einer Stadt. Szenen gerinnen und mobilisieren sich im Umfeld bestimmter Personen, Orte und Institutionen (wie Festivals), die ein bestimmtes Lebensgefühl hervorheben (vgl. Stahl 2003, 313). Szenen sind für Stahl ein wichtiger Faktor im „making and re-making of space", sie sind ein ästhetischer Kommentar der Probleme und Versprechen einer Stadt (2005, 323).

Den Hinweis auf die Realisierung von Lebensqualität durch Szenen und ihre Events, als *placemaking* in der Großstadt, die tendenziell durch Angebotsüberfülle, Reizüberflutung und Anonymität gekennzeichnet ist, finde ich wichtig. Anhand der Konzeptualisierungen des Szenebegriffs werden gesellschaftliche Veränderungen deutlich. Der Sammelband „Poor But Sexy" (2014), den Geoff Stahl rund ein Jahrzehnt nach dem *Postsubcultural Turn* herausgegeben hat, veranschaulicht das. Stahl erklärt einführend: „The term 'scene' here is being used [...] to highlight select facets of the often-elusive character of individual and collective life in Berlin" (ebd., 14). Das interessante an dem Sammelband ist meines Erachtens die kritische, wenn nicht sogar pessimistische Perspektive auf Berliner Szenen, welche die Autor:innen einnehmen. Der Szenebegriff dient hier einer differenzierten Betrachtung urbaner Verhältnisse: „Along these lines, scenes demonstrate the value of collective life in the city in part because they serve as incubators and insulators from which an alluring social power emanates" (2014, 11). Szenen sind laut Stahl einerseits Teil von Mythen und Imaginationen, aber ebenso Katalysatoren für kreative Dynamiken und sehr reale Transformationsprozesse wie Eventisierung, Festivalisierung, Marketing, Tourismus, Branding oder prekäre Kulturarbeit, die Stahl nach längerer Abwesenheit in Berlin beobachtet. Der Szenebegriff, so wie Stahl ihn verwendet, eignet sich hervorragend, um die Widersprüche des urbanen Lebens und von Festivalakteur:innen deutlich zu machen. Ich selbst finde den Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaften* am treffendsten, da dieser Musik als soziale, gemeinschaftliche Aktivität betont, was ich im Folgenden genauer ausführe.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Audiosoziale Gemeinschaften[40]

Ich verwende den Szenebegriff in Kombination mit dem Genrebegriff, aber vor allem den Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaften*, um zu betonen, dass es sich um Musikgemeinschaften handelt. Der britische Philosoph und Musikproduzent Steve Goodman entwickelte in „Speed Tribes: Netwar, Affective Hacking and the Audio-Social" (2005) eine Herangehensweise, die neben Tribes – als alternativer Begrifflichkeit für Micro-Szenen – das *Audiosoziale* in den Fokus rückt. Der Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaft* geht aber über Musikszenen hinaus, was im Folgenden ausbuchstabiert werden soll. Auf Tribes werde ich nur insoweit eingehen, als es zum Verständnis von Goodmans Ideen zum *Audiosozialen* notwendig ist. Denn Tribes (im Sinne von Volksstamm) sind nicht fluide, so wie es Szenen oder Micro-Szenen sind. Gerade die Auflösung solcher verbindlichen Gruppenstrukturen kennzeichnet die neuen Vergemeinschaftungsformen. Vielleicht möchte Goodman damit auch zum Ausdruck bringen, dass seine Tribes, verbindlicher beschaffen sind als Szenen. *Audiosoziale Gemeinschaften* funktionieren laut Goodman optimalerweise als Ökosysteme. Er beschreibt „networked collective bodies", die sich um Geschwindigkeiten und (musikalische) Atmosphären bilden. Dazu gehören neben Menschen auch Musikmaschinen, Musikmedien, Musikpraktiken und genauso Räume. Denn ohne Räume kann es keine *Audiosozialen Gemeinschaften* geben. Das Ziel solcher Gemeinschaften ist beispielsweise die kollektive Erschaffung oder Erhaltung eines Genres und die Bekämpfung von Angst als postmodernes Phänomen durch Musik, durch Rhythmus, Geschwindigkeit und Vibration.

Während Goodman die Ansätze in der gegenwärtigen (elektronischen) Musikforschung zu sehr in den Cultural Studies verhaftet sind, sieht er mehr Potenzial in der Kombination mit „anti-soziologischen" Konzepten, die die musikalischen Materialitäten in den Vordergrund rücken. Darunter verortet er beispielsweise die Herangehensweise des Literaturwissenschaftlers Kodwo Eshun (1999),[41] der die Akteur-Netzwerk-Theorie hier auf eine alternative und erfrischende Art zur Anwendung bringt. Denn Eshun verfolgte einen Ansatz, der sich auf die sonische Materialität von Musik fokussierte anstatt auf deren soziale Bedeutung, „allowing everything that is disallowed in leftist sociological approaches to rush back in" (2005, 142). Diese Pole eröffneten einen Spannungsbogen, welcher der Gegenwart näherkomme als die Konzepte jeweils für sich. In einer Fußnote kommt Goodman zu der Schlussfol-

40 Einige Inhalte dieses Unterkapitels sind in ähnlicher Form in meinem Buch „Utopie und Apokalypse in der Popmusik" (2018) erstmals verwendet worden.

41 Über die Warwick University kamen Eshun und Goodman in Kontakt. Zusammen mit anderen Student:innen und Lehrtätigen gründeten sie die *CCRU – Cybernetic Culture Research Unit*, welche aber mittlerweile nicht mehr in dieser organisierten Form existiert: www.ccru.net, abg. 10.01.2014).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gerung, dass der Bezug der Cultural Studies, mit Verweis auf den Klassiker „Resistance Through Rituals" von Stuart Hall, für das Feld der Elektronischen Musik und das *Audiosoziale* irreführend sei. Das Problem sei, „its leftist bias and insistence on locating in every form of popular culture it studies some kind of 'contribution to the struggle'" (ebd., 152). Praxen von Tribes oder *Audiosozialen Gemeinschaften* als Widerstand zu interpretieren, findet Goodman viel zu aufgeladen. Worum es sich handele, sei vielmehr „Resilience Through Rituals" (ebd.). Wenn es um Widerstand geht, dann im Sinne einer Widerstandsfähigkeit, einer Resilienz, die als Beständigkeit und Unnachgiebigkeit zu deuten sei. Beispielsweise das eigene Genre gegen Kommodifizierung zu verteidigen oder ein Abgleiten in die Bedeutungslosigkeit zu verhindern.

Goodmans Ausführungen bleiben teilweise vage, mal definiert er Tribes als Micro-Szenen, dann wieder als Subkultur, so wie im Folgenden: „[A] subculture that seems to have more to do with [...] contradictions-fraught notions like 'transgressive hyper-consumption' or resistant 'micro-capitalism'; precarious strategies of survival that collude with as much as they resist the Thatcher/Major/Blair order" (ebd.). Seine Begrifflichkeiten folgen aber Hesmondhalghs Forderung nach der Herstellung einer stärkeren Bindung zur Musik sowie eklektisch vorzugehen. Manche Stile, so Goodman, markieren eher Klassenzugehörigkeit, aber hätten nichts offen Widerständiges in ihrer Praxis oder Musik, andere hingegen schon. Goodman ist fasziniert von Erik Davis' Konzept des akustischen Raums (1998), auf dessen Basis dieser eine alternative Version von Cyberspace entworfen hatte, „one which is sonic, but more than that, essentially invasive, resonant, vibratory, immersive and primarily affective" (ebd., 142). Eigenschaften, die er für die Musik der Gegenwart und ihre *Audiosozialen Gemeinschaften* als relevant erachtet.

Diese Konzepte zu Vergemeinschaftung durch Musik lassen sich auf Aussagen von Akteur:innen der *Transmedia Festivals* übertragen. Für Jan Rohlf vom *CTM Festival* bietet ein Festival in der Großstadt „Nachtleben, Begegnungen, Kontakte, bestimmte Rituale, Freiheitsgrade, Versprechen" (Interview 2014). Ob man Musik alleine oder gemeinsam höre, sei ein großer Unterschied. Durch das kollektive Musikhören und gemeinsame Vorlieben entstehen Verbindungen. Das bekräftigt die CTM-Mitarbeiterin Eva:

> „Obviously the music those festivals present was interesting to me, but also the community around it. MUTEK and CTM are festivals that were really small and DIY in the beginning, trying to showcase new music from the ground up. So, there is this communal feeling, a feeling of family between the people. For me a lot is about the personal relationships. [...] Bringing unknown artists to festivals like this is [...] a reward for the community" (Interview Eva 2014).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Da auf den Festivals viele Akteur:innen selbst aktiv sind, sei es als Musiker:innen, Journalist:innen oder Veranstalter:innen, ist das Fördern von unbekannten Inhalten und Künstler:innen ein Gewinn für die gesamte Community. Soziale und künstlerische Aspekte greifen ineinander. Einige der Interviewten berichten, dass sie sich auf Festivals wie *Atonal*, *CTM* oder *Unsound* kennengelernt haben und daraus teilweise andauernde Freundschaften entstanden seien. Felix, ein ehemaliger CTM-Praktikant und Volunteer, sieht den sozialen Aspekt gerade in den künstlerischen Inhalten: „Beim CTM und Atonal geht es auch noch um andere Sachen. Es ist weniger hedonistisch und geht in den Bildungsbereich" (Interview Felix & Anna 2014). Auch Festivaldirektor Baurhenn findet in dem Wissensdurst der Teilnehmer:innen ihres Festivals eine andere Qualität des sozialen Zusammenhalts, wodurch sich *CTM* erheblich von den normalen Sommer-Outdoor-Festivals unterscheide (vgl. Interview 2014). Volunteer Anna, die Felix auf dem *Berlin Atonal* kennengelernt hatte, findet, dass es auf den *Transmedia Festivals* gut möglich sei, allein Konzerte zu besuchen, ohne sich komisch vorzukommen (ebd.). Ein Umstand, der vor allem für das weiblich gelesene Publikum von Relevanz ist. Wichtig ist, dass die Möglichkeit, andere kennenzulernen, überhaupt besteht, wie Volunteer Dave beschreibt: „Friendships are important at a festival – you don't want to go by yourself. I mean you can go by yourself but then the next year you gonna know some people. I have gone to festivals where I didn't know anybody at all, but the next year I knew 10 people, year after that 20 and so on" (Interview 2015). Mit vielen dieser Bekanntschaften war Dave 2015 noch immer in Kontakt.

Für die CTM-Mitarbeiterin und Ex-Praktikantin Annie Goh sind solche Festivals ein Anlass, um über Musik sowie die eigene künstlerische und wissenschaftliche Praxis zu reflektieren. Das betont auch die CTM-Praktikantin Maria. Denn Festivals wie *CTM* sieht sie als Gelegenheiten, um ein breites Spektrum in kurzer Zeit kennenzulernen und um in die Tiefe zu gehen: „Durch die Dichte des Programms vertieft man sich in die Inhalte und kann so Schlüsse für sich ziehen. Mir gehen dann die Knöpfe auf und ich sehe so Verbindungen und Verweise, die ich vorher so noch nicht gesehen habe" (Interview 2014). Solche Erkenntnisse werden dann mit anderen geteilt. Und wenn die Kommunikation über Musik gut läuft, resultieren daraus gemeinsame Projekte oder Freundschaften. Das betont auch Dave, der mir in seiner Wohnung zwei Plakate zeigte, die das Thema Freundschaft durch Musik aufgreifen und dazu kommentiert: „Your music friends are your real friends! Not the people you sat next to at school or have been on a football team with. The friends that you keep later in life are your music friends, I believe. A lot of people I know, base their friendship on music first and then the rest" (Interview 2015).

Fabian Lanzmaier, Musiker und Festivalbesucher aus Innsbruck, betont den gemeinschaftlichen Zusammenhalt, der vor allem durch gemeinsames Reisen zu Festivals entsteht: „Vor allem, wenn man in eine andere Stadt fährt, wenn wir zum

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beispiel zum donaufestival fahren, da bin ich dann eine Woche mit einer Gruppe unterwegs, das festigt das Bestehende, aber auch die Begegnung zwischen den Szenen" (Interview 2016). Maurice Kumar, ebenfalls aus der lokalen Innsbrucker Szene, deutet den lokalen Festivalbesuch als temporäre Gemeinschaft mit nachhaltigen Effekten: „Dadurch, dass das Festival drei Tage geht, trifft man sich immer wieder und tauscht sich aus, macht etwas zusammen. Diese Szene – p.m.k, Bäckerei und Heart of Noise ist ohnehin schon eine Art Gemeinschaft, und so ein Festival hat dann etwas Identitätsstiftendes für diese Gemeinschaft" (Interview Kumar 2016).

Alle diese Aussagen betonen die sozialen Aspekte von Festivals. Was auf Festivals entstehen kann, ist das, was Goodman das *Audiosoziale* (*audio-social*) nennt. Kodwo Eshuns Untersuchungen zur Materialität von Mensch-Maschine-Musikpraktiken und Simon Reynolds Untersuchungen zum Hardcore-Kontinuum[42] sieht Goodman als Versuche, das (bis dahin noch weitgehend) unerforschte Terrain des „Affektiv-Sonisch-Sozialen" (*affective sonic sociality*) zu beschreiben. Rhythmus und Tempo sind für Goodman das notwendige, wenngleich abstrakte Gel, welches das Kollektiv zusammenzuhält: „And by thinking through rhythm as abstract collective gel, we can map key audio-social traits of speed tribes" (Goodman 2005, 142). Der Rhythmus und Geschwindigkeit kleben diese Matrix der Audiokollektive lose zusammen, und zwar über das Teilen von Resonanzen und Frequenzen. Ein weiterer Begriff, den Goodman nutzt, ist *Bass Nature*, weil die Musik, die er fokussiert und selbst produziert, wesentlich auf Bass-Frequenzen beruht. Für Paul Jasen (2016) ist die körperliche Erfahrung durch Bass-Frequenzen ebenfalls relevant und er spricht deshalb von *Sonic Body,* was ich greifbarer finde, „an image of the sonic body as a field of variable responsivity – a nervous polyphony which might be learnt and played like the most arcanely tuned instrument" (Jasen 2016, 67). Der *Sonic* (*Bass*)*Body* ist für Goodman mit kollektiver Intelligenz verknüpft: „In these terms, a speed tribe falls under two distinct aspects: its bodily composition (rhythmic consistency) and its capacity to affect and be affected by other bodies" (Goodman 2005, 146). Im Gegensatz zur leiblichen Erfahrung von Sound-Materialität und Affektivität beim Individuum ist der *Sonic Body* immer ein kollektiver Körper, welcher beispielsweise beim Synchronisieren mit anderen Körpern auf der Tanzfläche entsteht, „channeling its futurity into the present" (ebd.).

Für Goodmans Konzept des *audio-social* ist Brian Enos Begriff des *Scenius* (1995) essentiell: „I became [...] more and more convinced that the important changes in cultural history were actually the product of very large numbers of people and cir-

42 „In Generation Ecstasy, I trace a continuum of hardcore that runs from the most machinic forms of house [...] through British and European rave styles like bleep-and-bass, breakbeat house, Belgian hardcore, jungle, gabba, speed garage, and big beat. [...] I still believe that the essence of rave resides with 'hardcore pressure', the rave audience's demand for a soundtrack to going mental and getting fucked up" (Reynolds 1999, 8).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

cumstances conspiring to make something new. I call this 'scenius' – it means 'the intelligence and intuition of a whole cultural scene'. It is the communal form of the concept of genius" (Eno 1995, zitiert in Goodman 2005,147). Unzählige DJs und Clubs an verschiedenen Orten, nicht nur in London, waren laut Simon Reynolds an der Entwicklung musikalischer Innovationen und Genres beteiligt: „No one individual is the guardian of a scene [...] we are dealing here with tribe-vibes" (Reynolds 1999, Adult Hardcore). Goodman verweist darauf, dass es Reynolds hier mehr um Evolution denn um Revolution ginge. Laut Goodman performen Tribes einen Audio-Exorzismus an der „ecology of fear", von der die Gegenwart dominiert sei (ebd., 150). Er schreibt von Interventionen in die „meteorology of mood", „intensive dynamics of vortical audio collectivity" (ebd.) und formuliert einen „collectif drift" (2005, 154). Goodman und weitere aus dem Umfeld der CCRU versuchten darüber hinaus, ihre Theorien zu Musikgemeinschaften mit ökonomischen und gesellschaftlichen Problemlagen zusammenzudenken.[43] Dies ähnelt oberflächlich den CCCS-Subkultur-Studien, die u. a. Widerstandspotenziale von Subkulturen aufzeigen wollten, nur dass diese optimistischer im Ausblick waren als Goodman. Subversion scheint in Anbetracht der expansiven Ökonomisierung von immer mehr Lebensbereichen wohl schlicht außer Sichtweite.

Festivalarbeiterin Eva beschreibt die Besucher:innen wie folgend: „There is a certain type of person that you meet at those festivals – this poverty jet set type of people. Some of the artists or journalists you keep meeting often are young enthusiastic audience members, which are either doing music on their own or just love it. They resemble each other – technological sophisticated, really into culture, travel a lot" (Interview 2014). Für die CTM-Mitarbeiterin Tanja ist Musik nicht nur Beruf, sondern vor allem Privatleben: „Mein ganzer Freundeskreis besteht aus Musikern und musikaffinen Menschen, das ist meine Lebensrealität" (Interview 2014). Praktikantin Maria erzählt, dass sie sich in die Musik richtig hineinsteigere, und davon gehe die Vergemeinschaftung aus:

> „In den letzten drei bis vier Jahren habe ich mich fast ausschließlich auf diese Musik konzentriert, weil sie auch ein neues Terrain für mich war. [...] Als ich angefangen habe, mich mit Elektronischer Musik auseinanderzusetzen, hatte ich das Gefühl, es ist genau das, was ich brauche und gesucht habe. Es war wie eine kleine Erleuchtung. Ich hatte das Gefühl, dass die Leute, die auf diese Festivals fahren, Gleichgesinnte sind" (Interview 2014).

Tina von dem Künstlerkollektiv *Time's Up*, das wiederholt bei der *Ars Electronica* eingeladen war, hebt ebenfalls die starke soziale Bedeutung hervor: „It was about mee-

43 Nick Land gehörte zur *CCRU*, ein Theoretiker des Akzelerationismus, der in den letzten Jahren mit seinen Annahmen etwas abgedriftet zu sein scheint und umstritten ist.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ting people and getting to know new people. I liked being part of the Ars Electronica or visiting it because you would meet people that you either worked with or might work with in the future because they had similar experimental approaches. It is this concentration of people you consider familiar with your work or your approach of interpreting the world" (Interview 2014). Auch Tim von *Time's Up* betont diese Perspektive: „There is this momentum that a good party requires, that everybody is listening to the same music even if it is in the background. Maybe you just came to meet one person or see one talk but all of a sudden it is 3 am and you ended up organizing a series of events next year. – That's what festivals are about" (Interview 2014).

Shilla Strelka organisiert in Wien das *Unsafe+Sounds Festival*, arbeitet für das *Elevate Festival* und manchmal auch für das *donaufestival*. Sie studierte Filmwissenschaft und Digitale Medien und ist auf diesem Weg zu den *Transmedia Festivals* gekommen, denn vor Jahren machte sie ein Praktikum bei der *transmediale*, die als Video-Film-Festival begonnen hatte. Sie beschreibt die gemeinschaftlichen Aspekte der Festivals eher mit einem Gefühl: „Bei Filmfestivals gab es auch immer eine Musik-Nightline und diese Art der intensiven Auseinandersetzung mit den Inhalten ist ähnlich. Da entsteht dann so eine Verschworenheit unter den Teilnehmern. Obwohl das nichts mit sozialer Interaktion zu tun haben muss, sondern man sieht sich täglich und dadurch hat es schon etwas Familiäres" (Interview 2015). Strelka sieht den Aspekt des Sozialen auf den Festivals aber gespalten, denn die Haltung der Besucher:innen sei bei den jeweiligen *Transmedia Festivals* nicht immer dieselbe. Sie erläutert weiter, dass viele der Musiker:innen und Besucher:innen in diesen Festivalszenen einzigartig sein wollen, und das käme aus der Kunst. Im Gegensatz dazu hätte in der Musik bislang das Gemeinschaftliche im Vordergrund gestanden, findet Strelka.

> „Diese Musik involviert mehr einen Lifestyle als eine politische Haltung und dieser Lifestyle basiert häufig auf Wohlstand, also Leute, die sich eine künstlerische oder auch akademische Ausbildung leisten können. […] Beim Atonal hat man ganz stark gemerkt, dass es da so eine Anti-Haltung gegen Gemeinschaft gibt. Alle schauen gleich aus, aber keiner will sich als Gemeinschaft empfinden. Alle sind so exzentrisch und einzigartig: ‚Ich bin besonders, denn ich verstehe diese Musik'. Aber ich hatte nicht das Gefühl, dass es da einen Austausch über die Musik gab. Das ist beim CTM anders, da merkt man, dass da mit einem regen Interesse hingegangen wird, auch wenn man sich nicht immer mit Fremden austauscht. Dort habe ich mehr das Gefühl, dass ich Teil von etwas bin, von einer Gemeinschaft, die ein ehrliches Interesse für die Inhalte aufbringt. Beim Atonal sind Aspekte wie Lifestyle und Fashion viel präsenter, […] mich hat das abgeturnt. Es hängt vermutlich mit dem Kraftwerk zusammen, das hat eben etwas Spektakuläres und viele zieht der Ort an und nicht die Musik. Ich finde das Atonal schon gut, es ist meine Art von Musik […]. Aber ich habe mich bisher auf keinem Festival so verloren gefühlt wie dort" (Interview Strelka 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

In diesem längeren Interviewausschnitt thematisiert Strelka viele Aspekte, die auf den *Transmedia Festivals* gewichtig sind und einiges über unsere Gegenwart aussagen: Bei Musik steht nicht mehr primär die Gemeinschaft im Vordergrund, wie es bei Subkulturen in den 1960er bis 1980er Jahren noch der Fall war, sondern häufig (Musik als) Lifestyle. Den Einfluss aus der Kunst deutet sie tendenziell als schädlich für die Gemeinschaft. Und sie betont Klassen als relevanten Aspekt für Festivalszenen, die gebildet sind und trotz häufig prekärer Umstände vergleichsweise auf Wohlstand beruhen. Als Teil von Lifestyle ist Musik nicht mehr Basis für Gemeinschaftlichkeit, sondern soll die (zur Schau gestellte) Individualität betonen. Damit verliert ein Festival aber eine seiner wichtigsten Aufgaben: den kollektiven Diskurs. Andererseits gilt das nicht für jede Situation. Beim *CTM Festival* fühlt sich Strelka als Teil einer „verschworenen" Gemeinschaft, obschon das Gemeinschaftliche nicht unbedingt auf konkreter sozialer Interaktion beruht, sondern auf einem gemeinsamen Interesse und Engagement. Volunteer Julia, die in Berlin lebt, aber ursprünglich aus einem anderen europäischen Land kommt, ist inzwischen selbst Musikerin. Als wir uns 2014 beim *Berlin Atonal* kennenlernten, war das noch nicht so, da ging es gerade erst los. Inzwischen hat sie eine Platte veröffentlicht. Für sie gibt es keinen Zweifel, dass alles Soziale auf Festivals durch die Musik entsteht: „The music is the main issue! So, it is about meeting people who like that music" (Interview 2015).

Wie aufgezeigt wurde, sind im *Postsubcultural Turn* alte Begrifflichkeiten und Theorien zu Subkultur vor allem durch Studien über Elektronische Musik hinterfragt worden, gesellschaftliche, soziale, ästhetische oder ökonomische Veränderungen sollten sichtbar gemacht werden. Andererseits macht der Szenebegriff nicht deutlich, dass es sich um Musikgemeinschaften handelt. Man kann Szene zwar mit einem Präfix – z. B. Musikszene, versehen, aber der Szene-Begriff bleibt in vielem sehr vage, weshalb er so vielseitig verwendet werden kann. Goodmans Begriff des *audiosocial* übernehme ich und erweitere ihn, spreche von *Audiosozialen Gemeinschaften*. Der Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaft* konkretisiert Gruppen nicht nur auf Musik, sondern im Speziellen auf elektronische Musikstile und deren wirkmächtige Eigenschaften. Und er hebt hervor, dass es um einen verbindlicheren Zusammenhang als den einer Szene geht, durch die gemeinsame Arbeit an einer musikalischen Leidenschaft. Er betont, dass solche Gemeinschaften ein netzwerkartiges System ausbilden, das für die Entwicklung von Genres, Diskursen oder Events notwendig ist, woraus die Gemeinschaftlichkeit hervorgeht. Das entstehende Netzwerk umfasst auch nichtmenschliche Akteur:innen – die Objekte/Maschinen, Atmosphären, Räume usw. So wie ich Goodman interpretiere, wird auch die Wirtschaftsform (Kapitalismus/Neoliberalismus/Thatcherism) mitgedacht und einbezogen. All dies mitzudenken, erachte ich als wesentlich für viele Musiknetzwerke, deren Akteur:innen auf *Transmedia Festivals* involviert sind.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Welche Musik und Kunst (Genres) die *Audiosozialen Gemeinschaften* auf den *Transmedia Festivals* suchen und finden, über die Funktionen und Bedeutungen der Sounds geht es in den folgenden Kapiteln zu Musikgenres und Sound Art. Es geht tiefer in die Musik hinein, in die Tiefe des Klanges, des Geräuschs, des Lärms, in das Licht, die Atmosphären, in die Materialität von Musik und Kunst. Dafür ist es notwendig, erst einmal ein Vokabular zu finden. Um welche Stile und Genres geht es hier? Was zeichnet Experimentelle oder Elektronische Musik aus? Und wie verständigt man sich darüber?

2.5 Genres und Anti-Genres auf Transmedia Festivals

„Obwohl es das NK[44] schon länger gibt, bin ich noch nie hier gewesen. Das NK ist eine 500-qm-Fabriketage in Neukölln und war dieses Jahr Teil des Vorspiel-Programms von CTM und transmediale. NK ist eines der wenigen Vorspiel-Projekte, die Musik präsentieren. Das Team des NK besteht scheinbar vor allem aus Ex-Pats. Eine Freundin erklärte mir, sie kenne hier fast alle Leute, das wäre die Noise-Experimental-Szene von Berlin. Das Publikum eine Mischung aus Musik- und Kunstszene, altersmäßig zwischen 20 bis 60 Jahre, also recht divers. Aber es war auch homogen, wieder mal sehr ‚weiß', bis auf ein paar Südeuropäer. Gleichzeitig war es international. Ich habe viele Sprachen gehört – vor allem Englisch, Spanisch und Italienisch. Auch Johns Muttersprache ist Englisch, wir hatten uns beim Heart of Noise in Innsbruck kennengelernt, wo er letztes Jahr aufgetreten war. Er wohnt seit zwölf Jahren in Berlin. John fand, es war „hyped and packed" im NK und er wollte kategorisch nicht in den Konzertraum gehen, er fand: zu viele Leute, zu viele bekannte Gesichter. Eine Freundin, die ich treffen wollte – ich kannte sie vom Atonal Festival – war schon drinnen, und zwar ganz vorne vor der Bühne. Und damit weit weg von uns, unerreichbar, denn der Konzertraum ist nicht groß und es waren mindestens 150 Personen anwesend. Daher sind wir bei Rashad Beckers[45] Konzert draußen sitzenge-

44 NK ist ein von Artists geführter und unabhängiger Veranstaltungsraum „that is dedicated to Sound Arts" (nkprojekt.de, abg. 08.01.2015). „We are interested in taking part in the creation and support of a 'culture', with a focus on experimental music, [...] and unique music that pushes against the boundaries or definitions of what is considered musical. To this end we organize public events that promote non-mainstream cultural production [...]. As musicians working within this field we felt that there was a lack of spaces with a multi-faceted approach in Berlin. [...] As a hybrid space, NK [...] attempts to cover the gap between academic institutional spaces and the independent cultural agents of Berlin" (ebd.). Mitte 2015 wurde der NK-Betrieb geschlossen aufgrund mangelnder Förderung, NK existiert dennoch weiter als semi-privater Raum.

45 „Rashad Becker begann seine musikalische Karriere als Kind in den syrischen Bergen mit dem Instrument Saz. Heute lebt er in Berlin, komponiert und produziert Elektronische Musik, spielt allein oder als Teil von Projekten. [...] In seiner dokumentarischen Klangarbeit Based on a True Story/ Chapter IX setzte sich Becker bei der documenta 14 mit den Stammheim-Prozessen auseinander"

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> blieben. Jetzt gab es etwas Ruhe, um sich zu unterhalten. Die Tür zum Konzertraum war offen, so dass die Musik herausschwappte. Neben mir saß ein Tontechniker aus Brasilien. Er mochte Rashad Beckers Musik, fand sie außerordentlich interessant. Becker würde viel mit Feedback arbeiten und seine Musik sei „scarved and sculptured", ganz fein bearbeitet und gehöre zur Kategorie solide Soundarbeit. Die Kollaboration von Painjerk und Haswell[46] mochte er dagegen gar nicht, deshalb war er jetzt draußen mit uns. Ich war kurz drinnen gewesen, es war heftig, mit vielen Hochfrequenzen, die in den Ohren wehtaten. Der Tontechniker erklärte mir, dies sei ein bestimmter Soundeffekt, der alles andere rausfiltern würde, so dass die Höhen extrem dominieren. Ich ging nochmals kurz hinein. John sprach mit einer Bekannten, die auch ich flüchtig kannte. Er meinte später, sie würde immer auf Kontakte aus sein, und das mag er nicht. Das sagte er noch oft an diesem Abend, dass alles hier ums Networken ginge" (Feldnotizen 07.01.2015, Vorspielprogramm CTM/transmediale, NK Berlin).

Einleitend werde ich einige Problematiken anführen, die sich stellen, wenn man Popmusik untersucht. Der Musikwissenschaftler Peter Wicke hinterfragt in seinem Text „Popmusik in der Analyse" (2003) einige dieser Probleme, die Musik in ihrem kulturellen Kontext betreffen. Seit den 1990er Jahren gibt es laut Wicke eine neue Generation von jungen Wissenschaftler:innen, die vor allem das Klanggeschehen selbst thematisieren, aber nur selten die Kontexte, in denen es produziert, verbreitet und angeeignet wird. Trotzdem blieben die klangästhetischen Faktoren laut Wicke vage. Das liege vor allem an der Problematik des musikanalytischen Zugriffs auf populäre Musik.[47] Für Simon Frith (1990, in: Wicke 2003) sollte es bei der Analyse darum gehen, die Lesarten zu rekonstruieren, denen die klanglichen Gebilde ihre Existenz als

(vgl. berliner-ensemble.de/rashad-becker, abg. 13.11.2020). Er ist auch als Tontechniker und Produzent bekannt, von 1997–2019 war er *mastering and cutting engineer* bei Dubplates & Mastering (Berlin).

46 Russell Haswell ist ein multi-disziplinärer Künstler und Musiker. Er lebt und arbeitet in Coventry (UK). Er ist durch Musikprojekte wie Concrete Fence, Consumer Electronics, Gescom oder Haswell & Hecker bekannt. Haswell wechselt beständig zwischen Musik und Kunst, Konzerthalle und Galerie.

47 Populäre Musik meint ein „Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, daß sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden" sowie „eine bedeutende Rolle" im Leben vieler Menschen spielt (Handbuch der populären Musik 1997, 389). Popular Music ist ein in den USA aufgekommener Begriff und „an den dortigen Gegebenheiten orientiert", an dem, was die weiße Mehrheit der Bevölkerung hörte (Charts). Popular Music ist kein Stilbegriff, sondern funktioniert als kommerzielle Kategorie, „als Umschreibung eines zentralen Teilbereichs des Musikmarktes, mit allem, was an Produktions-, Vertriebs- und Verkaufsmethoden dazugehört" (ebd.). Und dies ist wandelbar. In der Wissenschaft und Publizistik hat sich der Begriff Popular Music „als Oberbegriff für alle massenhaft produzierten und verbreiteten Musikformen eingebürgert" (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Musik verdanken, anstatt davon auszugehen, dass diese durch das Klanggeschehen determiniert sind. Und dieser Ansicht schließe ich mich an.

In der Popmusik läuft das Material des Musizierens durch technologische, ökonomische, kommerzielle, diskursive sowie soziale Prozesse. Und das zur Verfügung stehende Instrumentarium der Musikwissenschaften scheint mir ungeeignet, um Popmusik zu untersuchen, da es genau das nicht abbildet, was den Reiz der Musik ausmacht (etwa Rhythmik, Harmonik, Timbre, Intensität). Obschon in der jüngeren Vergangenheit versucht wurde, dies klanganalytisch aufzugreifen, müssten laut Wicke die musiktheoretischen Episteme selbst hinterfragt werden. Denn diese ergeben bei elektronisch-experimenteller Musik wenig Sinn. In der Elektronischen Musik werden technologische Möglichkeiten wie Klangsynthese und -manipulation ausgelotet. Genres wie Hip-Hop oder Techno sind, laut Wicke, prozess- und nicht strukturorientiert. Popmusik ist polymorph und die Aneignungsstrategien sind heterogen, lassen immer mehrere Interpretationen zu. Popmusik ist nach Wicke ein Set von generativen Prozessen, und keine fixe Struktur. Alternative Zugänge in die sonische Wirklichkeit bleiben laut Wicke eine Seltenheit. Einen solchen alternativen Zugang skizziere ich im Folgenden. Ich untersuche die Musik in ihren Kontexten, wie sie sich jeweils situativ präsentiert und nicht mittels Klanganalyse. Mein Fokus liegt auf Sinnzuschreibungen, auf der physischen und psychischen Wirkmächtigkeit von Musik auf die Hörer:innen und auf den Bedeutungen, die sie darin finden. Ich deute Musik als kollektive Praxis und als Prozess, der sich über netzwerkartige Strukturen vollzieht.

Im Verlauf dieses Kapitels geht es zunächst weiterhin darum, eine Sprache zu finden, mit der das Klanggeschehen in meinem Feld sinnvoll analysiert werden kann. Genres sind dabei von zentraler Wichtigkeit. Da es sich bei Genres um abstrakte Konstrukte handelt, die in ihren Rändern ausfransen, soll Theorie durch Empirie anschaulich werden, sowie durch Beispiele von Artists, die auf den *Transmedia Festivals* performten. Diese sorgen für Synergieeffekte mit den theorielastigen Aushandlungen des Gegenstandes. Die Unterkapitel fransen dem Gegenstand entsprechend immer wieder aus und überlappen sich. Das gilt genauso für die Soundbeispiele, die sich nur selten vollkommen einem einzigen Genre zuordnen lassen. Genres werden anhand von Beispielen, die zum musikalischen Kosmos der Festivals gehören, diskutiert. Sie repräsentieren eine Vielzahl von Genres, Subgenres und Mikrogenres, denen ich exemplarisch anhand von scheinbaren Gegensätzen – Genres und Anti-Genres, genauer nachgehe.

Die für mein Feld so wichtigen Sammelbegriffe Elektronische Musik und Experimentelle Musik dienen als Ausgangspunkt. Tanzbare und nichttanzbare Musik werden gleichermaßen unter ihren experimentellen Aspekten betrachtet. Die Entwicklungsstränge – Ernste Musik einerseits, Popmusik andererseits (siehe E-Musik & U-Musik) – spiegeln sich in der oben formulierten Entstehungsgeschichte der

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Festivals – einerseits Volksfeste und Karneval, andererseits Weltausstellungen und Festspiele.

Aufgrund der anhaltenden mangelnden Sichtbarkeit weiblicher Musiker:innen auf den Festivals und in den Szenen habe ich primär solche ausgewählt, anstatt cismännliche Produzenten, auf die sich alle einigen können und die immer und überall als Repräsentanten der Genres genannt werden. Aus demselben Grund wurden viele nicht-westliche Musiker:innen und *musicians of color* ausgewählt. Keines der Beispiele wurde aber aufgrund von Geschlecht oder Hautfarbe ausgewählt, stattdessen gibt es unendlich viele mögliche Beispiele, um experimentelle Performances auf Festivals zu illustrieren. Wichtig war mir, bei den Beispielen von Konzerten und Sound Art, dass ich sie selbst auf den Festivals und Events erlebt habe, was die Anzahl eingrenzte.

Annäherungen an Genre

Die Musikindustrie braucht Genres zum gezielten Verkauf von Musik und die Konsument:innen brauchen Genres, um ihre Musik zu finden und über sie zu sprechen. Ein Schlüsselwerk zu Genre kommt von Steve Neale (1980) aus der Filmwissenschaft. Er sah Genre als ein System der Orientierungen, Erwartungen und Konventionen, die Text, Industrie und Publikum verlinken. In den Popular Music Studies wurde der Begriff verwendet, um die Wichtigkeit von Kategorien zu betonen, die notwendig sind, um Bewertungen über Musik zu machen, um zu analysieren, wie Musikkonzerne die Wahrnehmung des Publikums organisieren oder um die Sichtweise einer Gemeinschaft auszudrücken. Er wurde von Jason Toynbee (2000) wesentlich weiterentwickelt. Obwohl die Verschiebungen und Verflüssigungen von Klasse in der Postmoderne immer wieder hervorgehoben wurden, betont Toynbee, dass Gemeinschaften weiterhin über Klasse oder Ethnizität entstehen, was sich häufig in der Musik selbst widerspiegelt: „For Toynbee, some sorts of community have a social constitution that is reflected, extended or resonated in musical genre" (Hesmondhalgh 2005, 34). Das zeigt sich auch in meinem Forschungsfeld der *Transmedia Festivals*, seinen Szenen und Genres. Genres können große soziale Gruppen und weite geografische Räume umfassen. Toynbee nennt Rap als Beispiel, der in den USA hauptsächlich von Afroamerikaner:innen produziert wird, aber die Gemeinschaft, die Rap konsumiert, überschreitet diese Grenzen.

Fabian Holt (2007) argumentiert in „Genre in Popular Music", dass Diskurse einen Hauptaspekt von Genre darstellen. Und, dass Genre immer mit Kultur zu tun hat, „but the relation between the two varies greatly" (2007, 20). Kulturproduktion und Diskurse haben wiederum mit Ideologie zu tun und es ist laut Holt wichtig, dies nicht aus dem Blick zu verlieren: „Cause industry doesn't serve society as a whole" (ebd., 27). Einer Musik in Form eines Genres einen Namen zu geben, be-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

deutet ihre Existenz anzuerkennen und sie darüber von anderen Musikarten zu unterscheiden: „The name becomes a point of reference and enables certain forms of communication, control, and specialization into markets, canons, and discourses" (Holt 2007, 3). Holt hebt hervor, dass nicht große Theorien, sondern kleine Rahmungen wichtig für Genreforschungen sind, um Methodiken zu überprüfen, zu überarbeiten und gegebenenfalls zu integrieren. Dies kann für Holt nur in Verbindung mit empirischer Forschung gelingen. „To understand the changing horizons of popular music, we need to engage critically in musical life and conduct case studies from which new theories can emerge" (ebd., 29).

Ich folge in meiner Arbeit Holts Ansatz und sehe im Genre-Konzept ebenfalls große Relevanz für die Untersuchung musikalischer und sozialer Praktiken in kulturellen Kontexten. Genre ist ein dynamisches Konzept und Veränderungen können nur anhand einer Nähe zum Gegenstand, zu musikalischen Lebenswelten erreicht werden. Es handelt sich immer um Momentaufnahmen, da Genres permanent im Wandel sind; sie werden durch Diskurse und Aushandlungsprozesse sowie ökonomische Einflüsse bewegt. Auf der Basis der hier vorgelegten Erläuterungen zum Genrebegriff sollen die Aussagen von Akteur:innen über die präsentierte Musik verständlicher werden. Besonders wichtig ist Genre für den Musikdiskurs, denn die Festivalbesucher:innen produzieren Genres bei ihren Konzert- und Festivalbesuchen, die beständig Diskussionen, Analysen, Kritiken provozieren und damit neue Genrediskurse nach sich ziehen.

Genres als Mittel zur Kommunikation über Musik

Der Musiker Fabian Lanzmaier ist sowohl als Künstler ebenso wie als Musikliebhaber Dauergast beim *Heart of Noise* Festival. Von ihm wollte ich wissen, wie er über die Musik spricht, die er macht und hört:

> „Wir besprechen uns nach jedem Konzert: was gut war, was schlecht war, was es ausgemacht hat. […] Wenn Leute mitbekommen, dass ich Musik mache und mich fragen, was genau, dann kann ich es nicht beschreiben. Das fängt schon beim Vokabular an. Die Leute, mit denen ich Musik mache, teilen das Vokabular und wir können uns verständigen. Wenn die Leute nicht mit der Musik vertraut sind, wird es schwierig. […] Über Namen von Musikern funktioniert es meist ganz gut, vorausgesetzt alle kennen sie. Oder mit Labels. Das geht aber eben nur mit Leuten, die sich schon auskennen. Wenn ich jetzt sage, beim Heart of Noise Festival läuft experimentelle und elektronische Musik, zu der man manchmal auch tanzen kann, dann ist das verständlich, aber auch schwammig. Man kann die Stimmung beschreiben, die die Musik vermittelt, oder auf benutzte Instrumente, Equipment und Techniken rekurrieren. Am besten wäre, man spielt die Musik vor" (Interview 2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Neben dem von Lanzmaier genannten Vokabular zur Verständigung über die musikalischen Inhalte gehören neben Namen von Musiker:innen, von Labels oder einer Beschreibung der Stimmung oder von verwendetem Equipment und Instrumenten auch Zuordnungen zu und Abgrenzungen von Genres. Um nach Musik zu suchen oder darüber zu sprechen, sind Genrekategorien unerlässlich. Weil es sich bei Genrekategorisierungen immer um Vereinfachungen und Verallgemeinerungen handelt, lehnen viele den Genrebegriff ab. Aber auch, weil so mancher Genrebegriff von der Industrie zu Vermarktungszwecken erfunden wurde. In der Verständigung über Musik bleibt er trotzdem unerlässlich und ist eine wichtige Ergänzung. Die meisten Genrebezeichnungen greifen in ihren Namen bereits schlagwortartige Beschreibungen auf: Noise, Breakbeat, Drum'n'Bass, Atonale Musik, Ambient oder Chillout beispielsweise. Wie beschreiben die Festivals die Musik und Kunst, die sie präsentieren? Wie die Besucher:innen, was sie hören? Anhand der meistverwendeten Genre-Dachbegriffe Elektronische Musik und Experimentelle Musik sowie der Anti-Genres Industrial und Noise kann plausibel aufgerollt werden, welche Parameter hier zentral sind und was ihre Faszination ausmacht. In Folge wird der Übergang von Musik zu Nicht-Musik und Klang als Kunst, als Sound Art ausgelotet.

Beschreibungen sind selbst für die Macher:innen schwierig, wie anhand der Aussage von András Nun vom Festival *Ultrahang* deutlich wird: „For us the music is important as there are many events and festivals that deal with visual or new media art, but not with this kind of music" (Interview Nun 2017). Nun macht damit deutlich, dass es durchaus eine Art von Musik gibt, die für *Transmedia Festivals* charakteristisch ist. Und dass er die Musik als wichtigstes Element beurteilt, das bei (anderen) Medienkunstfestivals nur eine untergeordnete Rolle einnimmt. Was Nun als „this kind of music" bezeichnet, zielt auf die Frage des Genres bzw. zieht diese nach sich. Denn mit „this kind of music" können wir nur wenig erklären; und auch nur dann, wenn wir auf ein gemeinsames Hörerlebnis rekurrieren können, das als exemplarisch oder illustrativ herangezogen werden kann. An anderer Stelle im Interview geht es um den Festivaluntertitel „A New Kind of Joy", wozu Nun erläutert: „With the motto we want to say, that it might sound strange or look weird, and it might be awkward but if you are really listening and paying attention, then this unknown might reveal itself as a new kind of joy" (Interview Nun 2017). Experimentelle Stile entziehen sich aber einer eindeutigen Zuordnung. Hier konkreter zu werden, ist so notwendig wie schwierig.

Chris Atton (2011) diskutiert in einem Text, ob Noise-Musik als Genre gefasst werden kann. Er kommt zu dem Schluss, dass es bei der Konstruktion von Genres nicht um eine Klassifizierung aus der Retrospektive ginge, sondern „it is about how music becomes understood according to ideological, economic, cultural, and social interests. […] Genre construction can therefore be understood as discursive negotiation" (2011, 327). Auch er rekurriert auf Jason Toynbee, der den Begriff *Genre-*

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Culture benutzt, und zwar, um Genres als einen fortlaufenden Prozess der sozialen Konstruktion zu erfassen. Wie Holt weiter oben betont, darf wer Geld hat, auch viel bestimmen, das sorgt nicht überall für Freude. Denn abseits der Musikindustrie sorgen Musiker:innen und Musikliebhaber:innen für eine Vielzahl von Mikrowelten, die relativ unabhängig und oft unbemerkt existieren, diese bilden den Nährboden für das zukünftig Populäre.

Atton schlägt vor, sich zu fragen: „Who are the actors in this discursive negotiation?" (2011, 327). Die Definition und Auslegung eines Genres kann sowohl von Hörer:innen als auch Musiker:innen vorgenommen werden, „communities of listeners lay claim to genres", so Toynbee (2000, 103). „[L]isteners […] construct genre-cultures – in order to gain a fuller understanding of the situatedness of music-making in social formations" (2011, 328), argumentiert Atton. Festivals sind ein zentraler Ort für Genrediskurse und Musikdiskussionen; Gespräche darüber finden bei den Festivals in konzentrierter Form statt. Das ist eine soziale Praxis, weshalb ich den Begriff des *Audiosozialen* verwende. Das Soziale an Genres und Genrefizierungen steht auch für Fabian Holt außer Frage:

> „Genre not only appears in many areas of musical life; it also has the capacity to connect them. A piece of music is created and heard in the context of others, but the contextual dimension is much broader than that. Genre is always collective, musically and socially (a person can have his or her own style, but not genre). Conventions and expectations are established through acts of repetition performed by a group of people, and the process of genre formation is in turn often accompanied by the formation of new social collectivities. A typical example is how music scenes are organized around particular musics" (Holt 2007, 3).

Ich sehe im Genrekonzept große Relevanz für die Analyse musikalischer und diskursiver Praktiken auf *Transmedia Festivals*. Die hier verhandelten Genres rücken die Relevanz der Materialität von Musik, die Wucht des Klangs auf den Körper durch Lautstärke, Intensität oder extreme Frequenzen in den Vordergrund sowie das Potenzial für Immersion und Affizierung der Hörer:innen. András Nun vom *Ultrahang* sagte sehr treffend, dass es sich dabei um eine positive Art der Kommunikation handele und „a difficult thing called experimental art" (Interview Nun 2017).

2.5.1 Festivalgenres: Elektronische und Experimentelle Musik

> „From the mid 1990s onwards, […] techno producers partly inspired by industrial music produced techno that re-activated and developed industrial motifs. This took the brutality of industrial and the momentum of techno up to and beyond their logical limits. […] These forms illustrate how the same disputes about the limits of 'acceptable' music that

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> continue to shape contemporary music are equally vividly present in alternative non-academic music" (Monroe 2006: The Evolution of Senso-Brutalism).

Im folgenden Unterkapitel werden die im Feld dominierenden Begriffe – Elektronische Musik und Experimentelle Musik – noch einmal differenziert. Die Schwierigkeit von Genrebeschreibungen zeigt sich vor allem bei Dachbegriffen wie dem der Experimentellen Musik und an Sammelbegriffen wie Elektronische Musik, die seit den 1990er Jahren in viele Genres, Subgenres und Micro-Genres aufgesplittert sind. Beide Begriffe haben eine Entstehungsgeschichte sowohl in der Pop- als auch in der Kunstmusik. Beim Versuch einer Abgrenzung jener Art von elektronischen Musik, die aus der Clubkultur entstanden ist, könnte man von Techno, House, Rave oder Electronic Dance Music (EDM) sprechen. Dies variiert, vor allem lokal, so spricht man in Holland von House – und meint damit schlicht Elektronische Musik zum Tanzen. Aber Elektronische Musik, die von Clubkultur beeinflusst ist, ist viel mehr als nur Techno oder EDM. Electronica umfasst beispielsweise auch Varianten, die nicht auf Tanzen abzielen. Diese Begrifflichkeiten wandeln sich mit den Diskursen und Kontexten, in denen sie auftauchen. Genres und Definitionen sind stets im Wandel und Gegenstand strategischer Auseinandersetzungen. Deshalb lassen sich Genres oder Gemeinschaften nicht in logisch anmutende Definitionen sperren. Sie können nur in ihrem Gebrauch, anhand von gelebter Praxis verstanden werden.

Egal, ob nun von House, Techno, Electronica oder Elektronischer Musik gesprochen wird, es meint stets, auch in diesem Forschungsfeld, immer eine babylonische Vielfalt. Babette Kirchner schreibt dazu:

> „In Anbetracht der verschiedenen Funktionen, der stetigen Namensentwicklung von Sub- und Subsubgenres existiert bei der Beschreibung des heterogenen musikalischen Phänomens kein Konsens und wird auch kein Konsens zu erwarten sein. Im deutschsprachigen Raum konnte sich nur soweit geeinigt werden, dass unter Techno allgemein elektronisch und computergestützt produzierte Musik verstanden wird, die hauptsächlich zum Tanzen geeignet ist. In der englischsprachigen Fachliteratur hingegen wird als Metabegriff Electronic/Dance Music verwendet" (2011, 29).

Allerdings wird gerade der Begriff Electronic Dance Music (im Folgenden EDM) in den von mir untersuchten europäischen Szenen gar nicht verwendet. Wie schon von Kirchner angeführt, handelt es sich um einen Begriff aus der Fachliteratur, der in der Umgangssprache der *Audiosozialen Gemeinschaften* auf den Festivals nicht verwendet wird. Er ist sogar vielen ein Dorn im Auge, weil er zur Vermarktung eingesetzt wird und inzwischen vor allem für eine sehr kommerzielle Form von Techno in den USA verwendet wird. Fabian Holt (2017) hat daher zur Abgrenzung den Begriff EDM

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Pop vorgeschlagen.[48] EDM ist genauso unpräzise und bildet in Europa keinen gängigen Sprachgebrauch ab. Der auf EDM spezialisierte Musikwissenschaftler Marc Butler, der hierzu auch länger in Berlin forschte, erklärt ebenfalls, dass der Begriff einen „broad range of musical styles" zusammenfasse, die in den letzten zwei Jahrzehnten produziert wurden. „[I]ncluding genres such as techno, house, drum N bass, and trance. Although fans are very much aware of the differences between these types of music, they still view them as belonging to the same overall category, defined by particular practices of production and consumption and by certain shared musical characteristics" (Butler 2006, 32).

Butler erwähnt den Electronica-Begriff in einer Fußnote und schreibt: „[M]ost of the fans view this term with suspicion as a marketing label devised by the music industry" (2006, 32–33). Hier bleibt für mich unklar, auf welchen geografisch-kulturellen Raum er sich bezieht. Ich finde Electronica als Überbegriff für Elektronische Musik, die von Pop und Club-Kultur beeinflusst ist, passend. Denn es handelt sich um ein breites Spektrum der Stile, die auch jenseits des Dancefloors existieren. Ab den späten 1990er Jahren wurde er von einigen Autor:innen und Akteur:innen auch dafür genutzt, um experimentellere Varianten von Techno zu erfassen, und auch Stile, die auf den *Transmedia Festivals* präsentiert werden. Der Begriff konnte sich leider nicht durchsetzen, taucht aber immer wieder in der Literatur auf, wie wir noch sehen werden. Butler verwendet in seiner Studie „Unlocking the Groove" den EDM-Begriff und, wenn er spezieller wird, den Begriff Techno, because „speaking only of 'EDM' runs the risk of neglecting important stylistic differences" (2006, 25). Den EDM-Begriff halte ich – wie bereits erwähnt – für ungeeignet, weil er jenseits der USA kaum in der Alltagssprache verwendet wird. Durch seine Nähe zum EDM Pop (Holt) schließt er die Experimente mit Elektronischer Musik nicht mit ein. Nur wenige Künstler:innen produzieren ganze Alben, die ausschließlich für den Dancefloor konzipiert sind. Manchmal kann jeder Track einem einzelnen (Sub-)Genre zugeordnet werden. Deshalb favorisiere ich die Begriffe Techno und Rave, wenn es um Musik zum Tanzen im Club geht, und Elektronische Musik als Überbegriff, wenn es um tanzbare und nicht-tanzbare elektronische Stile geht. Dafür wurde im Feld vor allem der Begriff Post-Club verwendet, der anzeigt, dass die Klänge und Methoden aus dem Clubkontext kommen, aber zu neuen, meist abstrakteren Formen Elektronischer Musik werden.

48 Siehe hierzu Fabian Holt in „EDM Pop" (Weekend Societies, 2017): „Since the late 2000s, a form of electronic dance music consisting mainly of commercial house music and contemporary top 40 pop music has enjoyed mass popularity around the globe. The music is often identified as 'EDM' in popular media without being distinguished from other forms of electronic dance music below the mass media surface. This chapter identifies the new formation as EDM pop and situates it within broader evolutions in the popular music festival landscape" (2017, 25).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Eine vorläufige Definition für Elektronische Musik bietet Joana Demers (2010): „Electronic music is not one single genre but rather a nexus of numerous genres, styles, and subgenres, divided not only geographically but also institutionally, culturally, technologically, and economically“[49] (Demers 2010, 5). Sie verweist darauf, dass es deshalb für niemanden möglich sei, „to talk about all electronic music with equal facility“ (ebd). Es scheint mir deshalb wichtiger, die diversen Ausprägungen und Formen aufzuzeigen, also wie Elektronische Musik in ihrer Breite auf den Festivals rezipiert und verhandelt wird. Dies hängt auch mit den unterschiedlichen Wurzeln zusammen, aus denen sich Elektronische Musik entwickelt hat. Und auch der Terminus selbst ist eigentlich schon von der elektronischen Kunst Musik besetzt.

Ob von Rave oder Techno gesprochen wird, ist eine Frage lokaler Gepflogenheiten. Rave wurde laut Neil Transpontine ([2008] 2015) erstmals in den 1940er Jahren für All-Night-Jazz-Partys in London verwendet. „It was popularised by band leader Mick Mulligan, sometimes known as ‘The King of the Ravers’ […]. Later in the 1960s, psychedelic all-nighters were also routinely described as raves“ (2015, 18). Raves bezeichnen lange andauernde Tanzpartys und das Raven-Gehen bezeichnet den Besuch dieser Partys. Wohl deswegen wurde er von der britischen Acid-House-Szene für elektronische Musikstile und Events aufgegriffen und verbreitete sich in weiteren europäischen Ländern.[50] Über musikalische Attribute sagt das Wort aber wenig aus.

Techno bezeichnet einen Stil, der um 1985 in Detroit entstanden ist, hier zählen Juan Atkins oder Underground Resistance[51] zu den Begründern. Auch in Berlin war Techno schon früh beliebt und in den 1990er Jahren waren die Detroiter im Berliner Tresor Dauergäste und die zweite Tresor-Kompilation 1993 hieß „Berlin-Detroit. A

49 Und sie führt weiter aus: „Electronic Music is any type of music that makes primary, if not exclusive, use of electronic instruments or equipment. It encompasses electroacoustic music, which often enlists acoustic instruments along with electronics, as well as purely electronically produced sounds“ (2010, 5).

50 Vermutlich über den Austausch britischer Musiker:innen mit dem Rest der Welt. Und über die Teknival/FreeTek-Bewegung, die aus dem britischen Free Party Movement hervorging und sich als Folge des Criminal Justice Act 2003 auf dem europäischen Festland verbreitete (vgl. Breinl 2012).

51 Underground Resistance „is probably the most militantly political outcropping of second-wave Detroit techno. Combining a grubby, four-track aesthetic, an almost strictly DIY business philosophy, and an oppositional, militaristic ethos similar to Public Enemy […]. UR have redirected their portion of the Detroit techno legacy to social activist ends, trading mainstream popularity and financial success for independence and self-determination. Begun in the early ’90s by Detroit second-wave trinity Mike Banks, Robert Hood & Jeff Mills, UR adapted the flavor and kick of early Detroit techno to the complex social, political, and economic circumstances in the wake of Reagan-era accelerated inner-city decline, and was formed as an outlet for uncompromising music geared toward awareness and change. […] Much of the label’s early output was the product of various permutations of Banks, Mills, and Hood, […] before Mills and Hood left UR in 1992“ (discogs.com, Underground-Resistance, abg. 24.04.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Techno Alliance". Ein wichtiges Element von Club-Kultur und Techno ist der DJ (vgl. Rietveld et al. 2013). Denn durch das Abspielen und Mixen von Tonträgern wird das DJ-Set zu einem einzigen Track während der Tanznacht, was spezifische hypnotische Qualitäten hat, die ein Konzertabend nicht hat. Auch die Figur und Aufgabe des DJs, der nur mehr Passagen aus diversen Schallplatten zusammenmischte, um das Publikum am Tanzen zu halten, bedeutete einen fundamentalen Bruch mit bisherigen Musikpraktiken. Peter Wicke benennt einen der gravierenden Unterschiede: „Raver kann man im Unterschied zum Hörer nie alleine sein" (1998,7), denn dabei ist immer eine kollektive Veranstaltung impliziert. Die technisch generierten Klangfolgen zielen auf ein Arrangement des Kollektivs „und den sich darin bewegenden Körper des Ravers [...], der sich selbst an den aus den Lautsprechern quellenden Klangstrom andockt" (Wicke ebd.).

Noch einmal Butler zu den musikalischen Merkmalen: „Rather than separate compositions played one after the other, we hear a single musical tapestry that is constantly transforming. The common motif running through this cloth, however, is rhythm" (Butler 2006, 4).

◊

Beispiel 1 – Jlin (Footwork)

Auch für den Footwork-Stil, der um die Jahrtausendwende in Chicago entstand und auch Juke genannt wird, sind treibende, sich wiederholende Tonabfolgen zentral, was auch die Musik von Jlin, des folgenden Beispiels, veranschaulicht.

Jerrilynn Patton aka Jlin ist eine afro-amerikanische DJ und Produzentin. Sie lebt in einem Chicagoer Vorort. Chicago ist das Zuhause einer vielfältigen Musikgeschichte, an die sie als Vertreterin des noch jungen Genres Footwork/Juke anschließt. Jlin schert sich nicht um Codes der Weiblichkeit, sondern bevorzugt einen lässigen, geschlechtsneutralen hip-hop-artigen Kleidungsstil aus weiten T-Shirts, Trainingshosen und Turnschuhen (etwas, das nach wie vor ungewöhnlich für Musiker:innen ist, auch bei den *Transmedia Festivals*, because *sex sells*; siehe Kapitel 3). Jlins legere, sportliche Kleidung korrespondiert mit ihrer Musik, die zum Tanzen animiert. Ihr Debütalbum „Dark Energy" von 2015 war eine kleine Sensation in der Welt der Clubs und Elektronischen Musik und wurde von der Musikpresse mit Lob überschüttet. Nicht anders verlief es mit dem Nachfolger „Black Origami", die beide auf dem Kultlabel *Planet Mu*[52] erschienen.

52 *Planet Mu* wurde 1995 als Sublabel von *Virgin Records* gegründet, um ungewöhnliche Elektronische Musik zu veröffentlichen, u. a. von dem britischen Artist µ-Ziq (Mike Paradinas). *Virgin* war aber nicht in der Lage, diese Art von Musik markttauglich zu promoten, weshalb Paradinas 1998

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Der Durchbruch gelang mit dem Track „Erotic Heat", der auf einer *Planet-Mu*-Compliation veröffentlicht wurde. Laut *Resident Advisor* etablierte der Track ihren charakteristischen Sound als neuartigen Substil des Footwork, der sich durch dunkle und neuartig arrangierte Perkussionsrhythmen auszeichnet. Der Blog *No Fear of Pop* beschreibt das Klanggeschehen als mit Erwartungen spielend: „[A]t every turn, toggling back and forth between percussion-heavy urgency and equally urgent periods of spacious subtlety. Jlin's quick transitions are both inescapable and unpredictable, making *Dark Energy* exemplary of the most controlled and skillful form of pure pandemonium" (nofearofpop.net/blog/interview-jlin, abg. 17.03.2017). Ihre punktuellen Kollaborationen für einzelne Albumtracks verstärkten ihren experimentellen Zugang, genauso wie ihre Zusammenarbeit mit Tänzer:innen, um die Musik zu visualisieren. 2017 produzierte sie den Soundtrack für das Stück „Autobiography" des Choreographen Wayne McGregor, der hauptsächlich für das London Royal Ballet arbeitet, der 2018 über *Planet Mu* erschien. Wie viele Künstler:innen schöpft Jlin Kraft aus der Perspektive dunkler Klänge:

> „I always tell people that my creativity lies in the belly of the beast and that's exactly what it is. A lot of people think that 'dark' is a bad concept, but I think it's a beautiful thing because that's mostly where your best work comes from. You can say it's dark, but you splash so much colour on it from what's inside you. [...] Something that's happy can only truly go in one direction, whereas with something like distress, anger, trauma, there are so many more interesting possibilities that those emotions can create" (Eede 2015, The Quietus).

Jlin spielte auf fast allen *Transmedia Festivals* dieser Studie; u. a. *CTM* 2016 und 2018, Hyperreality 2017, Heart of Noise 2018, *Unsound Festival* 2018.

◊

Repetitive Beats und Loops

Mark Butler kommt zu dem Schluss, „the beat *is* the music" und „the beat also defines the music as dance music" (ebd.). Die Zentralität des Beats für Clubsounds bestätigt auch der Komponist und Musiker Ben Neill: „The two worlds of high art and popular electronic music may use slightly different tools, but their aesthetic approaches are most clearly defined in terms of the presence or absence of repetitive beats" (2017 [2004], 387). Er bezieht sich auf Jon Pareles (1998) Artikel in der *New York Times* „The rhythm century", der erklärt, dass Rhythmus der Motor für diese

selbst das Label übernahm und als Independent Label weiterführte (vgl. https://www.discogs.com/label/185-Planet-Mu, abg. 15.09.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Veränderung der Musik im 20. Jahrhundert war, von Jazz bis zu Techno. Und dass sich die musikalische Entwicklung in Richtung rhythmischer Komplexität bewegen würde. „The development and evolution of beat construction in current electronic dance music is a highly sophisticated art form in itself, which changes rapidly in its transmission through global networks" (ebd., 388). Er zählt diverse Herangehensweisen und Praktiken auf und vergleicht die Elektronische Musik mit Jazz: „Shift of tempo, subdivision, sonic manipulation and complex quantization structures are making beat science the new jazz of the 21st century. Much in the same way that jazz soloists listened to each other and incorporated each other's licks into their own solos, beat makers around the world listen and learn from each other through the underground network" (ebd., 388).

Die Rhythmen und Patterns Elektronischer Musik (Electronica) können relativ simpel und minimalistisch sein, weshalb der DJ bemüht ist, dramatische Reinterpretationen herzustellen, wobei der Rhythmus oder seine punktuelle Abwesenheit stets im Mittelpunkt bleibt. „The most obvious rhythmic force is the bass-drum beat: loud and insistant", argumentiert Butler (2006, 4). Und führt weiter aus: „Rhythm, therefore is the *raison d'etre* of electronic dance music–one of its most prominent and interesting characteristics, and the force that inspires audiences to move with such frevor" (2006, 4–5). Fans, Musiker:innen und Kritiker beschrieben EDM gleichermaßen über „rhythmic attributes [...] more than any other quality; their descriptions of what they love about the music are full of references to 'beats', 'rhythm', and 'time'" (2006, 5). Charakteristisch für Techno und elektronische Clubtracks ist der 4/4-Takt, „which DJs keep at a constant tempo somewhere in the range of 120–180 bpm, that is repetitive; that is played at very high volumes, emphasizing low (bass and sub-bass) frequencies; and that is formed from combinations of diverse sound sources" (Butler, 8). Butler verweist auch auf die Gemeinsamkeiten von Hip-Hop und EDM in Stil und Produktion, weshalb er sich auch häufig auf Literatur zu Hip-Hop bezieht. Er betont den hohen Grad der Abstraktheit von EDM durch die Abwesenheit von Gesang und Sprache, klassischen Songstrukturen oder das Fehlen von traditioneller Notation: „[...] the majority of EDM is instrumental. Any vocal sounds that occur are usually very brief samples [...] and are often subject to considerable manipulation. This instrumental focus [...] distinguishes EDM from almost all other commercial popular music produced" (2006, 34). Deshalb nutzt Butler nicht den Begriff des Songs, sondern des Tracks, um auf einzelne EDM-Kompositionen zu verweisen. Das Unterscheidungsmerkmal Elektronischer Musik ist für ihn in der Art der Produktion begründet: „namely, through the use of electronic technologies such as synthesizers, drum machines, sequencers, and samplers" (2006, 33).

◊

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beispiel 2 – Dengue Dengue Dengue (Tropical Futurism)

Felipe Salmon und Rafael Pereira aka Dengue Dengue Dengue (DDD), sind ein Duo aus Lima (Peru), und produzieren Tracks, deren Klänge sich wie lauwarme Regenschauer elektronischer Psychedelik in die Gehörgänge schmiegen. Immer in ständiger Entwicklung, erforschen DDD Rhythmen und Klänge aus allen Ecken der Welt, wenngleich der südamerikanische Einfluss dominant bleibt. Nur ihre Musik zu hören, gibt die Konzerterfahrung nicht wieder, denn die Musik ist bestens mit den Visuals abgestimmt, beides zusammen erzeugt eine hypnotische Erfahrung auf dem Dancefloor. Die beiden sind nicht nur Produzenten und DJs, sondern auch Grafikdesigner. DDD sind dafür bekannt, das Alte mit dem Neuen und das Analoge mit dem Digitalen zu verschmelzen und so eine einzigartige audiovisuelle Welt zu erschaffen. Sie tragen bei ihren Auftritten und für ihre Pressefotos Masken in schrillen Farben, was auf die Karnevalstraditionen im peruanischen Hochland zurückgeht. Ihre musikalischen Erkundungen reichen von psychedelischem Cumbia und Dub bis hin zu Salsa, Footwork, Tribal und Techno. Über ihren Namen sagen sie:

> „The word Dengue has different meanings in Peru. We use it a lot as slang for the feeling you get before you go out to a party. For example, when a friend is trying to convince you to go out and party, you say: 'You're putting the dengue inside me'. Dengue is also a rhythm from Cuba that was spread in South America by a musician named Enrique Lynch. We had one of his records at home – on the cover it said 'DENGUE DENGUE DENGUE DENGUE' in big red letters; and because it always made us laugh we knew that had to be our name!" (Considine 2014, redbull.com).

Ihren musikalischen Ansatz beschreiben sie als minimalistisch, da sie mit nur wenigen Elementen und Mitteln einen maximalen Effekt erzeugen wollen, das sei ihre Philosophie. Ihren Stil nennen sie „Tropical Futurism".

Über ihre Herangehensweise sagen sie: „What we do has always been an audiovisual project. We try to think of it as one thing – the aim is to take the audience/listener/viewer on a psychedelic journey using every element we have in hand" (ebd.). Dabei sind sie äußerst humorvoll, besonders in ihren Videos. Bis dato haben sie drei Alben veröffentlicht und die letzten beiden – „Siete Raices" (2016), „Zenit & Nadir" (2019) sind auf dem portugiesischen Label *Enchufada* erschienen sowie die EP „Fiebre" (2020) auf *NAAFI*. Live erlebt habe ich DDD auf dem *CTM Festival 2018* und *Heart of Noise* 2019 .

◊

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

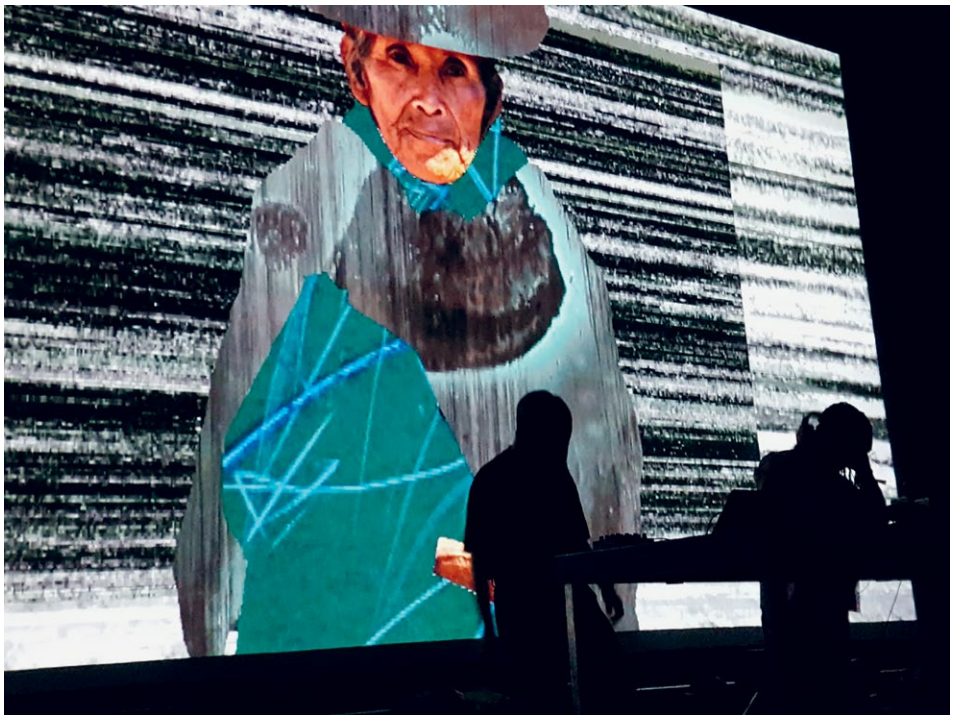


Abb. 51: Konzert Dengue Dengue Dengue @ Haus der Musik, HON 2019.

Electronica-Szenen als Kulturen des Tracks

Für Jochen Bonz ist der Track ebenfalls zentral, und für seine Studie „Subjekte des Tracks" zu House Music firmiert der Begriff bereits prominent im Titel. Wie bereits angerissen, entstand spätestens mit den 1990er Jahren eine neue Popkultur, die erhebliche Unterschiede zu den alten Subkulturen zeigte, diese neue Subkultur nennt Bonz „Kultur des Tracks" und sie „ist eine postmoderne Erscheinungsform der Popkultur, eine Subkultur neuen Typs" (Bonz 2008, 126). Bonz spricht von einer „Kultur des Tracks", weil sich die Kultur eben nicht auf einen spezifischen Musikstil reduzieren lässt: „Denn der Track ist eine – im Vergleich zum Song – enorm offene musikalische Form, in der sich das, was da ist, […] ständig wandelt. Konstant bleibt im Track nicht, was artikuliert ist. Nur, dass da etwas ist" (Bonz 2008, 14). Darüber hinaus beziehen sich die neuen Szenen und Genres zumeist nicht mehr auf die Mehrheitsgesellschaft. Was in der hegemonialen kulturellen Ordnung passiert (z. B. in Wirtschaft oder Politik) ist der neuen Subkultur, laut Bonz, egal, hat dort keine Relevanz. Deshalb spricht Bonz von einer Subkultur ohne Subversion. Da es sich aber bei den Kulturen des Tracks weiterhin um spezifische Welten handelt, hält Bonz am

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Subkulturbegriff fest; auch wenn die alten und neuen Subkulturen ansonsten nicht viel verbindet (vgl. 2008, 152).

Anstelle der Bezugnahme auf die hegemoniale Kultur wirkt hier ein anderer Mechanismus, so Bonz: Bedeutung hervorbringen, Bedeutung zerstören sowie das Prinzip permanenter Performanz (vgl. Bonz 2008, 63). Erzeugung von Welt stehe hier gegenüber Kritik an der Welt im Vordergrund. Dies macht Bonz auch an der ungeheuren Masse und Dynamik der Schallplattenveröffentlichungen fest sowie an den journalistischen Beschreibungen dieser Musik in Form von sogenannten Reviews. Denn die Reviews beziehen sich auf eine formale Ebene der Ästhetik der Musik, jedoch nicht auf ihre möglichen Aussagen. Diese Veränderung zeigt sich nach Bonz auch im Umgang mit Musik: Anstelle einer kritischen Distanz wird eine Perspektive der Nähe zum Gegenstand eingenommen. Die Materialität von Track-Musik hat eine große Wirkmächtigkeit in den Kulturen des Tracks, da sie Atmosphären bereitstellt, in denen das Subjekt Gestalt finden kann (vgl. auch Bonz 2014).

Der „All Music Guide to Electronica" (AMGE) von 2001 macht bereits im Titel deutlich, dass es sich hier um einen Sammelbegriff handelt, der einer eigenen Enzyklopädie bedarf. Hier finden sich zutreffende Beschreibungen für mein Feld unter den allgemeinen Termini Electronic und Electronica. Electronica beschreiben die Autoren als einen Gefährten von Techno, welcher mehr zur Kunst tendiert. Sie führen aus: „A suitably vague term used to describe the emergence of electronic dance music increasingly geared to listening instead of strictly dancing" (Bogdanov et al. 2001). Dies ist hilfreich für eine Beschreibung der Musik der *Transmedia Festivals*, denn hier geht es viel um das Zuhören, oft darum, Musik zu präsentieren, zu der nicht getanzt werden kann oder muss. Die Autoren verweisen ausdrücklich auf die frühen Wurzeln und das Experiment mit elektronischen Geräten und dem Computer, aber auch auf Experimente mit Klang im Allgemeinen, wo bestehende Ordnungen aufgebrochen wurden. Im AMGE beginnt die Geschichte der Klangexperimente ebenfalls mit den frühen Avantgardekomponist:innen, die sich mit neuen und alten Technologien auseinandersetzten, um Musik und Klänge zu erzeugen, die man so noch nicht gehört hatte. Es wird eine Linie von amerikanischen Pionieren wie John Cage und dem amerikanischen Minimalism bis zu Karlheinz Stockhausen[53] oder zu Wendy Carlos[54] gezogen, die unter anderen den Moog-Synthesizer populär machte.

53 „Stockhausen's explorations of fundamental psychological and acoustical aspects of music were highly independent. Serialism (music based on a series of tones in an ordered arrangement without regard for traditional tonality) was a guiding principle for him. [...] Stockhausen also began using tape recorders and other machines in the 1950s to analyze and investigate sounds through the electronic manipulation of their fundamental elements, sine waves. From this point he set out to create a new, radically serial approach to the basic elements of music and their organization" (britannica.com, Karlheinz-Stockhausen, abg. 03.05.2020).

54 Walter/Wendy Carlos, geboren 1939, ist eine amerikanische transgender Produzentin und Kompo-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Ob dies nun musikhistorisch korrekt ist oder nicht, bleibt mangels Forschungen streitbar, aber auf den Festivals und in den Szenen wird immer wieder auf diese Namen rekurriert. Sie tauchen immer wieder im Rahmen der Festivals auf. Der Bogen wird bis hin zum deutschen New Age, Ambient, Space Rock und Krautrock gespannt. Neben deutschen Bands wie CAN[55] und Neu![56] waren für die Autoren Bands wie Kraftwerk und Tangerine Dream[57] relevant, da sie neue Einflüsse und Technologien in die Popmusik überführten und bekannt machten. Leider konnte sich der Begriff Electronica nur begrenzt durchsetzen, wird aber hier und dort verwendet, beispielsweise in Plattenläden oder als Hashtag bei SoundCloud oder Mixcloud, aber auch von einigen Autor:innen, im Folgenden beispielsweise von Demers (2013).

Wichtiger als die Bezeichnungen sind die sich verändernden Erfahrungen, welche mit der Entwicklung von Elektronischer Musik und Track-Musik einhergehen, beispielsweise die Wirkung von Klang als Körpererfahrung. Wicke schlussfolgert: „Damit eröffnet sich ein bislang analytisch noch vollkommen unbearbeitetes Feld – die symbolische Konstruktion des Körpers (als kulturelles Artefakt im Unterschied zum organischen Leib) im Medium von Klang" (Wicke 2004, 136). In dem Maße, wie sich die Veränderung der Klangwelt und der Diskurse übereinanderlegen, potenzieren sich laut Wicke auch „die Möglichkeiten und Dimensionen subjektiver Klanglichkeit,

nistin Elektronischer Musik und von Film-Soundtracks. Sie wurde durch das kommerziell erfolgreiche Album „Switched-on Bach" (1968) bekannt, durch das elektronische Klänge einem breiten Publikum nähergebracht wurden.Produziert wurde es von Rachel Elkind, die für *Columbia Records* arbeitete und mit Carlos von 1967–1980 zusammenarbeitete. Carlos arrangierte ihre Kompositionen mit dem Moog Synthesizer. In der Popkultur hinterließ sie Spuren durch ihren Soundtrack für Stanley Kubricks „A Clockwork Orange" (1971).

55 CAN war eine deutsche experimentelle Rockband, die 1968 in Köln gegründet wurde. Die Gruppe durchlief mehrere Sänger, u. a. den gebürtigen Japaner Damo Suzuki. Die Mitglieder von CAN kamen aus der Avantgarde und dem Jazz und vermischten Elemente von Psychedelic Rock, Funk und Noise. CAN wurden weithin als Pioniere der deutschen Krautrock-Szene gefeiert und hatte einen erheblichen Einfluss auf nachfolgende Rock-, Post-Punk-, Ambient- und elektronische Musik (vgl. en.wikipedia.org, Can_(band), abg. 10.09.2020).

56 Neu! is a "German krautrock band formed in Düsseldorf in 1971 by Klaus Dinger and Michael Rother, after their split from Kraftwerk. The group's albums were produced by Conny Plank, who has been regarded as the group's 'hidden member'. Though Neu! had minimal commercial success during its existence, the band is retrospectively considered one of the founders of krautrock and a significant influence on a variety of subsequent rock, post-punk, and electronic music artists" (discogs.com/artist/12636-Neu!, abg.10.09.2020).

57 Tangerine Dream wurde von Edgar Froese gegründet und ist „perhaps the premier exponent of 'electronic rock' music of the 'Berlin School'. From their 'free-rock' beginnings in the nascent 'krautrock' scene to the eventual synthesizer-based trio which signed to Virgin, this German group can take significant credit in introducing synthesizer- and sequencer-based electronic music to most of the Western rock world" (discogs.com/artist/10343-Tangerine-Dream, abg. 10.09.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wird Musik zum Medium einer Kultur des Selbst". Was dadurch entstehe, sei „eine Welt aus Sound und Design" (ebd., 138).

◊

Beispiel 3 – Gabber Modus Operandi (Gabber-Gamelan Fusion)

Aus den Tiefen der experimentellen Rave-Szene Indonesiens, aus Bali, kommen Gabber Modus Operandi (GMO), ein Act, den die *CTM*-Kuratoren durch ihre enge Kooperation mit Musikern:innen aus Indonesien über das geförderte Forschungsprojekt *Nusasonic* (eine Initiative des Goethe-Institutes) vor Ort entdeckten. Waren sie bei ihrem ersten *CTM*-Auftritt 2019 noch nahezu unbekannt, so kollaborierten sie 2022 schon mit Popikone Björk. GMO ist ein von Kasimyn und Ican Harem aus dem Zufall geborenes Projekt. Beide verbindet eine Obsession für schnelle Rhythmen. In ihren Produktionen erforschen sie unterschiedlichste Musiktraditionen, die sie mittels elektronischer Manipulation in dynamische, bisher ungehörte Sound-Strukturen verweben. So entstehen neuartige Mischungen aus Gabber,[58] Footwork, Grindcore, balinesischem Gamelan und Noise (vgl. CTM-Artistpage). In ihren Hardcore integrieren sie Musiktraditionen Indonesiens wie Jathilan (ein Trance-Tanz, bei dem der Geist eines Tieres auf den Menschen übergeht), Dangdut Koplo und Funkot (eine Mischung aus europäischem Happy Hardcore und Dangdut). Ihre Alben „PUXXXIMAXXX" (*Yes-No-Wave*-Label) und „HOXXXYA" (*SVBKVLT*-Label) sind voller energiegeladener Hits, die den Dancefloor aufmischen und den Schweiß austreiben. *Boomkat Mailorder* (2019) beschreibt es als „a seethingly up-for-it and puckishly immediate sound, lending a thrilling new spin to well-trampled tropes in a way symptomatic of the current wave of rave goods". Und zum Rerelease von „PUXXXIMAXXX" heißt es: „While half of Europe is trying to recapture the sounds of a lost rave they never attended, GMO use the discarded shells of dance subgenres to cobble together a completely unique vanguard rave sound that doubles as a middle finger to the dull, aggy purists" (Boomkat 2021). Wie auch beim europäischen Gabber ist bei GMO der Humor eine wichtige Zutat. Weil in Bali alles vom Tourismus bestimmt wird, ist es für GMO wichtig, dass sich ihre Musik nach Bali anfühlt und nicht nur nach westlichen Importen. Über ihr zweites Album sagen sie: „[W]e owe a lot to the metal/noise scene and to the small rapidly growing rave crew in Denpasar,

58 Gabber oder Gabba „presents the living spectacle of temporarily lobotomised 'Gabbanauts' seeking apocalyptic-bombastic immersion. In this sense it returns to the archetypal pre-rational spectres that haunt mechanisation and simultaneously constructs a hyper-mechanised high-velocity version of the sublime with a barely concealed Nietzschean quality plus a quasi-Schopenhauerian pessimism [...]. Ultimately, Gabba functions as a metaphorical black hole into which mechanised sound is dragged at infinite speed and from which it is impossible to return unaltered, if at all" (Monroe 2006: The Evolution of Senso-Brutalism, siehe auch Ludewig 2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

while at the same time a ton of influence strongly came from all the sounds blasting out from our banjar (neighborhood) community" (*SVBKVLT* Bandcamp Artistpage). Die *CTM*-Redaktion attestiert „with exuberant digital sarcasm, they straddle the line between the sacred and the banal" (CTM-Artistpage). GMO sind einerseits von den lokalen Traditionen geprägt, aber genauso viel Einfluss hat der westliche Tourismus auf ihre Sozialisation gehabt, was sie nicht nur positiv bewerten. 2020 berichtete Arte TRACKS über GMO, dort sagt Ican Harem: „Wenn du auf einer so touristischen Insel lebst, erwarten die Leute von dir, dass du kommerzielle Musik machst." Und Kasimyn argumentiert:

> „Du unterwirfst dich dem Tourismus so weit, dass es schon fast etwas von Kolonialisierung hat. Die meisten Venues werden von irgendwelchen weißen Dudes geleitet … Ich persönlich fühle mich nie zuhause in den Clubs hier, weil alles einem touristischen Schema entsprechen muss. […] Wir wollen, dass sich unsere Musik nach unserem Zuhause anfühlt, das ist sehr wichtig für uns. […] Wenn du auf Bali lebst, dann bist du als Musikproduzent schnell schlecht gelaunt, weil es keine Orte gibt, wo du deine Musik präsentieren kannst."

Deshalb haben sie 2020 auf Bali ihren eigenen Club gegründet, hier wollen sie alles von Death Metal über Rave bis zu Performance Kunst veranstalten (Arte Tracks 2020 via Youtube).

Ein Geniestreich war eine Special Commission am *CTM* 2020 von Gabber Modus Operandi mit der Nakibembe Xylophone Troupe im *Berghain*. Die Xylophone-Virtuosen aus Uganda machten beim *Nyege Nyege* Festival[59] auf sich aufmerksam (so wie auch GMO), als eine der wenigen und letzten, die als Ensemble gemeinsam das überdimensionale Xylophon Embaire spielen, das mit bis zu acht Personen gespielt werden kann. In der Konsequenz wurden sie für *CTM* mit GMO zusammengecastet. Laut CTM-Redaktion verursacht die Nakibembe Xylophone Troupe notorisch gute Laune, „ecstatic compositions that flow endlessly, creating waves of coalescing grooves" (CTM-Artistpage). Tatsächlich führte der gemeinsame Auftritt beim *CTM Festival* 2020 dazu, dass das ganze Publikum im übervollen *Berghain*, inklusive aller gestressten CTM-Mitarbeiter:innen, für die Dauer des Konzertes lächelte. In meiner langjährigen Forschung mit vielen Konzertbesuchen habe ich nur wenige vergleichbare Momente kollektiver Fröhlichkeit erlebt.

◊

59 *Nyege Nyege* ist ein Festival für elektronische und experimentelle Clubmusik in Kampala, Uganda, das 2013 aus der Partyreihe *Boutiq Electroniq* hervorging (vgl. ra.co/features/3107, abg. 15.03.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

2.5.2 Entwicklungslinien Elektronischer Musik: Kunstmusik und Pop

> „Die Inspiration für Musik mit ungewöhnlichen Geräuschen, die man zerschneidet und bearbeitet und übereinanderlegt, kam durch Hip-Hop und Techno, aber auch durch die Musique Concréte, dazu kam Industrial und Noise Rock wie Einstürzende Neubauten […]. Wir sind im Grenzgebiet zwischen den Stilen zuhause, da gehören wir auch hin. Im Radio hörte ich zufällig die ‚Mikrofonie 1' von Karlheinz Stockhausen […]. Unglaublich, die Deutsche Grammophon veröffentlichte eine Schallplatte, wo Männer in Anzügen komische Geräusche machen" (Transkript Matmos, in: Soundhunters, Koltz 2015).

Auf die Entwicklungsgeschichte von Techno werde ich im Folgenden nicht weiter eingehen, dies ist an anderer Stelle geschehen (siehe Ludewig 2018) und es gibt inzwischen eine Vielzahl an Publikationen, wo diese nachgelesen werden kann.[60] In diesem Abschnitt wird es vielmehr um die Bezüge, Referenzen und das Verhältnis gehen, das experimentell-elektronische Musik zur Kunstmusik und zum Pop hat.

Wie oben schon angeschnitten wurde, ist der Begriff der Elektronischen Musik auch in der Kunstmusik zuhause, beziehungsweise hat er hier sogar als Begriff seinen Ursprung. Mit Kunstmusik meine ich einen Musikkanon, der von Akademiker:innen an Hochschulen und spezialisierten Institutionen geprägt wurde. Der grundsätzliche Einfluss ist hier die klassische sowie Neue Musik des Westens, Ernste Musik, kanonische Musik oder eben Computermusik. Der Terminus Kunstmusik suggeriert, dass das Werk anspruchsvoll sei, einen Wert habe, der ob der institutionellen Anbindung als gewährleistet gilt. Kunstmusik lässt sich nicht eindeutig definieren und löst sich in der Gegenwart zunehmend auf. Vor allem, weil immer mehr Musiker:innen an den Kunst- und Musikhochschulen ausgebildet werden, aber ihr Tätigkeitsfeld nicht in der Ernsten oder Neuen Musik sehen. Eine Orientierungshilfe bietet Emil Bernhardt:

> „Wie sieht es nun mit dem Begriff ‚Kunstmusik' aus? Da dieser Begriff eine bestimmte Musik von anderer Musik abgrenzt, betrifft diese Abgrenzungen das Verständnis von Kunst überhaupt. Im Licht der Konzeptkunst-Debatte ist ‚Kunstmusik' als Begriff problematisch geworden, da er ein Wissen darüber impliziert, was Kunst ist; die eine Musik qualifiziert sich durch gewisse Eigenschaften als Kunst, die andere nicht. Durch die Hinterfragung eines umfassenden Kunstbegriffs durch die Konzeptkunst wird auch der Kunstmusik-Begriff suspekt" (2008, 7).

60 Beispielsweise Butler 2006, Anderson 2009, Rietveld 1998, Reynolds 1998/1999, Eshun 1999, Weinzierl 2000, Anz & Walder 1995, Gilbert & Pearson 1999, Sicko 2010.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Bernhardt fällt als Beispiel für Kunstmusik nur die Neue Musik ein, weil sie ähnlich wie die Konzeptkunst vorgehe. Er stellt in Bezug auf Neue Musik immerhin fest: „Alles, was klingt, kann heute Musik sein (sogar das, was nicht klingt)" (ebd.). Dementsprechend ist auch die Breite für Kunstmusik zu verstehen. In diesem Kapitel soll es um ein Verständnis dessen gehen, was als Kunstmusik bezeichnet wurde. Denn die frühe Computer- und Synthesizer-Musik wurde vor allem von Wissenschaftler:innen, Computer-Expert:innen und klassisch ausgebildeten Komponist:innen vorangetrieben.

In der musikwissenschaftlichen Fachliteratur verweist der Begriff der Elektronischen Musik in den meisten Fällen auf die elektronischen Experimente aus der Neuen Musik und Avantgarde, nicht jedoch auf Clubmusik. Dies hat zeitgeschichtliche Gründe, da der Begriff einen Stil der Nachkriegszeit beschreibt, der von den *Studios für elektronische Musik* des *Nord- und Westdeutschen Rundfunks* in Köln geprägt wurde (vgl. Hiller & Isaacson 1959, 37). Der Physiker und Kommunikationsforscher Werner Meyer-Eppler, der das Studio mitbegründete, prägte den Begriff der Elektronischen Musik. 1949 hat er ihn als erster im Untertitel seines Buches „Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik und synthetische Sprache" verwendet. Elektronische Musik beschreibt hier eine experimentelle Praxis der Kunstmusik mit elektronischen Produktionsmitteln. Herbert Eimert, der die atonale Musiklehre entwickelte, ist neben Meyer-Eppler ebenfalls in diese frühen Experimente involviert. Aber auch Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael Koenig waren festangestellte Komponisten; Pierre Boulez vom *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM)[61] in Paris und andere nutzten die Studios zu Realisierung ihrer Kompositionen. Auch im Sinne von Hiller und Isaacson (1959) ist Elektronische Musik Experimentelle Musik, wie schon ihr Buchtitel „Experimental Music – composition with an electronic computer" offenbart.

Die Verbindungslinien von Neuer Musik zur Computermusik kommen in Deutschland vor allem aus der Nachkriegszeit, in der sich ein reichhaltiges Angebot an experimenteller Neuer Musik nach und nach im Westen des Landes etablierte. In ihrem Buch „New Music, New Allies" formuliert Amy Beal eine starke westdeutsche Verbundenheit zur amerikanischen experimentellen neuen Musik der USA. So wurden seit den 1950er Jahren amerikanische Avantgardekomponisten – in vorderster Reihe John Cage – in den amerikanischen Besatzungszonen West-Deutschlands durch Veranstaltungen, Festivals, Auftragsarbeiten, Radio-Airplay und anderes mehr gefördert. Diese Musiker:innen wurden in West-Deutschland bekannter als in ihrem Heimatland und bestritten hier in großen Teilen ihren Lebensunterhalt: „Germany

61 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique ist ein französisches Forschungsinstitut für Musik und Sound mit Fokus auf Avantgarde und elektroakustische Kunstmusik. Es wurde 1977 eröffnet unter der Leitung von Pierre Boulez: https://www.ircam.fr, abg. 18.03.2021.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

created a context of prolific exile for American experimental music" (Beal 2006, 2). Die Idee der Neuen Musik war hier stark an die Idee des Fortschritts und Wiederaufbaus gekoppelt: „While the two countries negotiated a new relationship by means of military control and political reorganization, many styles of American music gained a foothold in West Germany; […] new music from America contributed to the reconfiguration of the German musical infrastructure" (ebd., 6). Dass man mit Popmusik nichts zu tun haben wollte, hat vermutlich mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs zu tun. Fröhliche Unterhaltungsmusik konnten viele nach Ausschwitz und Holocaust nicht ertragen. Ben Neill schreibt, dass während der 1960er Jahre „the world of composition had been hermetically cut off, by its own choice, from the rest of society" (2017 [2004], 388). Und es ist zu vermuten, dass sich diese Haltung in den USA auch mit Rassismus vermischte und damit zu einer Angst führte, die der Kurator und Komponist John King als „the fear of the funk" bezeichnete, und so die gängige Haltung der akademischen Komponist:innen zu beschreiben pflegte (ebd., 387).

Die historischen und ökonomischen Einflüsse der Nachkriegszeit sind also nicht zu unterschätzen. Musikalische Diversität stand im Nachkriegsdeutschland für Demokratie und über den sogenannten Bildungsauftrag flossen viele Gelder in die Etablierung der experimentellen Musik in Deutschland, besonders nach Berlin, wo amerikanische Komponisten und Interpreten wiederholt eingeladen wurden. Im Zuge der Wiedervereinigung entstanden dann hohe Kosten und die Zuschüsse wurden gestrichen, so dass dieser Bildungsauftrag nicht weitergeführt werden konnte. Stattdessen entstanden zahlreiche experimentelle Szenen der elektronischen Musik und die Clubkultur der Wendezeit. Berlin wurde in Folge einer der bekanntesten Orte für Elektronische Musik. Das sieht auch die CTM-Praktikantin Maria so: „CTM ist durch die Stadt besonders, dass es in Berlin passiert. Denn Berlin ist ein Zentrum für Elektronische Musik, Techno hat hier Geschichte geschrieben" (Interview 2014). Ben Neill bestätigt meine These von der Entwicklung einer neuen Strömung: „A new breed of composers, with no regard for the former distinctions of pop versus high art, has evolved. Their new aesthetic approach has been made possible by the continuing evolution of computer music technologies […] along with the aesthetic progression of late 20th century culture into a more global, less Eurocentric form" (2017, 387). Neill hat hier genau die Musik im Visier, welche die *Transmedia Festivals* präsentieren, und während sich die Komponist:innen aus der Kunstmusik nur zögerlich beim Pop bedienten, wenn überhaupt, war es umgekehrt kein Problem:

> „The artistry of pushing a new style of beat forward is highly redefined; at any given time, there are many styles being practiced and developed along with new hybrids forming and new genres constantly emerging. Pop electronic music is also rapidly incorporating many elements of art music: experimental live performance techniques […], conceptual and

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> process-oriented composition [...], collage [...], performance art and theatrical spectacle [...], and the extensive use of experimental software and hardware can be seen turning up in clubs and on dance records around the world" (ebd., 388).[62]

Der Durchbruch dieser Vermischung von Pop- und Kunstmusik gelang insbesondere durch die Gruppe Kraftwerk.[63] Denn Kraftwerk waren selbst ausgebildete Musiker und gehörten zu den Wenigen, die sich Poppraktiken aneigneten: „[F]ollowing on minimalism's groundbreaking innovations, postmodernism gave 1980s art-music composers liscense to utilize popular culture elements and techniques as never before" (Neill 2004, 387). Das machte die Musik von Kraftwerk weit über die Grenzen der Konservatorien und Kunstmusik bekannt, so dass ihr Stil sich bis nach Detroit oder New York verbreitete und dort von afroamerikanischen DIY-Musiker:innen und DJs aufgegriffen wurde, die Versatzstücke in ihre Mixes und Tracks integrierten (Sampling), aber auch den futuristischen Stil computergenerierter Produktionen nachahmten, beispielsweise im Electro Funk oder Detroit Techno (vgl. u. a. Reynolds 1999, Eshun 1999). Das Image von Kraftwerk als deutsche Gruppe beflügelte die Phantasie afroamerikanischer Produzent:innen und ihre Produktionen, weil hier der Zweite Weltkrieg oder der Kalte Krieg mitassoziiert wurde. Im Techno-Bereich hat die Lust am Experiment zur Weiterentwicklung von düsteren Spielarten im Club geführt (wie Dark Techno, Industrial Hardcore oder Power Electronics), die Festivals wie *CTM* oder *Berlin Atonal*, aber auch viele außerhalb des Samples (wie *Unsound* oder *Sonic Acts*) neben anderen verstärkt präsentieren. Der Austausch der Festivals durch ihre Netzwerke und Kooperationen beeinflusst wiederum Inhalte und Kurationen. So ist beim Netzwerk *ICAS* auch ein Festival der Neuen Musik vertreten (*ORF Musikprotokoll*), und neben dem *CTM* präsentieren auch weitere Festivals Stile der Neuen Musik (z. B. *The Long Now* in Kooperation mit *Berlin Atonal* oder *Ars Electronica*). Das *CTM Festival* ist auch Mitglied der *Initiative Neue Musik*.

Dass Neue Musik heute neben Clubmusik präsentiert wird, hat mit den gemeinsamen Wurzeln zu tun, mit der Abgrenzung zu anderen Events und Szenen, aber auch mit ökonomischer Absicherung. *Transmedia Festivals* bleiben, wie Festivals an und für sich, ein Risikogeschäft, solange sie nicht staatlich gefördert sind. Ein Festival muss sich heute ständig neu erfinden und von anderen Veranstaltungen abheben, wenn es überleben will. Ein Programm nur aus Clubmusik oder Neuer Musik könnte in Berlin

62 Als Beispiele nennt Neill Richie Hawtin, Tortoise, Aphex Twin, Thomas Brinkmann, DJ Shadow oder DJ Spooky – sein Text erschien erstmals 2004..

63 Kraftwerk ist eine deutsche Band aus Düsseldorf, die 1970 gegründet wurde. Die New York Times bezeichnete Kraftwerk als die „Beatles der elektronischen Tanzmusik" (Neil Strauss 1997). Kraftwerk entwickelten mit der Zeit ein Mensch-Maschine-Imagekonzept und einen Stil, mit dem sie sich deutlich von anderer elektronisch orientierter Kunstmusik, aber auch Rock- und Popbands abgrenzten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bei all der Konkurrenz in beiden Sparten vermutlich nur schwer überleben. Die bessere finanzielle Situation durch Förderungen in der Neuen Musik sowie der Drang der Kurator:innen, sich beständig neue Formen der Experimentellen Musik zu erschließen, spielen hier mit hinein. Neue Musik, Elektroakustische Musik oder Kunstmusik sowie experimentelle Clubsounds unterscheiden sich zwar erheblich, dennoch kommen sie bei *Transmedia Festivals* zusammen. Verständlicherweise greift das *CTM Festival* diese in Berlin gewachsenen Strukturen und Einflüsse auf, gilt es doch, möglichst umfassend die abenteuerlichen Stile zu versammeln. Dazu sagt Jan Rohlf:

> „Uns interessierte ja immer dieses Dazwischensein, denn da sind Dinge in Bewegung und nicht so durchdefiniert, man kann sich da Dinge rausnehmen und neue Synthesen bilden. Im Gegensatz dazu zählt in der Neuen Musik ja Erfahrung relativ wenig, denn da muss man immer den Kontext, den Background und die Musiktheorien kennen und dann erst kann man verstehen, worum es da geht. Nur Erfahrung bringt da nix und wird da auch abgewertet. Im Popkontext geht es primär um die Erfahrung und was sich sinnlich-affektiv erschließt. Wenn man sagt, man braucht beides – Tanzen und einen Kopf – dann wird es offensichtlich schwierig, aber ich finde, genau dann wird es interessant" (Interview Rohlf 2014).

◊

Beispiel 4 – Holly Herndon (Deconstructed Clubmusic)

Während des Forschungszeitraums ließ sich auch die Karriere und musikalische Entwicklung der US-Amerikanerin Holly Herndon mitverfolgen. Am Anfang dieser Forschung erschien ihr zweites Album „Movement" (2012) und seitdem performte sie regelmäßig auf den *Transmedia Festivals*. Anfangs trat sie noch solo bzw. mit ihrem Partner Mat Dryhurst auf. Dryhurst programmiert u. a. Software, auch für Herndon, oder Tools, die helfen sollen, das Internet zu dezentralisieren. Sie bezeichnet ihn lachend als Multitalent, „kind of like a Swiss Army Knife" (Pattison 2015, in: FACT Mag). Herndons Herangehensweise ist zutiefst transmedial, so konzipierte sie 2015 zusammen mit Dryhurst eine Installation für den *ZKM Sound Dome* im Kunstverein Hamburg. Ungefähr zeitgleich gründeten sie zusammen mit dem Vokalisten Colin Self ein Trio, das Herndon in Folge zu einer kollektivartigen Struktur ausbaute, mit einem Chorensemble aus in Berlin lebenden Sänger:innen. Sie sang früher selbst viel im Chor und spielte in der Vergangenheit Klavier und Gitarre. In der Gegenwart ist aber der Computer das Instrument ihrer Wahl, und die Stimme als Instrument ist ebenfalls geblieben, wenngleich meist elektronisch verfremdet.

Herndon und Dryhurst haben sich aufgrund der guten infrastrukturellen Möglichkeiten, wie viele der hier präsentierten Musiker:innen, immer wieder phasenweise in Berlin niedergelassen. Zusätzlich qualifizierte sich Herndon als Akademikerin, studierte Komposition in Stanford, wo sie auch 2020 promovierte (mit ihrem vierten Al-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 52: Konzert Holly Herdon, donaufestival 2019.

bum „Proto“). Ihr Wissen fließt ebenfalls mit in ihre Musik ein, weshalb man sie auch als techno-kritischen Post-Club framen könnte. Die CTM-Redaktion pointiert: „Few have been as successful in interweaving electronic club sounds, experimental music, and critical reflection as Holly Herndon“ (CTM-Artistpage). Im Zentrum ihrer Arbeit steht das Verhältnis von Menschen und Maschinen, das ihrer Auffassung nach gleichermaßen intim wie problematisch ist. In ihrer Musik macht sie das Dilemma unserer Beziehung zu Computern erfahrbar: „[C]reativity, and publicity also means long-term surveillance that feeds into neo-feudalist power, monopolies, and the pre-formatting of independent will“ (CTM-Artistpage). Besonders ihr Album „Platform“ wird als „21st-century answer to the 1960s protest singer“ gedeutet (ebd.). Das *FACT* Magazin kommentiert: „[I]ts concept-driven tracks touching on the surveillance state, social theory, economics and activism. But overall, I think, it's how *Platform* feels that distinguishes it“ (Pattison 2015, in: FACT). Herndon ist eine der wenigen Musiker:innen, die auch musikalisch den Plattform-Kapitalismus kritisiert und die Art, wie Musik darin involviert ist, hinterfragt. Sie findet Edward Snowden hat Wichtiges geleistet, aber es wäre an anderen, diese Fackel weiterzutragen, „making people understand the implications – that's not Edward Snowden's job. That's my job as an artist, and your job as a journalist“ (ebd.). Auf ihrem Album „Proto“ singt eine künstliche Intelligenz, die sie

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

jahrelang trainiert hat: „She assembled a contemporary ensemble of vocalists, developers, guest contributors […] and an inhuman intelligence housed in a DIY souped-up gaming PC to create a record that encompasses live vocal processing and timeless folk singing, and places an emphasis on alien song craft and new forms of communion. *Proto* makes reference to what Holly refers to as the protocol era" (Pressetext Proto). Für Herndon steht jedenfalls fest: „Capitalism is sucking the life out of everything, but it doesn't have to be like that. Let's come up with alternatives" (FACT 2015).

2.5.3 Ist Experimentelle Musik ein Genre?

> „Das Wort Soundhunter beinhaltet ganz richtig, dass es sich um eine Suche handelt, und ich mag das Wilde, das in dem Wort steckt. Jahrhundertelang waren die Menschen Notenjäger, aber seit Mitte des 19. Jahrhunderts sind wir Soundhunters" (Jean Michelle Jarre, in: Soundhunters, Koltz 2015).

Experimentelle Musik muss keinesfalls elektronisch sein, wohl auch deshalb hatte das *CTM Festival* 2004 seinen Titel von Festival für elektronische Musik zu Festival für abenteuerliche (= experimentelle) Musik geändert. Allerdings ist Experimentelle Musik historisch stark mit Elektronischer Musik verbunden, wie aufgezeigt wurde, weil Elektronische Musik selbst eine fundamental andere Praxis zu den damaligen Musikkonventionen darstellte, sowohl in der Kunstmusik als auch im Pop. In der musikwissenschaftlichen Literatur zu Kunstmusik des 20. Jahrhunderts sind experimenteller Pop und Electronica abwesend. Auch in der Literatur neueren Datums sucht man die pop-beeinflusste Experimentalmusik vergeblich. Neill gibt einen Hinweis: „Many art-music composers scoff at the idea of using regular 4/4 rhythm patterns in their works" (2004, 387). Er betont aber auch, dass viele Musiker aus der Improvisation und dem Jazz sich nie wirklich für Popmusik interessiert haben, sondern sie versuchten, sie von außen zu kritisieren oder musizierend zu dekonstruieren. Nur wenige Artists haben Pop- und Kunstmusik gleichberechtigt zusammengebracht. Zu ihnen gehört Neill: „I had incorporated programmed and live repetitive beats into my earliest compositions, mostly representing these pieces in art-music venues. […] As I understood it, downtown music in New York was aimed at making art music a popular form, proving that art had truly been liberated from the confines of the modernist ivory tower" (2004, 388). Und er stellt fest, dass sich diese Haltung seit Mitte der 1990er zunehmend veränderte. Neill selbst setzte als Kurator von *The Kitchen* 1992 bis 1998 auf ein ähnliches Konzept wie die *Transmedia Festivals*: Zusammen mit DJ Spooky[64]

64 Paul D. Miller, aka DJ Spooky, „is a composer, multimedia artist, and writer whose work immerses audiences in a blend of genres, global culture, and environmental and social issues. Miller has colla-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und DJ Olive[65] wurden DJs und „electronica artists" zusammen mit Kunstmusik-Komponist:innen und Performer:innen programmiert (ebd., 389). Solche Versuche waren sicherlich ein Nährboden für die sich entwickelnden experimentellen Stile der club-beeinflussten Electronica-Stile. Im „All Music Guide to Electronica" finden sich einige Genrebegriffe mit dem Zusatz ‚Experimental' wie Experimental Techno, Experimental Electro, Experimental Dub oder Experimental Rock/Post-Rock. Weitere experimentelle Sparten, die für mein Feld relevant sind, heißen Noise, Shoegazing, Industrial oder Dark Ambient.

Wie schon erwähnt, gibt es kaum Literatur zu den experimentellen Stilen innerhalb der Clubkultur. Auch die Poplexika schweigen weitestgehend hierzu. Festivalkataloge und Musikmagazine dieser Richtungen werden bisher kaum archiviert. Gute Archive finden sich daher bei den Festivals selbst, durch ihre Kataloge, Websites und Projektdokumentationen. Leider bauen viele Festivals jedes Jahr eine neue Website, anstatt ein Archiv anzulegen. Beim Online-Glossary (inzwischen offline) zu Thom Holmes' Klassiker „Electronic and Experimental Music" ist Electronic Music der allgemeinste Begriff für Arrangements, die Elemente elektronischer Klangerzeugung aufnehmen. Die deutsche Schreibweise „Elektronische Musik" wird hingegen klar auf den historischen deutschen Stil des Radiostudios in Köln zurückgeführt. Als „Electronica" definiert er hingegen einen Stil der Elektronischen Musik der Gegenwart, der sich auf populäre Musik bezieht, „relying heavily on electronic sonorities, beats, and sound manipulations".[66]

Auch Joanna Demers nutzt den Electronica-Begriff, der ursprünglich Tanzmusik an ein großes Publikum vermarkten sollte, sie räumt ein, dass zahlreiche Electronica-Werke allerdings schwer zugänglich seien und nur ein kleines Publikum hätten.

---

borated with an array of recording artists, including Metallica, Chuck D, Steve Reich, and Yoko Ono" (djspooky.com/bio, abg. 15.10.2020).

65 Gregor Asch aka DJ Olive ist ein Produzent und Abstract Turntablist, „the son of two ethnographic filmmakers. Raised in Rhode Island, Nova Scotia, Trinidad, and Australia. […] In 1990, after living in Greece, he moved to Greenpoint Brooklyn becoming an active member of the infamous Williamsburg art scene co-founding Lalalandia Entertainment Research Corporation. In 1994 he started up Multipolyomni.com and We™ while producing ambient events throughout Brooklyn and Manhattan. […] He has started two recording labels […]. DJ Olive remains a member of Christian Marclay's turntable trio […]. He continues to play at dance clubs, raves and chillout rooms throughout the world" (discogs.com/artist/11254-DJ-Olive, abg. 15.10.2020).

66 Anhand seines Buchs und den veränderten diversen Auflagen lässt sich grob die Entwicklung der Forschung zu experimentell-elektronischer Musik nachvollziehen. In der 3. Auflage (2008) des Buchs heißt der vierte Teil schlicht: „The Music" und ist in „Classical and Experimental Music", „Live Electronic Music and Ambient Music" und „Rock, Space Age Pop, and Turntablism" aufgeteilt. In der 6. Auflage gibt es statt der 16 Kapitel nun 38 und die letzten Kapitel heißen jetzt: „Live Electronic Music – Foundations", „Live Electronic Music – Historical Practices", „Modern Turntablism", „Contemporary Software and Synthesis" und „Eurorack".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Electronica sei daher „a catchall term for everything from electronic dance music (EDM) to avant-garde and even certain works of hip-hop. Record labels began to circulate the label 'electronica' during the early 1990s to lure consumers to an increasing disparate collection of [...] works" (2010, 44).

Interessant ist Holmes' Herausstellen des „Turntablism" für experimentelle Musik, heute meist als *Abstract Turntablism* bezeichnet, wo der Plattenspieler zum Musikinstrument wird. Ich selbst habe früher als Musikjournalistin enthusiastisch über den Turntablism der Hip-Hop-DJs berichtet. Im Feld der Experimentellen Musik erlebt man nur selten diese Art von Turntablism eines Grandmaster Flash[67] oder DJ Q-Bert,[68] stattdessen trifft man auf Philip Jeck[69] oder Christian Marclay.[70] Oder in den letzten Jahren vermehrt von weiblichen Akteur:innen wie Mariam Rezaei, Victoria

67 Grandmaster Flash is a DJ and Producer of Barbadian origin, "he moved with his family to New York City in the early 1960s. Flash was influenced by the block parties and their DJs in his Bronx neighborhood. He took DJ Kool Herc's [...] technique [...] and then added Grand Wizard Theodore's scratch technique and merged both styles into each other. This was later referred to as 'cutting the break'. Flash took his new style to the block parties in the mid 70s and after early failures he added several MCs to hype the crowd [...]. Acknowledged as a defining moment in hip hop history this combination has paved the way for whole generations of hip hop heads, MCs, rappers and DJs worldwide ever since"; discogs.com/artist/21715-Grandmaster-Flash, abg. 13.10.2020).

68 Richard Quitevis, DJ Q-Bert oder Qbert ist ein philippinisch-amerikanischer Turntablist und Komponist aus San Francisco. Er wird oft als der Jimi Hendrix der Turntables bezeichnet. Er erfand das erste musikalische Annotationssystem für Scratching, Battling und Komponieren auf Vinyl. Er gilt als Pionier des Turntablism und viele der heute weltweit geübten Scratches sind seine Erfindung. Er beschäftigte sich seit Beginn der 1980er Jahre mit Turntablism. Projekte sind u. a. die Crew FM20 oder The Invisible Skratch Piklz, er wurde Mitglied der legendären Formation Rock Steady Crew. Qbert wurde drei Mal DMC World Champion (Wettbewerb für DJs, 1992–1994). Vgl. discogs.com/artist/47076-DJ-Q-Bert, abg. 15.11.2019).

69 Philip Jeck „studied visual arts at Dartington College of Arts in the 1970's and has been creating sound with record-players since the early 80's. He has worked with many dance and theatre companies and played with musicians/composers such as Jah Wobble, Steve Lacy, Gavin Bryars, Jaki Liebezeit [...]. Philip also still works as a visual artist, usually incorporating sound and has shown installations at [...] Hayward Gallery London, The Hamburger Bahnhof Gallery Berlin, ZKM in Karlsruhe and The Shanghai and Liverpool Bienalles" (philipjeck.com/biography, abg. 13.10.2020).

70 Christian Marclay „is a key figure in the revival of experimental turntablism. He began in 1979 when hip-hop turntablism was emerging. [...] Marclay approached the music from the perspective of an art school student. He sometimes shared the stage with hip-hop artists, but also organized installations and events that were more common to the gallery scene. [...] Marclays approach to his instrument is much like Cage's toward the piano [...]. He has also repurposed the content of the music on old recordings through his real-time editing of old sounds into new forms" (Holmes 2008, 422). Holmes schreibt weiter: „[H]e has an art background and became involved in turntablism when he had to provide music for installations [...]. Using digital delay and sampling, jockeys sound fragments back and forth, progressively mutating them in conceptual ways that are close to the roots of tape composition" (ebd., 424).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Shen oder Maria Chávez[71] (letztere reklamiert den Terminus *Abstract Turntablism* aufgebracht zu haben). Interessant ist bei diesem Beispiel die Unsichtbarmachung der (afro-amerikanischen) Hip-Hop-Turntablists in der institutionalisierten Musikgeschichte, die fraglos eine experimentelle und bis dahin ungekannte Praxis etablierten; und andererseits die Abgrenzung zu ihrer Herangehensweise. Während sich die Turntablists aus dem Hip-Hop durch Präzision auszeichnen und wahnsinnig viel trainieren, ihre Skills gleichen denen von Profi-Sportler:innen oder von professionellen Musiker:innen in Ensembles, stand in der Kunstmusik, wo bereits ab den 1930er Jahren mit dem Plattenspieler als Instrument experimentiert wurde, ein Set-up im Vordergrund, das oft dem eines Laborexperiments glich (vgl. Holmes 421). Hier waren besondere Koordinationsfähigkeiten oder Sportsgeist am Plattenspieler ironischerweise kaum vorhanden. Dass vor allem die Errungenschaften der afro-amerikanischen Hip-Hop-Turntablists in Holmes' Buch oder der Literatur zu Kunstmusik allgemein verschwiegen werden, lässt leider ein *whitewashing* vermuten, zumindest eine gewisse Ignoranz und Arroganz der weißen Mehrheit an Kunstuniversitäten und Konservatorien.

Aber was verbirgt sich hinter dem experimentellen Abstract Turntablism? In einem Festivalbericht zum *Heart of Noise* formulierte ich 2014 zusammen mit Shilla Strelka für das Magazin *skug* folgendes zum präsentierten Turntablism:

> „Philip Jeck beweist in Abgrenzung zum digitalen Overload, wie sanft Turntablism sein kann. Er schichtet analoge Sounds souverän übereinander und drillt sich konsequent in das Unbewusste des Zuhörers. Sein Set versetzt in Trance, und man kann sich als ZuhörerIn mit der gleichen Konzentration versenken wie der Ambient-Scape-Zeremonienmeister selbst: ‚The way I work is that I try to find sounds that mean something to me – that emotionally move me and I try to go into that if I can. If it doesn't work, I have to change tracks until it affects me'. […] Jeck subsummiert seine Arbeit nicht unter dem Noise-Begriff: ‚In my work noise doesn't mean too much, because my work is about sound'" (Ludewig & Strelka 2014).

Interessant ist dabei, dass, wie oben bereits von Neill formuliert, bei Hip-Hop-Turntablists, oder auch Techno DJs, die mit mehreren Plattenspielern arbeiten wie z. B. Jeff Mills, der Beat im Zentrum steht. Bei den Abstract Turntablists ist eher die Ab-

71 Die drei Arstists performen seit 2023 auch als Trio: „Wenn Maria Chavez, Mariam Rezaei und Victoria Shen auf einer Konzertbühne stehen, knistert, knirscht, kratzt, birst, brutzelt und brennt es. Ihre Instrumente sind Plattenspieler, ihre Kunst ist jene des Turntablism, sie experimentieren und improvisieren mit präpariertem Vinyl und mit selbst gebastelten Tonabnahme-Geräten. Sie scratchen, sampeln und loopen; sie erschaffen Breakbeats aus Zehntelsekunden langen Fragmenten. Sie spielen die Platten mit Nadeln ab, die in künstliche Fingernägel aus Acryl eingefasst sind" (Website donaufestival 2024).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wesenheit eines durchgängigen Beats der Normalfall. Dies nun auf die alte Trennung von „Ernst“ und „Unterhaltung“ zurückzuführen, passt zwar irgendwie, aber die Zusammenhänge sind weitaus komplexer, als es vordergründig erscheint.

Die Definitionen von Stilen, die mit Experimenteller Musik assoziiert werden und die man in Musiklexika finden kann, wie z. B. Avantgarde oder Noise, beziehen sich zumeist auf die 1970er und 1980er Jahre – auf Rock, Psychedelic, Industrial, Kraut-Rock, Hardcore Punk oder Jazz. Ein relativ neuer Terminus ist Echtzeitmusik. Die gleichnamige Website aus Berlin versteht sich als Service von und für die lokale Echtzeit-Musikszene und wurde 2001 von Akteur:innen aus dem Umfeld des unabhängigen Konzertraums Ausland gelauncht: „The term ‘Echtzeitmusik’ was first introduced in the mid-1990s in order to distinguish the musical practices of a younger Berlin scene from music referred to as ‘Improvised Music’, ‘Free Jazz’, ‘New Music’, ‘Experimental Music’ and so on“, heißt es auf echtzeitmusik.de. Worin genau der Gewinn liegt, bleibt unklar, denn all die genannten Genres können Echtzeitmusik sein, jedes gespielte Instrument ist Echtzeitmusik. Auch die für Noise typischen Feedbacks sind Echtzeitmusik. Hier hebt man lediglich hervor, dass die verwendeten Klänge nicht vorher produziert wurden (wie etwa Fieldrecordings oder Samples), sondern in dem Moment der Performance erzeugt werden. Paradigmatisch ist hierfür der Looper oder die Loopstation, die soeben erschaffene Töne und Geräusche aufnimmt und im Loop abspielt. Während in der Elektronischen Musik oft verborgen bleibt, wie verwendete Sounds entstanden sind, wird es so für das Publikum nachvollziehbar. Der Begriffswirrwarr offenbart jedenfalls die Schwierigkeit sowie einen Widerstand, verschiedenste Praktiken, Methoden und Herangehensweisen einer Bezeichnung unterordnen zu können oder wollen. Er verdeutlicht aber die Reibungen zwischen den subkulturellen, musikindustriellen und akademischen Genrefizierungsversuchen.

Jenny Gottschalk stößt in ihrem Buch „Experimental Music since 1970“ (2016) auf die Schwierigkeit der Vielfalt von Genres und Praktiken: „Experimental music is challenging to pin down because it is not a school or a trend or even an aesthetic. It is, instead, a position – of openness, of inquiry, of uncertainty, of discovery. […] The term ‘experimental music’ has itself been subject to false familiarity, in that there are many definitions but few correlations between them“ (2016, 1). Als eins der anschaulichsten Beispiele führt sie John Cages Stück „4‘33“ an, auf dem bekanntermaßen keine Musik zu hören ist, aber Geräusche des Publikums und der Umgebung. Gerade deshalb ist es für Gottschalk exemplarisch, da es trotz allem ein fesselndes Hörerlebnis provoziert. Hieran macht sie fünf konzeptuelle Rahmungen experimenteller Musik fest: Unbestimmtheit, Veränderung, Forschung, Erfahrung und Nicht-Subjektivität (*non-subjectivity*) (ebd.). Diese Begriffe scheinen mir zu abstrakt, um das Geschehen auf den *Transmedia Festivals* greifbar zu machen. Das mag auch daran liegen, dass bei Gottschalk die vielen Electronica-Künstler:innen und Werke,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

also aus der elektronisch-experimentellen Popmusik, nicht vorkommen, weshalb ihre Begriffe und Konzepte hierfür nur bedingt funktionieren.

◊

Beispiel 5 – Senyawa (Avantgardistische Folklore)

Senyawa ist ein Duo aus dem Vokalisten Rully Shabara und dem Instrumentalisten Wukir Suryadi aus Java in Indonesien. Und, wie im Verlauf noch zu lesen sein wird, ist Indonesien eine Hochburg für Noise und Experimentelle Musik. Senyawa erkunden javanesische Folklore und verwandeln sie in Avantgarde. Die folgenden Feldnotizen beschreiben eine ihrer Live-Performances:



Abb. 53: Konzert Senyawa, CTM 2015.

„Ich gehe weiter nach vorne, setze mich auf den Fußboden in der ersten Reihe und mache Fotos, um mich von meinem körperlichen Unwohlsein abzulenken. Die beiden indonesischen Musiker sind ganz nah, und präsent – ich sehe ihre Handgriffe und Gesichtsausdrücke und plötzlich empfinde ich das Konzert unglaublich intensiv. Beide sind beeindruckende Musiker und es ist faszinierend, den Sänger zu beobachten – mal singt er wie ein Mann, dann wie eine Frau – mal melodisch-melancholisch süß-sinnlich, dann schreit er und weint fast. Es scheint sich bei den Worten um auditive Poesie zu handeln, wo der Wortklang im Zentrum steht, anstatt einer Sprache mit herkömmlichen Bedeutungen. Das Set-up ist minimal – beide stehen, zwei Mikrofone für den Sänger Rully und ein weiteres zur Verstärkung der Instrumente, die Wukir selbst baut. Eine Instrumentenkiste mit der Aufschrift ‚Senyawa' steht vor ihnen auf dem Boden. Wukir stellt oft zum Spielen seiner selbstkonstruierten Streichinstrumente einen besockten Fuß auf die Kiste, er hat seine Schuhe ausgezogen. Das Licht ist ebenso minimal wie die Performance und Ausrüstung: zwei weiße und zwei blaue Scheinwerfer, manchmal gibt es noch etwas rot von oben – mehr nicht. Der Theatersaal ist voll. Rully, der Sänger hat anfangs Schal, Mütze und Handschuhe an – er schwitzt. Er legt all das im Lauf des Konzerts performativ ab. Alle Menschen vor Ort sind im Bann von Senyawa, es gibt regelmäßig rauschenden Beifall.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Auch ich bin fasziniert von ihrer musikalischen Welt, die verstört, weil ungekannt und nicht einzuordnen. Der Sänger macht noch eine letzte Ansage – irgendetwas darüber, dass Berlin seine liebste Stadt ist, weil es hier heute geschneit hat. Ich frage mich, ob sich Senyawa wohl das Festival anschauen oder ob die verschneite Stadt sie mehr begeistert? Es ist eines der wenigen Konzerte, wo sich das Festival aus der eurozentristischen Bubble herausbegibt. Ich freue mich auf dem Nachhauseweg darüber. Und den Schnee" (Feldnotizen CTM 2015).

Senyawa spielen seit 2009 zusammen, als sie zum gemeinsamen Improvisieren im *Yes No Klub* in Yogyakarta von dem Betreiber Wok the Rok dazu ermutigt wurden. Seither haben sie zwölf Alben und Minialben veröffentlicht. Die aufgenommene Musik zeigt nur einen Bruchteil von dem, was Senyawa ausmacht. Auf der *CTM* Artistpage wird ihre Musik als „neo-tribalism" beschrieben. Wukir Suryadi, der Instrumentenbauer ist, bekommt für seine Praxis das Label „modern-primitive". Aus ethnologischer und postkolonialer Perspektive wirken solche Formulierungen verstörend. Im *CTM* Promotext folgt eine Beschreibung seiner Instrumente:

> „Suryadi's inventions are numerous, for example his handcrafted 'Bamboo Spear'; a thick stem of bamboo strung up with percussive strips of the plant's skin along side steel strings. Amplified it fuses elements of traditional Indonesian instrumentation with garage guitar distortion. Sonically dynamic, the instrument can be rhythmically percussive on one side whilst being melodically bowed and plucked on the other" (CTM-Artistpage).

Der unabhängige französische Vertrieb *aNGRRykULTURRa*, der auch das DIY Label *! a N G R r !* betreibt, beschreibt das bei ihnen erschienene Album „Acaraki" von 2014 als Freiraum der Transnationalität: „Just the sheer rapture and the simple ability to find a place deep beyond anything we thought we had seen before. Rully Shabara & Wukir Suryadi transcend the limits of sound: The imagination, the sacred, the profane, sanity, madness, life, death [...] and bring us back to 'home' where we should be in reality: Resolutely 'here', absolutely 'now'!" (angrry.propagande.org, abg. 20.02.2021).

Während der (FELDN-19-Pandemie im Februar 2021 unternahmen Senyawa einen erstaunlichen Vorstoß, indem sie aus dem Release ihres Albums „Alkisah" eine globale Aktion unter dem Aufruf zur Dezentralisierung machten: „42 labels are joining the Indonesian underground in imagining a decentralized musical future", schreibt Peter Kirn via CDM (cdm.link, 2021, Senyawa, abg. 20.03.2025). Weiter heißt es: „The surprise bounty of Senyawa releases this month reveals just how many artists and labels seem to desire more sharing, freedom, and experimentation in music releases" (ebd.). Kirn zitiert Rully, der erklärt, dass es in seinen Texten diesmal sehr wohl um Bedeutungen geht, nämlich um verschiedene Formen von Machtmiss-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

brauch. Auf der Album-Website führt er aus: „*Alkisah* tells a story of a society who disbanded themselves from a collapsing civilization and regroup to build a new one for the future. However, that future may not be there because the impending doom is upon them. What comes after is all that matters" (alkisah.net, abg. 20.02.2021). Das Festival fand via Twitch statt, wo alle Labels partizipierten, die eine Version veröffentlichten: „The album is co-released by multiple independent record labels across the globe, in which the labels are given full freedom to design their own version of cover art and packaging, and curate their own remixes/reinterpretations of the album" (ebd.). So soll die Exklusivität eines Release verringert werden und der Zugang erleichtert, aber vor allem sollen die kleinen Kräfte empowered werden (vgl. linktr.ee/Alkisah_Global, abg. 20.03.2025). Dieses Beispiel zeigt, dass eine experimentelle Haltung nicht auf musikalische Inhalte beschränkt werden muss.

◊

Beispiel 6 – Pan Daijing (Poetic Noises)

Die Chinesin Pan Daijing lebt seit 2016 in Berlin. Vorher lebte sie in San Francisco oder Shanghai. Sie macht Musik, Kunst, Performance – „engages with sound, performance, installation, choreography and film in her practice", heißt es auf ihrer Website. Ein paar Jahre zuvor wurde noch das Storytelling durch verschiedene Kunstformen betont. Und oftmals macht sie vieles davon gleichzeitig. Ihre Musik ist ebenso wie ihre Kunst schwer zu beschreiben, da fast jedes Projekt vollkommen anders klingt und in Erscheinung tritt als jene zuvor. Musikalisch macht sie erstmals 2015 mit ihrem Debut „Sex & Disease" auf sich aufmerksam, einer Kassette auf dem Label *Noisekölln Tapes*. Auf der *CTM* Artistpage formulieren die Redakteur:innen: „Rooted in noise music, her raw approach as a composer and performer takes many forms; hinging heavily on improvisation and acts of storytelling." Zwei Jahre später legt sie nach, diesmal über das Label *PAN*,[72] deren Artists Dauergäste in den Line-ups der *Transmedia Festivals* sind. Sie ist eine Grenzgängerin zwischen den Genres: War ihr erstes Tape noch Noise, gehören die weiteren Veröffentlichungen zu ganz unterschiedlichen Genres, manchmal ist es düsterer Techno, manchmal eher von Industrial beeinflusst und ebenso oft wie nicht ist ihre Musik tanzbar. Bei Discogs sind ihre Releases mit Industrial, Experimental oder Techno verschlagwortet. Daijing selbst verortet ihre Musik aber durchaus in der Noise-Musik-Tradition. Die CTM-Redaktion formuliert: „The output is poetic and uncanny, often oscillating along paradoxical conceptual states" (CTM-Artistpage). Ihre Auftritte sind dagegen nie nur Musik. Und den Noise-Künstler:innen sehr ähnlich präsentiert sie ihre Mixed-Media-Installatio-

72 In Berlin lokalisiertes Label, gegründet 2008 von Bill Kouligas.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 54: A/V Performance Pan Daijing, Berlin Atonal 2017.

nen und Performances nicht nur in Clubs, sondern häufig in Museen, Theatern und Galerien.

Ihr Online-CV beginnt erst mit 2015, über ihre Zeit davor erfährt man nichts. Auf der *RBMA* 2018 sagt sie im Interview, dass sie keinen akademischen Background habe und nichts, was sie jetzt macht, gelernt habe. Sie beschäftigt sich häufig mit politischen Themen, beispielsweise ihr Performance-Stück „Fist Piece", das beim *Berlin Atonal* 2017 prämierte, thematisierte „the inherent brutality and fluidity of feminised experience" (Website Daijing). Extreme Klänge haben für Pan Daijing heilende Kräfte: „I want to be able to and have been practicing being able to face problems and accept them. Noise is something that's so brutal and it cracks me open, so that I have to face everything. And yes, that process is not very pleasant but after that, you can touch the bottom and start from the beginning" (Mitchell 2017, The Quietus). Sie macht viel Sport, um im Gleichgewicht zu bleiben, und auch dabei hilft Musik: „I used to do yoga meditating with noise because the masters of noises have layers, the surfaces have spikes but when you get into it, it's a thick, big, warm water kind of feeling – it surrounds you" (ebd.). Sie habe sich nicht ausgesucht, Musik zu machen, sie müsse es tun: „For me, doing music is the only way to be able to go through it – it's like a therapy, there's no other way to express these things that are so hidden. I can't [...] cry about it every day. I don't even think about it unless I'm doing my music" (ebd.). Und ihr Track „The Island Within" ist eines der bedrückendsten Musikstücke, aber auch eins der einnehmendsten, die ich je gehört habe, und man glaubt ihr sofort, dass sie diese dunklen Orte besucht hat. Ihr Werk ist jedoch facettenreich und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vielschichtig. 2019 hat sie für das *Tate Modern* eine Oper in fünf Akten konzipiert und komponiert. Von einer rasanten Karriere zu sprechen, scheint untertrieben – sie ist „one of the most uprising figures in the current avant-garde" (CTM-Website).

◊

Interdisziplinäre Definitionsschwierigkeiten Experimenteller Musik

Eine der wenigen Autor:innen, die Zusammenhänge zwischen Elektronischen Musikexperimenten und Electronica herstellt, ist Joanna Demers (2010), die sich an einen Entwurf der Ästhetik experimentell-elektronischer Musik (ab 1980) wagt. Sie verweist ebenso auf die Definitionsschwierigkeit, aber ihre Forschungsfragen sind gezielter: Was ist Elektronische Musik eigentlich? Und in welchem Verhältnis steht diese zu Experimenteller Musik? (2010, 5). Demers verweist hier auf Genres wie Dub Techno oder Drone, um Stabilität in der Vagheit zu gewinnen, und kommt ebenfalls zu dem Schluss: „Part of the key to getting things right in electronic music involves understanding genre" (2010, 10). Deshalb hat sie sich auf eine Auswahl von Genres festgelegt. Diese sind: Musique Concrete, post-Schaefferian electroacoustic music, Techno, House, Microsound, Glitch, Ambient, Drone, Dub Techno, Noise, Soundscape und Fieldrecording. Diese ordnet sie in Kategorien wie etwa institutionelle Elektroakustische Musik, Electronica und Sound Art. Dies ist ein brauchbarer Ansatz, aber noch nicht gänzlich genügend. Zumal sich Demers Thesen im Verlauf des Buches zunehmend zu philosophischer Vagheit verflüchtigen und sich widersprechen. Ihre Ankündigung, die Relevanz von Genre zu erklären oder prominent in ihre Ausführungen miteinzubeziehen, bleibt unerfüllt. Bei ihrem Definitionsversuch wechselt sie beharrlich zwischen Definitionsbruchstücken zu Elektronischer und Experimenteller Musik hin und her. Dies stellt eine notwendige Suchbewegung dar, die ich selbst vollziehe und die nahelegt, dass es anders vorerst nicht möglich ist, da sich beides bedingt, bei dem was aufgezeigt werden soll. Der Zusatz ‚experimental' verspricht das Feld der Elektronischen Musik einzugrenzen, aber Demers stellt ebenso fest, dass dieser Annäherungsversuch weit und vage bleibt. Sie kommt dennoch zu einer vorläufigen Definition:

> „Yet in general usage, experimental music is any music that rejects tradition and takes risks through running counter to musical conventions; the term pertains equally to jazz, dub, and hip-hop. […] [E]xperimentalism is not a meta-physical essence but a series of unusual practices whose strangeness stands out in relation to whatever the mainstream happens to be. We could conclude from this that experimental electronic music is anything that challenges the conventions of electronic music" (Demers 2010, 7).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Damit macht sie deutlich, was bisher schon angeklungen ist, nämlich, dass das, was Experimentelle Musik ausmacht, an die Normen und Konventionen der jeweilig betrachteten Zeitperiode gebunden ist, an Räume und Hörer:innenschaft und, dass diese in die darauffolgenden Zeitperioden hineinwirken. Deshalb ist das Experimentelle immer in Gefahr, irgendwann zum Mainstream oder zur üblichen Praxis zu werden. Das zeigt sich auch bei den Genres und Praktiken der *Transmedia Festivals*. In Anbetracht der Herausforderungen finde ich ihre Definition gelungen. Leider bleibt ihr Vorstoß in die Popmusik aber zu stark in akademisch-musikwissenschaftlichen Traditionen verhaftet, weshalb der Brückenschlag nicht gelingt. Das zeigt sich auch an ihrer Definition von *experimental music* in ihrem Glossar, worauf ich im Folgenden noch eingehen werde.

Durch die Abwesenheit tragfähiger Literatur zum Thema haben Akteur:innen aus Subkulturen oder Szenen selbst dazu Überlegungen angestellt. Hier sind die Textpublikationen (Bücher, Magazine, Kataloge, Online Texte) von Clubs, Labels oder Festivals eine hilfreiche Quelle. Und auch engagierte Hörer:innen und Szene-Aktivist:innen wurden schreibend tätig. Das zeigt beispielsweise das Fundstück „Beautiful Noise. Directions in Electronic Music" aus einer Internetsuche. Der Geschichtsabriss, den eine Person in Eigenbemühen in den 1990er Jahren geschrieben und auf der eigenen Website veröffentlichte (ele-mental.org) wurde bis 2003 dreimal aktualisiert. Die Timeline mit kurzen Texten und Bildern beginnt um 1800 mit der Erfindung des Harmoniums, und nach Minimalism und Ambient beginnt das „Dance Music Continuum" – mit Dub, Disco, Hip-Hop, Punk, Industrial, Electro, Techno, House, Hardcore und Drum N Bass. Die letzte Entwicklungsphase der Timeline beschreibt „Noise & Extreme Beats", darunter fallen hier Breakcore, Power Noise und Glitch. Zu den aktuellen Trends 2003 fasste der/die Autor:in auch Glitch House oder Dub Techno. Unter den letzten Bildern und Namen tauchen auch die Waschmaschinen-Experimentierer Matmos auf. Auch wenn hier vieles fehlt und nicht wissenschaftlich aufbereitet wurde, geht diese Beschreibung aus Perspektive meiner eigenen Forschung in die richtige Richtung, denn hier werden elektronisch-experimentelle Stile aus Club und Pop mit in die Geschichte der Elektronischen Musik aufgenommen, diese Stile dominieren sogar zunehmend die Timeline.

Augenfällig ist, dass in dem Titel „Beautiful Noise" Noise prominent firmiert und auch Demers' Buch „Listening Through the Noise" trägt den Noise-Begriff im Titel. Bemerkenswert ist, dass Demers genau diesen vermeintlichen Gegensatz – Lärm/Schönheit – aufgreift und ihn als Kuriosität maximaler Musik (*maximal music*) bezeichnet, „the tension between noise and beauty" (2010, 102). Noise Music würde alles daran setzen, um konventionellen Vorstellungen von Schönheit zu entkommen, und Widerstand gegen die Idee von Musik aufbauen: „But this resistance is an ambivalent gesture, for the very act of thwarting beauty by creating ugliness in fact reinforces the idea of beauty", glaubt Demers (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Aus allem bisher angeführten lässt sich schließen, dass eine enge Verbindung zwischen Noise und experimentellen Musikstilen existiert. Auch Cedrik Fermont verdeutlicht das enge Verhältnis in einem Vortrag beim *CTM Festival* 2016 über Experimentelle Musik in Asien und Afrika. Mal spricht er von Noise, mal von Experimenteller Musik. Fermont erklärt sichtlich begeistert, dass Indonesien sehr wichtig für diese Art von Musik sei.

> „You find tons of artists of experimental music and noise music on at least five islands in Indonesia; [...] there where already composers in the 1960s, 1970s and 1980s but the political and economical situation were pretty bad, especially during the Suharto dictatorship. Music and art were restricted of course. But then in the mid 1990s experimental composers started independently, even though still forbidden. After Suharto quit [in 1998] for some music genres it became the biggest scene in whole Asia – if not of the world. Step by step the noise scene and the experimental scene really invaded the islands. [...] You can play in cities, but also in villages. This is something that is very particular about Indonesia. In other countries it is mainly an urban phenomenon but not in Indonesia! You find this music absolutely everywhere. This is amazing. The artists play in the streets with zero authorization, like Jogja Noisebombing [...]. The people are not afraid to take back the streets for the people. [...] In Indonesia you also have a lot of collectives that help you to tour or to build instruments and so on" (Fermont 2016, Transkription Lecture @ CTM Festival)[73].

Hieraus ließe sich eine – wenn nicht widerständige, dann zumindest soziale – Strategie von Noise/ Experimenteller Musik in Indonesien ableiten mit räumlichen und gesellschaftlichen Aspekten. Aussagen von Akteur:innen bieten weitere Anhaltspunkte darüber, wie Experimentelle Musik gefasst werden kann. Volunteer Nora beschreibt ihre Erfahrung sehr anschaulich: „Ich habe sogar meine Eltern angerufen und ihnen erzählt, dass ich gar nicht fassen kann, was ich da gerade gehört habe. Wie aus Strom Töne entstehen und daraus ein Konzert, das dich einfach nur weghaut. [...] Plötzlich begeistere ich mich für Frequenzen, die die Wahrnehmung beeinflussen" (Interview 2015). Volunteer Ella ist Anfang 20 und über das Volunteering bei *Berlin Atonal* zum ersten Mal bei einem Festival dieser Art gewesen, sie sagt: „Ich habe für mich dadurch diese Art von Musik entdeckt, so dass mich das jetzt interessiert. Es hat mir klar gemacht, dass es auch noch andere Arten von Musik gibt, die ich noch näher kennenlernen möchte" (Interview 2015).

Auf eine andere Weise beschreibt es die SHAPE-Mitarbeiterin und Musikerin Lucia Udvardyova. Ich wollte von ihr wissen, wie man die Musik, die auf den Festivals

73 Siehe hierzu auch Kapitel 3 und das Video „CALLING THE NEW GODS – SENYAWA LIVE IN JAVA".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

präsentiert wird, erklären bzw. verstehen kann. Zunächst verweist sie auf die Magazine *Quietus*, *FACT Magazine* und *The Wire* oder den Tonträger-Mailorderversand *Boomkat*, die mit einigen Festivals in einer engen Verbindung stehen und die in diesem Buch immer wieder vorkommen. Sie betont, wie klein die Szene eigentlich vergleichsweise ist und hebt hervor, dass die dunkle Seite elektronisch-experimenteller Musik hier zuhause ist: „It is hard to say what scene this would be. You can't connect it to a music style because like much today it is a hybrid, but there is a dystopian dark kind of undercurrent going on. A crossing of club music with experimental music which showcases the various bastards of bass music, which intersect with names of dystopian legends like Current 93 or Swans" (Interview 2015). Current 93 und Swans[74] sind Gruppen, die aus der Hochzeit der Industrial-Musik kommen, die als Pioniere und Veteranen gerne auf die *Transmedia Festivals* eingeladen werden. Industrial ist selbst in seiner Zeit sowohl als Experimentelle Musik, Avantgarde und als Anti-Genre gedeutet worden.

Die Frage, ob Experimentelle Musik ein Genre ist, lässt sich nicht abschließend beantworten, nur dass es als Genre Verwendung findet, weil stetig auf Experimentelle Musik rekurriert wird – von Labels, von Festivals, von Musiker:innen und Hörer:innen. Man könnte präzisieren, dass Elektronische Musik meist als Überbegriff verwendet wird und Experimentelle Musik als Spezifizierung. Demers nennt sie Metagenres: „An organizational grouping [...] to illustrate affinities among the many genres of recent electronic music. [...] A metagenre contains multiple genres" (2010, 171). Erstaunlich ist allerdings, dass bei ihr zwar Electronica und Sound Art zu diesen Metagenres gehören, nicht aber Experimentelle Musik. Diese versteht sie als „[a] branch of modernist Western art music [hier Klassik] emerging in the United States during the 1940s and 1950s" (ebd., 168). Diese Definition ist für experimentelle Electronica oder Avant-Pop weder anwendbar noch nachvollziehbar. Ich möchte dagegenhalten, dass, egal wie Experimentelle Musik in der Akademia oder musikwissenschaftlichen Historie verwendet wird, der Begriff inzwischen eine ganz neue Bedeutung in den *Audiosozialen Gemeinschaften* der Elektronischen Musik erlangt hat. Wie Udvardyova hervorhebt, handelt es sich meist um Hybride oder hybride Strategien, die das Gehörte experimentell machen. Die Eigenschaft, schwer

74 Current 93 ist eine Gruppe aus London „led by David Tibet with an ever changing line up of musicians. [...] Current 93 began in 1982 [...]. The project went on to release several LPs of noisy soundscapes up through 1986. At that point, they turned to a more 'apocalyptic folk' sound, with acoustic guitars and atonal vocals" (Discogs, Current 93, abg. 15.07.2020). Swans ist eine Band aus New York City „active from 1982 to 1997, reformed in 2010, founded & led by singer, songwriter and multi-instrumentalist Michael Gira. Marginally associated with the no wave scene at first, their original sound was slow and extremely heavy, with live performances that were often so brutal and physical that in a number of instances certain audience members were made ill, police were called and venues were shut down" (Discogs, Swans, abg. 15.07.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

zu fassen zu sein und sich einer Einordnung zu widersetzen, ist charakteristisch für Experimentelle Musik, nicht für Elektronische Musik, die nun, nach vielen Jahrzehnten, vom Klang kaum noch jemanden befremden kann. Daher kann Experimentelle Musik ebenso als Metagenre elektronischer Musik gedeutet werden, gerade weil ein experimentelles Werk meist mehreren Genres zugeordnet werden kann, wird es vereinfachend unter Experimenteller Musik subsumiert. Experimentelle Musik muss nicht elektronisch sein, aber Experimentelle Musik ist historisch stark mit Elektronischer Musik verbunden, auch durch das verwendete technische Equipment, was auch viele Publikationen nahelegen. Experimentelle Musik umfasst sowohl minimale als auch maximale Werke (Ambient-Soundscapes, ohrenbetäubender Noise, düster anmutende Dancetracks).

Gottschalk sieht in Experimenteller Musik weder eine Schule noch eine Ästhetik, sondern eine Haltung der Offenheit, der Befragung und der Entdeckung. Daraus ließe sich folgern, dass es eine Methode oder Praxis ist, die auf verschiedene Genres angewendet werden kann und wird. Und zwar in der Popmusik ebenso wie in der institutionalisierten Elektroakustik oder Kunstmusik. Etwas, das *Transmedia Festivals* mit dem Begriff „adventurous" in ihren Untertiteln zum Ausdruck bringen wollen. Transmediale Herangehensweisen zwischen Musik, Kunst, Performance und darüber hinaus scheinen ebenso charakteristisch, weshalb viele Artists sowohl in Clubs als auch in Museen anzutreffen sind. Atmosphären und Affekte, Momente von Improvisation und Katharsis scheinen zentral. Ich plädiere deshalb dafür, Experimentelle Musik als Metagenre zu verstehen und zwar, weil es genauso von den Akteur:innen der *Transmedia Festivals* sprachlich eingesetzt wird. (Um etwaigen Verwechslungen mit Kunstmusik vorzubeugen, könnte man die Schreibweise „Experimentelle/Musik" verwenden) Demers endet ihr Buch mit einem Satz, der die Erfahrung experimenteller Musik treffend beschreibt: „These sounds are strange in the real world, but they also succeed in making the real world strange" (2010, 162). Das Zitat macht auch das Loslassen der Festivals von der Spezialisierung auf Elektronische Musik nachvollziehbar, denn Demers' Satz lässt sich ebenso gut auf nicht-elektronische Musik beziehen. Er beschreibt vor allem den Effekt Experimenteller Musik.

Weitere Anhaltspunkte darüber, was unter Experimenteller Musik firmiert und warum, finden sich in der folgenden Betrachtung von Anti-Genres, die das Feld weiter eingrenzen. Anti-Genres formulieren eine Geschichte der Fehler und Glitches im Rahmen von Elektronischer Musik (Electronica), wo die Maschinen zweckentfremdet werden und die Mensch-Maschine-Verbindung vorübergehend zusammenbricht und noch kein Endpunkt in Sicht ist.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

2.5.4 Anti-Genres: Industrial und Noise

> „Sound wird überbewertet. Aus der Distanz betrachtet sind alle Klänge gleichwertig, aber ihre Bedeutung entsteht erst durch den Kontext, in den man sie stellt. Wenn man Sounds isoliert betrachtet, werden sie zur Geschmacksfrage und Geschmack ist eine Sackgasse. […] Heute verwendet fast jeder Popsong Klänge, die vor 40 Jahren noch Krach gewesen wären. John Cage hatte recht, es gibt keinen Unterschied zwischen Musik und Geräusch. Wenn man aufhört das Klangmaterial kontrollieren zu wollen öffnet man sich neuen Perspektiven. Das lässt sich auch auf die Gesellschaft übertragen. […] Ich bin überzeugt davon, dass jedes Kunstwerk, besonders in der Musik, eine soziale Komponente haben muss, eine Dimension, die ein fester Bestandteil in dem Kunstwerk ist" (Blixa Bargeld, in: Soundhunters, Koltz 2015).

Zum besseren Verständnis von experimenteller Musik, und der Idee und Tragweite von Genre, ist es sehr hilfreich, das Gegenstück zu betrachten – die Anti-Genres. Nicht nur, weil es hier erhebliche Widerstände gegen Genrefizierungen und generische Kategorisierungen gibt. Sondern auch, weil die Betrachtung der Anti-Genres die soziale Relevanz von Genre verdeutlicht. Von Expert:innen experimenteller Musikstile wird häufig auf den Begriff des Anti-Genres rekurriert. Doch was hat es mit dem „Anti" auf sich?

Anhand der Anti-Genres – Industrial und Noise – möchte ich die Komplexität von Genre, seine Polarisierungskraft und Widerständigkeit gegenüber Genrefizierungsversuchen aufzeigen. Dafür greife ich zunächst auf Industrial zurück, weil Industrial eine der Wurzeln von Noise-Musik ist. In einer Geschichte der Experimentellen Musik, wie sie hier verstanden wird, kommt man nicht ohne Verweise auf Industrial aus. Auch wenn sowohl (Post-) Industrial als auch Noise auf den *Transmedia Festivals* vertreten waren, sind weder Noise noch Industrial etwas, wofür die Festivals explizit oder ausschließlich stehen. Was aber die Musik auf den Festivals ausmacht, ist etwas, das Experimentelle Musik charakterisiert. Warum Genrefizierung so schwierig ist, das lässt sich in Teilen an der Betrachtung von Noise und Industrial als Anti-Genres aufzeigen.

Anti-Genre Industrial

> „Emerging in the politically and economically tense context of the New Cold War, industrial music was a highly ambivalent commentary on the alienating social, political and environmental consequences of mass industrialisation. Whilst documenting this bleak context, the first wave of industrial music also retained a hedonist and emancipatory (under)current. Despite the use of extreme political samples and oppressive electronic noise, many of the groups also flirted with a primitive (post)-industrial mode of dance music. […] Industrial symbolised the continued heroic lure of industry and the desire to

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> experience the aestheticised 'dignity of labour' re-animated in a context of growing unemployment and violent political disillusion" (Monroe 2006, skug online).

Ende der 1970er Jahren entstand ein neuer Stil, der in den 1980ern an Popularität gewann und Industrial genannt wurde, wie Dimitri Hegemann vom Club *Tresor* und *Atonal Festival* beschreibt: „Und plötzlich höre ich Musik, die ich nicht kannte. Musik mit Geräuschen, wo man dachte: die können ja gar nicht Gitarre spielen, so wie die Dilettanten damals. Das hat meine Hörgewohnheiten gesprengt, das kannte ich nicht. […] Das war 1981 bei Bild & Ton im *Tempodrom*, dort kamen die „Genialen Dilettanten" erstmals massiv auf die Bühne" (Interview Hegemann 2019).[75] Die Veranstaltung wurde u. a. von Blixa Bargeld von den Einstürzenden Neubauten mitorganisiert, einer deutschen Industrialband, die sich 1980 gründete. Die Neubauten werden in der Regel mit den Genres Noise, Experimental, Industrial oder Post-Industrial verschlagwortet. Industrial kann als Vorläufer subkultureller Experimenteller Musik und von Noise-Musik gedeutet werden. Noise, in der Form, was man heute unter Noise Music versteht, gab es Ende der 1970er noch nicht.

Der britische Kulturtheoretiker und Industrial-Spezialist Alexei Monore schreibt, dass die Musik des 20. Jahrhundert es nicht schaffte, seinen Schatten des Anderen, seine noise-lastige Seite abzuschütteln, „hoping to contain or deny its radical ambivalent and destabilishing potentials" (Monroe 2006, skug online). In seinem Text „The Evolution of Senso-Brutalism" verfolgt er die Entwicklung einer sensorisch-brutalistischen Ästhetik. Dafür betrachtet er auch Industrial als Genre: „In the late 70s and early 80s the first wave of so-called industrial music violated numerous cultural, political and musical taboos and created a form that even in our officially tolerant and pluralist times remains largely beyond the pale" (ebd.). Industrial-Musik entstand laut Monroe aus dem Kontext des Kalten Krieges, der Massenindustrialisierung, Arbeitslosigkeit, Austerität und politischer Desillusionierung. Dabei hatte die Musik sowohl emanzipatorische als auch hedonistische Strömungen:

> „Besides invoking the sounds of industry, industrial also re-animated the transgressive aesthetics of para-militarism and regimentation, re-coding these into audiogenic quali-

75 Die Veranstaltung „Die große Untergangs-Show – Festival Genialer Dilletanten fand am 4. September 1981 im Berliner Tempodrom-Zelt vor 1400 Zuschauern statt. […] Auf diesem Festival waren erstmals die aus dem Punk und Post-Punk entstandenen Noise-Bands, experimentelle Rockbands und Künstlergruppen aus West-Berlin zu sehen und zu hören, die sich einerseits von der klassischen Rockmusik-Szene und andererseits von der Sterilität der klassischen Neuen Musik absetzen wollten. Unter den Musikern befanden sich auch viele bildende Künstler, die der damaligen Dominanz des Realismus […] etwas anderes entgegensetzen wollten. […] Die Große Untergangs-Show war der dritte Tag des Festivals „BILD + TON im TEMPODROM" (de.wikipedia.org, Festival Genialer Dilletanten, abg. 10.03.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> ties. […] The industrial musicians of the late 1970s retained no illusions about the dystopian as well as utopian aspects of musical mechanisation and their attempts to reclaim noise from music managed to antagonize – even Punk audiences [were] confronted with the painful 'real' of true sonic provocation" (ebd.).

Als Beispiele nennt er Bands wie Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, oder Test Dept[76] die beständig in Bezug auf Industrial genannt werden, denn laut Monroe erzeugten diese britischen Bands schnell ein Echo in anderen Ländern Europas, wo man zu dieser Zeit mit ähnlichen wirtschaftlichen Problemen wie in England zu kämpfen hatte. Aber auch die australische Band SPK[77] oder Laibach aus Slovenien gehören dazu. Auch hier treffen wir schon auf das Transmediale, das bei Laibach besonders deutlich wird, da die Band Teil des Kollektivs Neue Slowenischen Kunst (NSK) ist, deren popkulturellen Aspekte ich in einem Artikel zu ihrem Projekt NSK State beschreibe, die dabei helfen können, Industrial besser zu verstehen:

> „Laibach and NSK always dealt with serious issues like totalitarianism, fascism or fanaticism – which was often referred to […] as the "dark side" – it is especially important to recognize this work also in the perspective of humour because it is about the serious things we should and must laugh. […] It enables us to fight fatalism. […] „[I]t was often mentioned that there is a fear of losing the NSK State's ambiguity and just becoming a so to say conservative or regular citizen initiative, a "Laibach-light" version of the original project. […] The Laibach items of 1982 talk about the relation between ideology and culture, art and totalitarianism – I also perceive Laibach as an attempt to show the influence of politics and ideology on popular culture, art and music. […] Branding is performed impressively by Laibach/NSK. Provocation and taboo-breaking is in general use within popular music and culture, and also within Laibach/NSK. The over-identification with

76 Die Band Test Dept oder Test Department entstand 1981 „formed in the decaying docklands of South London, was an urgent reaction to the materialistic drift and reactionary conservatism of the prevailing musical and political culture. TD rejected the conventional and developed a style that reflected the decay of their surroundings scavenging the unregenerated wastelands for raw materials, and transforming found industrial items into designed, sculptural instruments. Suitably armed they forged a hard rhythmic sonic battery, fusing found sound samples and cutting edge electronics in the construction of a dynamic physical totality. Their infamous sonic assaults were challenging and demanding for audience and performers alike" (testdept.org.uk/history, abg. 20.10.2020). „All unemployed, and with listening tastes ranging from soul to classical music, they searched out whatever they could find to make music with" (Discogs, Test Dept, abg. 20.10.2020).

77 SPK war eine australische „industrial music and noise music group formed in 1978. They were fronted by mainstay member, Graeme Revell on keyboards and percussion. In 1980 the group travelled to the United Kingdom where they issued their debut album, "Information Overload Unit". In 1983 Sinan Leong joined on lead vocals. The group disbanded in 1988" (en.wikipedia.org, SPK (band), abg. 20.10.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Taylorism, bruitism and especially Nazi Kunst in combination with disco music is without a doubt extremely disturbing. […] Different musical genres and subcultures are using similar strategies […]. Especially music is a good example because through the dynamic function of sound it has the ability to create a feeling of belonging and communicates desire as well as power which produces possibilities for determination and resistance. Popular music expresses something the listener may not be able to articulate. Musical codes are inscribed within the sound event and enacted through performance where they interact with the audience's perception and experience. This means that in this interaction meaning is constructed through and via the background of the listener. […] Foucault called for armouries of imagination in order to be able to design other spaces and we do need them to challenge cultural hegemony, the media and media-usage" (Ludewig 2010, 35).

Der Brutalismus in Industrial war gleichzeitig für und gegen die Facetten der Industrialisierung gerichtet: „celebrating machinist aesthetics while subtly alluding to its negative aspects" (ebd.). Monroe argumentiert, dass es durch unsichtbare Verbindungen zwischen beiden Szenen einen fließenden Übergang von Industrial zu den Vorläufern von Techno gab: „This traffic is two-way, and just as there is industrialised techno, there is also technoid industrial, and both genres have acquired further new sub-genres as a result" (ebd.). Den Klang von Industrial beschreibt er als „grinding, oppressive, monotonous character" (ebd.). Monroe beschreibt die Musik auch als eine Flucht (nach vorn) in die sonische Dunkelheit: „So, either literally or conceptually, all senso-brutalist modes simultaneously accelerate away from and compulsively return to the spectre of industry. […] Veering between machinic delirium and militantly disciplined sobriety, senso-brutalist producers occupy or flee into the territories that dominant political, cultural and even musical narratives are in flight from or wish to silence" (2006, ebd.).

Cedrik Fermont und Dimitri Della Faile berufen sich bei ihrer Studie zu Noise in Südostasien ebenfalls auf Industrial als Vorläufer und Wegbereiter für Noise Music: „[…] industrial music, […] is clearly a criticism of modernist discourses […]. Industrial music takes the imagery of the modern world (technological warfare, industry, computers, etc.) and shows some of its possible detrimental social impacts" (2016, 20). Im Gegensatz zum Industrial stellen sie fest, dass Elektronische Musik (sowohl aus der Kunstmusik als auch aus dem Pop) es weitgehend versäumt habe, sich gesellschaftskritisch zu äußern. Ein wichtiges Element von Industrial ist auch die (oft schockierende) Performance sowie von den Bands selbst gestaltete provokative Visuals, die schnell zum Repertoire des Industrials gehörten. Das Handbuch der populären Musik verweist auf „Industrial Rock", obschon viele Bands nicht mehr nur mit traditionellen Rockinstrumenten spielten, sondern auch mit elektronischem Equipment arbeiteten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Autoren, Wicke und Ziegenrücker, schreiben im Handbuch der populären Musik (1997), dass der Begriff „Industrial Rock" erstmals 1983 vom *New Musical Express* benutzt wurde, um die Musik der hier bereits genannten Bands zu kategorisieren und zusammenzufassen. Die Rede ist von „elektronisch verfremdeten Klang- und Geräuschcollagen", die New-Wave-Bands zunehmend nutzten, um mit „elektronischen und natürlichen Geräuschen" in ihrer Musik zu experimentieren. Die britische Band Throbbing Gristle betrieb selbst ein Label namens *Industrial Records* und gilt auch deshalb vielen als stilprägend. Weiterhin heißt es im Handbuch, dass Industrial-Musiker:innen ab Mitte der 1980er Jahre ins Umfeld der neuen Tanzmusik (die später Techno werden sollte) geraten, vor allem die Vertreter:innen des Sub-Genres Electric Body Music (EBM), die sich als tanzfähige Variante des Industrial etablierte. Die Autoren verweisen darauf, dass die Grenzen zu verwandten Genres immer schwieriger zu ziehen seien und nehmen dabei auch auf Noise Bezug (vgl. ebd., 245).

Auf den *Transmedia Festivals* haben zahlreiche Industrial-Pioniere gespielt, beispielsweise die Einstürzenden Neubauten, DAF oder Esplendor Geométrico,[78]

Clock DVA[79], Lustmord,[80] Genesis P-Orridge und Carter Tutti Void (Throbbing Gristle) oder auch Swans.

◊

78 DAF gelten als Pioniere der EBM: „A German electro-punk project from Düsseldorf formed in 1978 [...] The group initially split in 1982, but reformed in 1985 and were occasionally inactive [...] until their final disbandment upon the death of Delgado-Lopez of a heart attack in March 2020 " (Discogs, DAF, 29.11.2020). Esplendor Geométrico „is a Spanish industrial outfit formed in the early eighties [...]. [T]he group remains active and continues to appear live" (Discogspage, abg. 20.10.2020).

79 Clock DVA wurde 1978 von Adi Newton gegründet, „after his departure from The Future (the other members of which would go on to form The Human League and Heaven 17). [...] Originally focusing on experimental music inspired by science fiction and the occult [...] and later reflecting the burgeoning industrial and electronic body music that had begun seeping into underground music scenes on both sides of the Atlantic. [...] The band released a cassette on Throbbing Gristle's Industrial Records label" (Discogs, Clock DVA, abg. 20.10.2020). Nach einer 15-jährigen Pause spielt Newton seit 2011 wieder Konzerte.

80 Lustmord „started when Brian Williams was assisting the seminal industrial ensemble SPK in the early '80s [...]. Later Lustmord increasingly became a solo project. Lustmord's sound investigations are exquisitely crafted manifestations of horror that balance sublime sound references with the body's natural queasiness about ultra-low frequencies [...]. His seamless treatments of acoustic phenomena encased in digitally expanded bass rumbles have the darkly ambient quality of nightmares that take you to the blackest of abysses" (Discogspage, abg. 20.10.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beispiel 7 – Carter Tutti Void (Post-Industrial)

„Es war heiß und voll im Astra. Beim Backstageausgang vor der Bühne war noch Platz. Ich habe mich schnell in die Menge geschmissen, weil das Konzert plötzlich losging. Ich war dann ganz vorne und hatte gute Sicht und guten Sound. Fast zu gut, denn gleich neben der Box war es intensiv ohne Hörschutz, den ich wie immer vergessen hatte. Auf der Bühne drei wunderbar ausdrucksstarke Charaktere! Cosey Fanny Tutti und Chris Carter sind inzwischen schon 60+ und ihre Gesichter sowie ihr Gestus beim Performen spiegeln viele Jahrzehnte Musikerfahrung. Nik Void ist jünger, aber auch sie hat eine starke Ausstrahlung. Die Musik war viel tanzbarer als erwartet. Nach dem Konzert erzählte Jan Rohlf, dass sie schon seit knapp zwei Jahren versucht hätten, das Trio zu buchen, nun endlich habe es geklappt. Er ergänzte, dass man Carter Tutti Void so schnell in Berlin nicht wiedersehen wird, weil die beiden schon alt sind, und touren sei inzwischen anstrengend für sie, weshalb sie es nicht mehr so oft machen möchten. Das Konzert war toll und eine perfekte Mischung mit der Band davor, Nisennemondai,[81] auch ein Trio. Diese Frauenband aus Tokyo macht ganz minimalistische und treibend-hypnotische Musik und das mit den klassischen Rock-Pop-Instrumenten. Allerdings nutzen sie dazu auch Computerequipment. Jedes Stück baute eine Spannung auf, die sich aber nur selten entladen wollte. Die Musik beider Trios ist zwar unterschiedlich, aber doch auf ganz ähnliche Weise hypnotisch“ (Feldnotizen CTM Festival, 01.02.2015).

Carter Tutti Void (CTV) ist ein Trio bestehend aus Nik Void, Chris Carter und Cosey Fanni Tutti, die letzteren gehören beide zu den Pionier:innen des Industrial. 1973 zogen die britischen Extrem-Performer Neil Megson (P-Orridge) und Christine Newby (Fanni Tutti) von COUM Transmissions nach London, um ihren Horizont zu erweitern. Dort gründeten sie zusammen mit dem Designer Peter ‚Sleazy‘ Christopherson und dem Sound Engineer Chris Carter die Formation Throbbing Gristle. Zusammen brachte man traditionelle Konzepte und Musikverständnisse zum Explodieren „by breaching not only song structures, but textures as well“ (vice.com, beginners guide to throbbing gristle, abg. 17.10.2018). Ihr Debut-Album „The Second Annual Report“ erschien 1977 und „may have borne the characteristics of sound art as a medium, or figured into a genealogy of noise music, but perhaps more than anything, it was the work of a fully-realized rock electronic music band, the likes of which were still a relative rarity or simply too under-the-radar at the time“ (ebd.). 1978 und 1979 folgten

81 „Tokyo-based trio Nisennenmondai are, as suggested by their name, the surviving Y2K bug. Found on the border of experimental rock and electric noise, they have been inducing trance-like states since 1999 with their rhythmic backbone percussion and punk instrumentals. The sonic group consists of guitarist Masako Takada, bassist Yuri Zaikawa, and drummer Sayaka Himeno“ (CTM Website 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

weitere Alben und Liverecordings, aber bereits 1981 lösten sie sich wieder auf und es entstanden zunächst zwei Duos: „After they split, Genesis and Peter formed Psychic TV (and Peter later joining Coil) and Chris and Cosey becoming, well, Chris & Cosey" (Discogs, Throbbing Gristle).

Genesis P-Orridge verstarb 2020 überraschend, nachdem P-Orridge noch 2017 beim *CTM* Festival zu Gast war. Nach der Auflösung der Band war das Paar ab den 1980er Jahren bis in die Gegenwart weiter musikalisch als Chris & Cosey aktiv. Die Musik der beiden entwickelte sich kontinuierlich weiter und immer mehr in Richtung Tanzbarkeit und Rhythmus. Nik (Colk) Void spielt seit 2010 bei der Londoner Post-Industrial-Band Factory Floor, wo sie für manipulierte Vocals, Gitarre und Samples zuständig ist. Die Kollaboration mit Nik Void ist eine konsequente Weiterführung für alle Beteiligten. Eigentlich als einmalige Live-Show in London 2011 konzipiert, war die daraus entstandene Aufnahme so erfolgreich, dass weitere Konzerte und Aufnahmen folgten. Im Pressetext ihres Labels *Mute* heißt es nur knapp: „CTV are based on an improvisational ethos, with a focus on transformative interpretations rather than recreation." Dazu wird aus einem Review des Musikmagazins *The Quietus* (2011) zitiert: „Carter at the back manipulates the electronics while on either flank, Void scratches noise with bowed guitar and Tutti plays while singing vocals that she mangles and distorts … there is no nihilism in this noise, nothing but a deep and wonderful sense of love."

Anti-Genre Noise (Music)

> „Throughout the last century, music was unable to shake off its shadowy other, noise. Emerging at the avant-garde margins, noise, atonality and dissonance have infiltrated and been conscripted into both popular and academic music" (Monroe 2006: The Evolution of Senso-Brutalism).

Die Soundtüftler Matmos finden: „Noise war die Musik von ungezogenen Kindern" (in: Soundhunters 2015). Auf den *Transmedia Festivals*, wo auch immer wieder Noise-Performances stattfinden, geht es allerdings eher geordnet bis bürgerlich zu. Hörer:innen, die sich mit Noise und anhängigen Genres beschäftigen, besuchen trotzdem gerne die *Transmedia Festivals*; so wie Volunteer Lotta: „I am totally keen on noise music and electronic music in general, so the festival was a great discovery. Avantgarde music that you can't find so often. […] I explain *CTM* as a noise festival – unusual music and unusual ways to present music" (Interview 2014).

Noise-Musik lässt sich als Anti-Genre verstehen, das Verbindende zwischen sehr unterschiedlichen Stilen und Werken ist, dass sie sich bestimmten Konventionen widersetzen. Cedrik Fermont und Dimitri Della Faille (2016) beschäftigen sich in ihrem Buch „Not Your World Music. Noise in South-East Asia", primär mit Noise Mu-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sic als Genre/Anti-Genre. Sie heben hervor, dass die meisten Bücher, die Noise im Titel tragen, gar nichts mit Noise Music zu tun haben,[82] sondern sich mit Genres wie Hip-Hop oder Punk beschäftigen (die in ihren Anfängen als Experimentelle Musik ihrer Zeit zu deuten sind). Sogar Bücher, die für die Musikszenen und Praktiken der *Transmedia Festivals* relevant sind wie die zwei Bände von Michael Goddard und Benjamin Halligan zu Noise und Contemporary Music (u. a. Goddard et al. 2013) sprechen sehr wenig über Noise Music. Stattdessen beschreiben sie verschiedene Bereiche Experimenteller Musik. Und auch „Listening Through the Noise" (Demers 2010) sowie „Pink Noises" (Rodgers 2010) beschäftigen sich nicht vorwiegend mit Noise Music, sondern mit Elektronischer Musik (vorwiegend Electronica).

Laut Fermont und Della Faille werden dadurch die Verwirrungen in Bezug auf Noise als Genre und musikalische Praxis noch verstärkt, und sie schlagen deshalb vor, dass ein Werk nur dann als ‚Noise' bezeichnet werden sollte, wenn die Künstler:innen selbst den Begriff benutzen oder in Verbindung zu einem Genre stehen, das mit Noise Music assoziiert wird (2016, 16). Dem kann ich mich nur anschließen. Fermont und Della Faille führen aus: „In this book, we use 'noise music' as a label that is mostly self-attributed by artists, organizers, label managers and fans. It refers to relatively well-established genres or scenes in the history of music" (2016, 17). Noise Music umfasst daher eine Reihe von Genres mit einer langen Geschichte, „that parallels both music and sound art" (ebd.).[83] Dieses Verständnis spiegeln die *Transmedia Festivals* mit ihren interdisziplinären Formaten sowie Line-ups, weshalb sich Noise Music gut für eine Heranführung an die Musik und Festivalinhalte eignet.

Audiosoziale Gemeinschaften im Umfeld dieser Anti-Genres begeben sich tief in den musikalischen Diskurs, um neue Perspektiven auf komplexe Klanggeschehen zu entwerfen. Bei vielen Anti-Genres, egal ob Industrial, Noise oder ein anderes, beispielsweise Breakcore, müssen die Hörer:innen einiges investieren, man muss eine offene Hörpraxis entwickeln, und Diskurs ist hier wichtig. Das hebt auch Chris Atton für Noise Music hervor: „Noise music will not reveal itself after a cursory experience – dedication and commitment become essential listening tools" (2011, 337). Ein anderer Noise-Music-Forscher, David Novak (2013), nutzt dafür den Begriff des „virtuosic listening". Und auch der CTM-Produktionsleiter Lars hebt diese Anstrengung hervor: „In dem Musikbereich, wo ich tätig bin, gehört auch viel Leidenschaft dazu, und man muss sich auch reinfuchsen, es ist nicht die Standardkost. Das kann man nicht nebenbei hören, aber es ist spannend, was man dann entdeckt […]. Man muss

82 Genannt werden beispielsweise Attali (1985): „Noise", Reynolds: „Bring the Noise" (2007), Rose (1994): „Black Noise", Pough (2007): „Home Girls Make Some Noise!"

83 Die beiden Autoren haben für ihr Buch 2017 die Goldene Nica der *Ars Electronica* für Digital Musics & Sound Art erhalten. Eine der beiden Ehrenauszeichnungen der Kategorie erhielten 2017 auch Senyawa mit Lucas Abela für den „Gamelan Wizard", ein Musikinstrument, das ähnlich wie ein Pinball-Spiel funktioniert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

immer dranbleiben, das ist unabdingbar" (Interview Lars 2014). Und Atton ergänzt: „[W]hile it is possible to obtain a superficial appreciation of the affective quality of noise music relatively quickly, to appreciate its details (both affective and cognitive) requires considerable time and effort" (2011, 337).

Wieso kann man also von Noise als Anti-Genre sprechen? Hegarty, der sich damit beschäftigt, wann aus Geräuschen (Noise) wahrgenommene Musik wird, verfolgt die Genre-Problematik mit einem philosophischen Ansatz:

> „What exactly noise is or, what it should do, alters through history, and this means that any account of noise is a history of disruptions and disturbances. This means that the history of noise is like a history of the avant-garde – while we can identify what looks like a linear succession of avant-gardes, if we consider the idea of an avant-garde, or of noise, then we should recognize that at any one moment, however briefly, when something is avant-garde, it is specifically outside of linear progression, and is a question posed about progression. Noise constantly dissipates, as what is judged noise at one point is music or meaning at another. [...] [N]oise must also be thought of as constantly failing – failing to stay noise, as it becomes familiar, or acceptable practice" (Hegarty 2007, ix).

Noise wird von Hegarty, wie leider sehr oft, primär als eine Art Metapher in der (Musik-) Geschichte gedeutet, wie sich Unerwünschtes im Klanggeschehen artikuliert und sich so über die Jahrzehnte und Jahrhunderte mit den gesellschaftlichen Konventionen verändert. Auch David Novak, der tatsächlich zu einem Sub-Genre von Noise Music, dem sogenannten Japanoise, ethnografisch forschte, ist der Kontext wichtig. Bei ihm wird das Wort „Noise" im Englischen großgeschrieben, weil er damit spezifische „sounds, places, times, and people" identifiziert, aber auch Noise als „a circulation of popular music". Mit der Großschreibung will er das Genre Noise-Musik von der allgemeinen Verwendung des Noise-Begriffs abheben. Ganz ähnlich wie Hegarty die Schreibweise „Noise/Music" verwendet, um so die Problematik des Festlegens zu umgehen, ob „Noise" Musik oder eher Nicht-Musik meint. „The ghost story of Noise relates the creative plurality of a musical genre that endlessly changes its content and disguises its forms" (Novak 2013, 137). Er zitiert Derrida (1980, 222), der in der Genrefrage über ein Gesetz der Störung und Verunreinigung spekuliert, über ein Prinzip der Kontamination. Novak schlussfolgert daraus: „As a genre, Noise can be recognized as a part of Music and as a meaningful signal in itself" (2013, 138). Noise/Musik stehe dafür, dass Hörer:innen und Musiker:innen weiterhin eine Sehnsucht nach Klängen haben, die nicht kategorisierbar sind.

Novak hat zehn Jahre in Japan und Nordamerika ethnografisch zu Noise Musik geforscht. Und auch er stellt die Frage danach, ob Noise ein Genre ist:

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„Musicians and listeners refer uncritically to Noise, Noise music, and Japanoise as terms of musical genre. Others continue to insist that Noise is not music at all. […] These claims of total opposition […] are familiar from modern avant-garde projects of antiart, which attempted, often vainly, to keep emergent forms of expression from being subsumed into the dialectics of historical categories […]. But despites Noise's antigeneric position, its immersion in popular music has been fundamental to its creative identity. Noise became a genre through its antagonistic feedback with Music, which split its generic difference into two interrelated loops. The first loop inscribed Noise in total separation from Music and all of its distinctive categories. In the second, Noise was integrated into circulation in the form of recordings and eventually distinguished as a musical genre of its own" (2013, 118).

Im Umfeld von Noise Music und Industrial oder auch Breakcore, ist immer wieder auf die ökonomischen Kontexte verwiesen worden. In „Noise & Capitalism brachte Anthony Iles, der Herausgeber des Sammelbandes, die Musik mit den gesellschaftlichen Umständen, mit den innerstädtischen Gentrifizierungsprozessen, zusammen. In der gegenwärtigen Warenproduktion werden laut Iles unsere Sinne zunehmend verstärkt und in eine Architektur der Inwertsetzung und Kommodifikation miteinbezogen: „As the senses become central to the advancement of contemporary capitalism, so also do experiments with the reorganisation of 'the senses as a potential redistribution of the sensible' […]. Noise encompasses that which locates itself self-reflexively at the limit of what can be accepted as music or as musical performance" (Iles 2009, 12). Iles beschreibt die Praktiken von Noise als Zonen des Spiels, Experiments und Rituals, die mit Performance Art, politischem Theater und nicht-westlichen Musiktraditionen überlappen. Er bringt Noise vor allem mit freier Improvisation zusammen, beides sei Teil einer Tradition Experimenteller Musik. Für viele war Improvisation eine Befreiung:[84]

„For a network of musicians active in the 1960s drawing both on free jazz and avantgarde experiments it became crucial to carve out a musical space that was free from the tradition of bandmasters, composers and notation as well as the emerging spectacular culture through which popular music was beginning to circulate. […] [B]y neither having a set time nor tempo allotted, improvised music breaks with linear cumulative time and narrative historicization" (ebd., 14).

◊

84 Allerdings haben einige afroamerikanische Jazzmusiker den Begriff ‚Improvisation' abgelehnt, weil dieser von einem weißen Publikum an sie herangetragen und als abwertend empfunden wurde.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beispiel 8 – Merzbow und Keiji Haino (Japanoise)

> „The Track begins with a one-second blast of sound, which shifts sharply downwards in pitch before abruptly cutting out, as if taking a breath before releasing the long, harsh, continuous scream of Noise that follows […]. Filters sweep across the distorted sound field, rippling through a stream of harsh frequencies. […] A new loop lurches into both channels at once, emitting a spitting chatter for two seconds and then submerging into a low hum. […] Suddenly the Noise just ends leaving me suspended in the buzzing stillness. A final burst blasts through the system, as if I've been unplugged from myself. But none of this really describes it at all: the overwhelming feeling of it, the shocking effect of the transitions between sounds, the shiver that runs up your spine when the Noise cuts out. It's been three minutes, forty seconds – or a decade of listening, depending on how you look at it – and I am still struggling to hear what is going on" (Novak 2013, 5).

Novak beschreibt hier das sehr intensive körperliche Erlebnis der Hörerfahrung eines Merzbow-Tracks. Als bekanntester Vertreter und zentrale Figur von Noise-Musik und speziell Japanoise gilt Masami Akita (Akita Masami) aka Merzbow. Geboren 1956 gehört Merzbow mit Haino zu den ältesten Vertretern des Genres. Von 1981 bis 1989 war Merzbow ein Duo zusammen mit Mizutani Kiyoshi, der weiterhin als Soloartist in Tokio aktiv ist; in den 1990er Jahren spielte Akita bei Live Performances und für Aufnahmen mit Azuma Reiko und Sakaibara Tetsuo. In den letzten 20 Jahren war er vorwiegend als Soloartist aktiv, aber auch immer wieder in Kollaborationen. Akita studierte Kunst und ist auch als Autor aktiv, er publizierte vor allem zu speziellen Sex- und Musikpraktiken, moderner Kunst oder zu Tierrechten. Jedoch ist meines Wissens nach nichts davon auf Englisch übersetzt worden. Merzbow veröffentlichte hunderte Alben und gründete bereits 1978 ein eigenes Label, um seine Musik zu veröffentlichen. Aber auch zahlreiche internationale Labels vertreiben seine Musik. Merzbow spielte im Forschungszeitraum nur einmal auf einem der *Transmedia Festivals*, und zwar als Trio zusammen mit Keiji Haino und Balázs Pándi, einem bekannten Schlagzeuger und Journalisten aus Ungarn, beim *Hyperreality*-Festival. Viele Festivals wollten ihn buchen, aber es klappte dann doch nicht. Wohl auch, weil es kostenintensiv ist, Merzbow zu buchen, was für viele nicht institutionalisierte Festivals eine Hürde ist. Das *UH Fest* hat vergleichsweise nur wenig Mittel und dort spielten Pándi und Haino 2019 ohne Merzbow. Beim *CTM Festival* spielte Haino u. a. mit Senyawa. *CTM* erklärte auf Nachfrage, man hätte Merzbow gerne gebucht, der Preis sei zwar eine Hürde, aber auch weitere Gründe hätten eine Umsetzung bisher verhindert.

Novak schreibt zur Bedeutung von Merzbow für das Genre: „Noise's generic history is also strongly influenced by Akitas's personal image and by representations of his ideas about Noise" (2013, 132–133). Das gilt auch für den Videokünstler Lillevan,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

den ich im Zuge der Forschung interviewte. Er erzählte, dass er vor Jahren mit Merzbow Workshops gegeben habe „und da habe ich Japanoise noch gar nicht richtig verstanden, da habe ich so klischeehaft europäisch gedacht: das sind halt Japaner, die sind eben extrem. Er hat mir dann erklärt, dass Harmonie, Melodie, Rhythmus nicht interessant für ihn sind, dass er nur an Intensität und Textur interessiert sei. Und das hat mich wahnsinnig inspiriert und ist für mich bis heute eine Art Motto" (Interview 2014).

Laut Novak stabilisierte sich Japanoise als distinktives Genre vor allem durch die vielen Releases seiner Person. Da Merzbow unzählige Pseudonyme nutzte, entstand so der Eindruck einer ganzen Szene dieser Stilrichtung. Bis 2012 veröffentlichte er über 300 Alben, hunderte Samplerbeiträge, Soundtracks und Remixes. Da seine Alben auf internationalen Labels mit unterschiedlichen Spezialisierungen veröffentlicht werden, ist die Rezeption seiner Werke ebenso divers. Laut Novak sieht Merzbow sich nicht als Begründer von Noise, sondern als Teil eines „ongoing detournement of the international culture industry that connects to political art movements in Europe and the United States, from surrealism to industrial music, performance art, and the cut-ups of William S. Burroughs" (2013, 133). Im Interview für den Sammelband „Audio Culture" berichtet Merzbow, dass der größte Einfluss von Noise für ihn Freejazz sei, gefolgt von Elektroakustischer Musik. Am Anfang sei er sehr konzeptionell vorgegangen und erst in den 1990er Jahren begann er seine Musik live zu performen. In Verbindung mit Merzbow wird auch immer wieder Pornografie und BDSM genannt, vor allem seine ‚Pornoise'-Kassetten aus den 1980er Jahren. Dazu kommentiert er: „I used pornography for its anti-social, cut-up value in information theory" (Chad Hensley 2004, 60). Er führt weiter aus: „[P]ornography is the unconscious of sex. So, Noise is the unconsciousness of music. […] Merzbow is not male or female. Merzbow is erotic […]. So, for me Noise is the most erotic form of sound" (ebd.). Industrial, so Akita, habe Noise als eine Art Technik verwendet, und: „Western Noise is often too conceptual and academic. Japanese Noise relishes the ecstasy of sound itself" (ebd.).

Keiji Haino ist wenige Jahre älter als Merzbow und steht für psychedelischen Noise und Underground-Improv aus Japan. Im Laufe seines Schaffens verfolgte er verschiedenste Stile und Instrumentierungen. Kontinuierlich sei dagegen „a determined quest for transcendence, disassociation and spiritual self-knowledge through sound" (CTM-Artistpage, Haino). Frühe Rockmusik und experimentelles Theater nennt er als prägende Einflüsse. Bekannt ist er vor allem für sein Rock-Duo Fushitsusha. Er sieht sich selbst vor allem als Vokalist, aber auch die Gitarre nahm von Anfang an eine zentrale Stellung in seinen Produktionen ein. Laut *CTM* Artistpage gehören zu seinen Einflüssen mittelalterliche Musik, japanische traditionelle Musik ebenso wie Marlene Dietrich, Billie Holiday oder Iannis Xenakis sowie „‚ma', the Japanese concept of empty space and silence in music" (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Seine zahlreichen Kollaborationen umfassen Größen aus Rock, Jazz und Experimental.[85]

◊

Leerstellen und Definitionsversuche

Cedrik Fermont und Dimitri Della Faille verweisen in ihrem Abriss der Entwicklung von Noise Music auf große Lücken in der Musikgeschichte. Das betrifft vor allem nicht-westliche Künstler:innen mit Ausnahme von Japan. Japan und Japanoise käme hingegen eine zentrale und unbestrittene Rolle in der Entwicklung von Noise-Musik zu. Japanische Musiker:innen würden aber oft für ein „Whitewashing" herhalten, und trotzdem sei in der Geschichte von Japanoise vieles unentdeckt und unbeachtet geblieben: „[T]he history of noise music is a story that silences the work of others in the course of talking about its own lineage. This is detrimental to the development of noise music as it fails to be inclusive" (2016, 21). Sie betonen ebenso das Verschweigen weiblicher Errungenschaften in der Entwicklungsgeschichte von Noise Music. Falls diese genannt würden, liefen sie oft Gefahr, von der Musikgeschichte als Frauengeschichten separiert zu werden: „The history of electronic, experimental and industrial music has not fully acknowledged the role of the many women that have shaped it" (2016, 22).[86] Diesen Umstand diskutiere und analysiere ich ausführlich in Kapitel 3, dieser wurde auch beim Citizen Congress des Künstlerkollektivs von Laibach, NSK, deutlich, wie ich im Begleitband kommentierte: „At the same time the issue of gender within NSK, which is obviously also one of the ‚weak points' within the NSK State, was discussed in the work groups but was not picked up in the final statement. This was because – as I understood the comments about this – to address the lack of women directly would not have been NSK-like or ambiguous enough. Instead, as facilitator Conor McGrady pointed out the entire gender debate was lost on the final day" (Ludewig 2011, 41). Trotz dieser Leerstelle, die leider bei den meisten Genres zu finden ist, deuten die Autoren Noise-Musikszenen als Plattformen, die zumindest potenziell Handlungsmacht haben, „platforms from which society can be criticized, reorganized and changed" (ebd., 32).

Die Autoren kämpfen sich durch den Dschungel bisheriger Definitionsversuche von Noise, sie unterscheiden zwischen positiven und negativen Definitionen: Noise

85 U.a. Faust, Peter Brötzmann, Stephen O'Malley, John Zorn oder Fred Frith.

86 Tara Rodgers nennt diverse Beispiele für die Abwesenheit von Frauen in der Geschichte Elektronischer Musik (Pop und Kunstmusik). Sie erwähnt „Modulations: a cinema for the ear" von 1998, gemacht von der Regisseurin Iara Lee. Dort sind alle Größen quer durch die Genres und Microgenres experimenteller Pop- und Synthesizermusik vertreten. Aber keine Musikerinnen unter ihnen. Der Film ist zwar schon mehr als 20 Jahre alt, aber ein Blick in mein Bücherregal offenbart wenig Verbesserung.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

muss nicht immer Musik sein und will das auch oft nicht. Die Abwesenheit von Notation und gängigen musikalischen Strukturen sei eine weitere mögliche negative Definition. In einer weiteren benennen sie Noise-Musik als „felt physical force – a physical phenomenon in space which the body cannot avoid" (Shryane 2011, in: Fermont 2016, 23). Beide seien aber nicht ausreichend, um Noise Music zu verstehen. Sie ergänzen die Relevanz extremer Frequenzen – hoch und tief – für Noise und die Häufigkeit extremer Lautstärke (oder Stille) und somatischer Effekte. Noise-Musik sei zwar häufig improvisiert, aber in der aufgenommenen Form (*recorded*) kann Noise-Musik stark bearbeitet werden. Eins ist für die Autoren aber klar: „Noise Music is more than a single genre" (2016, 23). Deshalb listen sie auf den folgenden Seiten Subgenres auf, um die Diversität aufzuzeigen. Diese sind: Power Electronics,[87] Japanoise, Harsh Noise Wall[88], Black Noise[89], Ambient Noise[90], Drone[91] oder Noisegrind[92] (2016, 24–28). Atton zitiert aus einer Beschreibung über die Musik der schottischen Gruppe Aphasia: „precision sculptures of sound, sometimes drifting, sometimes grinding, with and without piledriving percussion" (Deadhead 66, in Atton 334). Oder der Reviewer eines John-Wiese-Albums formuliert: „chaotic, relentless, damaging" (Atton 2011, 334).

Noise-Musik ist aber auch eine spezielle Form sozialer Organisation. *Audiosoziale Gemeinschaften* stehen in Beziehung zu Materialitäten wie Tonträgern, musikalischen Werkzeugen und Maschinen (ebd., 29). Noise-Musik wird sowohl mit digitaler Software als auch mit analogen Instrumenten und Devices wie „sound generators, sequencers and granualar synthesis software methods" erzeugt (ebd., 30). In den

87 Power Electronics „originally coined by the British combo Whitehouse […]. Artists belonging to this genre were already active in the late 1970s […], when it was associated with industrial music. Power electronics mostly follow redundant patterns that tend to consist of screeching sounds of feedback analog synthesizers and/or pedal effects and screaming, distorted voices without percussion or melodies" (Fermont & Della Falle 2016, 25).

88 Harsh Noise Wall „is characterized by its loud, often static, monolithic and non-dynamic sound" (ebd., 26).

89 Black Noise „is a type of noise music that uses abrasive elements of noise, drone, black metal, doom ambient, or even industrial" (ebd. 2016, 26).

90 Ambient Noise „emerged from the industrial […], krautrock, progressive, and contemporary music scenes. […] The term […] may be misleading because this type of noise music is not necessarily played or performed at low volumes or meant to be played in the background. […] It sometimes has great amplitude" (ebd. 2016, 27).

91 Drone Music „may be associated to different genres such as minimalist music, dark ambient, ambient, drone metal and noise music" (ebd. 2016, 27). „Any sustained or unchanging pitch or group of pitches." (Demers 2010, 166).

92 Noisegrind „has its roots in the grindcore scene. It is a more extreme and noisier version of grindcore. The use of feedbacks and heavy distortion together with drums, voice and most of the time guitar or bass, sometimes together with electronics constitute the usual setup" (Fermont & Della Falle 2016, 28).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

1990er Jahren waren Sequencer[93] wie Tracker Software[94] beliebt in den Noise-Szenen oder im Breakcore. Andere Musiker:innen nutzten das Equipment der Rockmusik wie Gitarren-Pedale und Effektgeräte, Gitarrenverstärker und Mikrofone. Allerdings werden die Instrumente und Geräte hier anders verwendet als vom Hersteller vorgesehen. Stattdessen wollen die Künsterler:innen damit Feedback erzeugen. Dazu wird vieles selbst gebaut und verschaltet (*circuit bending*). Für Fermont und Della Faille ähnelt Noise-Musik in der Organisation dem Musik-Underground. Die Autoren verweisen auf Subkulturen und auf Gefüge von „popular music genres" (ebd., 30). Außerdem würde Noise häufig an Kunstorten performt und präsentiert, und nicht nur an Musikorten. Neben digitalen Releases und CDs gibt es eine ungebrochene Tradition der Veröffentlichung auf Vinyl und Kassette, häufig gemanagt durch unabhängige Vertriebe oder Mailorderplattformen. Aber genauso gehöre Noise zum Feld der Gegenwartskunst, deshalb würden hier die Begriffe Musiker:innen, Künstler:innen und Performer:innen gleichermaßen zur Anwendung kommen: „Reflections by noise performers about sound design and compositions usually refer to the history of art and sound art practices. Some refer to the history of performance arts and for many performers, gesture is almost as important as the sonic dimension" (ebd., 30).

◊

Beispiel 9 – Aja Ireland (Rhythmic Noise)

Die Performances der Nottingham-based Noise-Musikerin AJA oder Aja Ireland waren für das Publikum immer ein Highlight auf den Festivals, da sie in besonderer Weise ihr Publikum miteinbezieht. Obschon ihr Debütalbum erst 2018 erschien, machte sie sich vorher schon einen Namen durch Kollaborationen in anderen Gebieten, mit der Fashionmarke LU LA LOOP bei der *Berlin Alternative Fashion Week*, die sie mit ihren Soundkreationen beglückte. In Zusammenhang mit ihr wird neben Nacktheit und schrillen Farben immer wieder die LGBTQ-Community erwähnt, wo sie sich mit Ableton Workshops engagierte und darum bemühte, Mädchen und Frauen sowie weiblich gelesene Personen in den elektronischen Musikszenen zu unterstützen. Hier möchte sie Diskussionen über Tabuthemen vorantreiben: „I try to open up conversations, about mental health and my experiences – and how music and performance has helped",[95] etwas, das auch Pan Daijing und Pharmakon

93 „A device or software that makes a musical instrument, usually a synthesizer, performs a preprogrammed series of actions. Sequencers have been popular [...] since the 1980s" (Demers 2010, 174).

94 „The term tracker derives from *Ultimate Soundtracker* (the first tracker software) written by Karsten Obarski and released in 1987 by EAS Computer Technik for the Commodore Amiga. *Ultimate Soundtracker* was a commercial product, but soon shareware clones such as *NoiseTracker* appeared" (en.wikipedia.org/wiki/Music_tracker, abg. 15.12.2020).

95 https://thequietus.com/articles/24493-aja-ireland-interview, abg. 10.09.2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

betonen. AJA erzählt *The Quietus* im Interview, dass Drag Performance einen großen und positiven Einfluss auf ihre musikalische Performance hatte. Und dass ein Großteil ihrer Performances auf Improvisation basiert (ebd.). Ihr Debüt erschien bei *Opal Tapes*,[96] ein Label, das auf den *Transmedia Festivals* omnipräsent ist, 2021 erschien ein weiteres Mini-Album, auch via Opal Tapes. Ihre Musik wird bei Discogs als Rhythmic Noise, Experimental oder Industrial verschlagwortet und vom Label wie folgt beschrieben:

> „AJA deploys rhythmic noise, bomb heavy drum machine, convolving vocal utterance and a dedicated hell-scape of field recordings, abrupt sound design and blistering drone. These recordings feel expelled rather than composed, a lashing of energy captured. The unhinged nature of her recorded work is complimented in what are soon becoming legendary live performances wherein the AJA experience is fully realised. It is within the context of transgressive art, [...] that AJA's work is elevated into a neo-punk" (*Opal Tapes* Homepage).

Ihre Studioaufnahmen sind ebenfalls intensive Erfahrungen, aber sie hat vor allem durch ihre Live-Performances die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Bei diesen begibt sie sich mit einem sehr langen Mikrofonkabel in die Menge des Publikums (vgl. Pharmakon) und webt dieses mit in ihre Performance ein, fest entschlossen, die Grenzen zwischen Publikum und Performerin aufzulösen. Die *CTM* Artistpage beschreibt ihre Performances als aggressiv und gleichzeitig inklusiv: „Noise artist AJA stages some of the most captivating and confrontational performances in the electronic music underground, inviting a reciprocative catharsis between her and the audience. The sonic density in her work borders on the psychedelic, as deep drones are ripped apart by arrhythmic percussion; all the while her stage presence, a mess of fluorescent paint and exposed flesh, create an overwhelming experience" (CTM-Artistpage). Auch das Magazin *The Quietus* ist begeistert: „Her mastery of the drama is uniquely compelling ... akin to the most cursed moments of Throbbing Gristle's output" (Bath in: The Quietus 2018). Das *Heart of Noise* Festival schreibt im Programmheft: „Blitze und Gewitter aus dem Soundkosmos des Global Electronic Underground" und veranschaulicht ihr Werk als „lustvoll apokalyptisch" (HON Programmheft 2019).

Ihre aktuellen Tracks sind weniger noisig, klingen mehr nach Deconstructed Clubmusic, die mit AI-Effekten spielt, changieren zwischen Empowerment, Techno-Dystopien und dem Surrealen. Vor allem ihre Beziehung zur Fashion-Welt intensiviert sie weiter, ihre Kostümierungen werden immer professioneller, üppiger und

96 „Founded and run by Stephen Bishop, who also produces as Basic House. Based in Teesside, UK" (Discogs, Opal Tapes, abg. 09.06.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

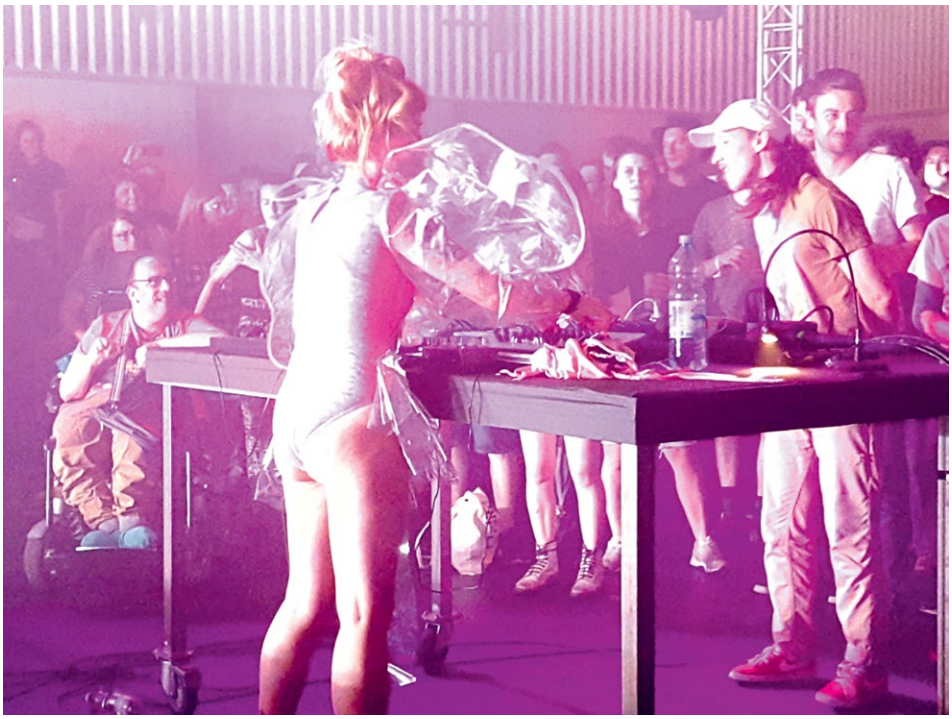


Abb. 55: Konzert Aja Ireland @ Haus der Musik, HON 2019.

ausgefeilter. Dabei geht auch etwas von ihrem kraftvollen DIY-Spirit verloren. Aber ihre noch vergleichsweise junge Geschichte als transmediale Künstlerin ist voller Entwicklungen, auf die man gespannt sein darf.

◊

Noise als Kreislauf und transnationales Netzwerk

Novak zufolge verlief die ästhetische Geschichte von Noise immer in Schichten und Zyklen der Mediation. Einige Zyklen verbanden bestimmte Gruppen und Akteur:innen, wenn auch nicht immer am selben Ort und zur selben Zeit, und andere verliefen eher isoliert: „A coherent picture of Noise appeared when these particular views lined up with one another; they inevitably glided apart soon after these rare moments of convergence. […] Noise, I discovered, can only exist in circulation" (2013, 6), womit Novak hier seine zentrale These formuliert. Denn die Popularität von Noise in Japan ist laut Novak das Ergebnis einer spezifischen transnationalen Vermittlung zwischen Japan und den Vereinigten Staaten, die Japan seit der Nachkriegszeit prägt. Japanische Anime wurden zu ‚Japanimation', japanischer

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Pop wurde zu ‚J-Pop' und japanische Undergroundmusik begann als ‚Japanoise' in Übersee zu zirkulieren. Japan schien in den USA das Bild einer faszinierenden und bedrohlichen Landschaft der Extreme zu erwecken, wo traditionelle Kultur und technologische Effizienz aufeinandertrafen (vgl. 2013, 10). Japanoise verband japanische Künstler:innen mit einem Publikum, das sie ohne die Intervention der USA nie erreicht hätten.

An späterer Stelle führt Novak aus, dass Japans Modernisierung eng mit den militärischen und politischen Interventionen der Vereinigten Staaten verbunden war, aber seine populären kulturellen Formen würden oft so dargestellt, als seien sie spontan vor Ort ‚in situ' entstanden und nicht das Produkt politisch-militärischer Interventionen (ebd., 24). Deshalb schlussfolgert Novak, dass jede Geschichte von Noise die transnationale Zirkulation seiner Subjekte berücksichtigen muss „and also acknowledge their dogged pursuit of antisocial, antihistorical, antimusical obscurity" (ebd., 15). Es gebe große Szenen in den USA, in Kanada, Europa, Australien und Lateinamerika. Und er fügt hinzu, dass sich Noise inzwischen in verschiedenen Regionen Asiens verbreitet. Nur wenige dieser Zirkulationen seien rein lokal oder national, allerdings seien nur sehr wenige „truly global" (ebd., 18). Noise in seiner Bewegung und Zirkulation offenbart für Novak eine experimentelle Kraft, die gezwungen ist, aus dem Ruder zu laufen. Die kulturellen Bewegungen reproduzieren historische Machtverhältnisse: „In this, circulation depicts the cultural politics of globalization as an ever-adapting framework of interactive relationships" (ebd.).

Ganz zentral ist für Noise die Praxis von Feedback-Erzeugung in allen erdenklichen Varianten, das Bild des Kreises, des kulturellen Loops kehrt hier wieder in Form von Feedback-Kreisläufen:

> „In Noise, disparate things get plugged together. Outputs go back to inputs, effects are looped together, and circuits are turned in on themselves. Sounds are transformed, saturated with distortion, and overloaded to the point that any original source becomes unrecognizable. Controls no longer do what they are supposed to; each discrete function is tied to the nest in a fluctuating, interrelated mass of connections. Sound seems to generate itself. In the next moment, the circuit is overturned, the gear is wrecked, and the network is destroyed" (2013, 23).

Experimente mit Gerätschaften der Unterhaltungselektronik überlappen mit „performance systems based in 'circuit bending', overload, and distortion. In the process, they bent the linear narratives of musical history into an unpredictable, self-reinforcing network" (2013, 23). Deshalb sei Feedback „circulation at the edge. […] Edges are limits, and also shape-defining margins […] things end, and begin, at this place" (ebd., 19). Ränder markieren Grenzen des leeren Raums, aber repräsentieren auch potenzielle Orte des Transformatorischen, an denen sich wieder neue Mög-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lichkeiten eröffnen (könnten). Auch bei Novak treffen wir erneut auf die Beschreibung von Noise als Existenz im „Dazwischen" (*in-between*). Die Hörer:innen und Macher:innen absorbieren sich in Klang und Lautstärke, „they bring recordings into their senses, and they feed their experiences back into public discourse as a mediated form of musical knowledge. Live performances of Noise create an intensely powerful sonic atmosphere that inhabits public space with private emotional sensibility. The sheer loudness of Noise can produce sensations of interiority" (2013, 22). Eben deshalb spielen die Live-Performances eine so zentrale Rolle, denn solch eine immersive Erfahrung des Hörens ist in den eigenen vier Wänden selbst bei guter Heimanlage kaum zu erreichen. Feedback als treibende Kraft offenbare eine energiegeladene Ambivalenz, die Noise charakterisiert und Fragen der Autor:innenschaft zur Disposition stellt.

◊

Beispiel 10 – Pharmakon (Power Electronics)

Margaret Chardiet aka Pharmakon kam früh in Kontakt mit extremer Musik. Mit 17 Jahren war sie bereits fester Bestandteil der New Yorker Underground-Experimentalszene. Als Mitbegründerin des *Red Light District Collective* für experimentelle Künstler:innen nahm sie ihre ersten CDs und Kassetten als Pharmakon auf. Ihre Motivation für Noise Music erklärt sie in einem Interview als Bedürfnis, sich selbst und anderen extreme und konfrontierende Gefühle durch Musik zu ermöglichen. Sie selbst und ihre Hörer:innen sollen eine Art Exorzismus oder auch Katharsis vollziehen. Ihr Debütalbum wurde mit Throbbing Gristle, Swans oder Whitehouse[97] verglichen. Und ihr Stil wird dem Noise-Sub-Genre Power Electronics zugeordnet. Auf der *CTM* Artistpage wird ein Reviewer des Musikmagazins *Pitchfork* zitiert: „The sense of control that she wields over this nasty, fire-breathing music – a push-and-push-harder tension between pummeling rhythms, swaths of power-electronics static, and her impressive, chilling howl – provides a sense of structure that makes this very out-there music easy to grasp for those outside of noise music circles" (CTM-Artistpage, Pharmakon). Nach ihrem Albumrelease „Abandon" hatte sich Chardiet einer Operation unterziehen müssen und in der Folge eines ihrer inneren Organe verloren

97 Whitehouse wurde 1980 von William Bennett gegründet. Whitehouse sind für ihre extremen Musik-Collagen, Bilder und extremen Texte, die sich mit Massenmördern, Vergewaltigung und Ähnlichem befassen, bekannt. Daher werden sie auch als frauenverachtend sowie gewaltverherrlichend interpretiert und ihre Werke wurden häufig zensiert. Sie gelten als Begründer des Sub-Genres Power Electronics und ihr Album „Erector" von 1981 gilt als erstes Album dieses Genres. Auf Discogs heißt es nur knapp: „Experimental noise band Whitehouse [...] have a worldwide underground cult following. The project ended in 2009" (https://www.discogs.com, Whitehouse, abg. 20.10.2020). Siehe auch FN weiter oben zu Power Electronics.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und diese Erfahrung steht im Zentrum ihres Nachfolgealbums „Bestial Burden". Seda Nigbolu, eine Autorin des Magazins *skug,* findet, dass durch diese Erfahrung ihre Stimme als Ausdrucksinstrument des Körpers hier zu ihrer stärksten Waffe wird, und dieses Album sei noch viel körperbetonter als sein Vorgänger:

> „Es fängt mit hektischem Atmen an, das sich zu einem Rhythmus entwickelt, und weitet sich mit Husten, Schreien und hysterischem Lachen aus. Das Album befreit sich noch ein Stück weiter von ‚klassischen' digitalen Chaos-Strategien vieler Power Electronics-/Noise-Acts und lässt seine einzelnen Teile für sich sprechen. Es gibt immer etwas Eingängiges bei Pharmakon, sei es ihr alptraumhaftes Erzählen oder repetitive Schläge auf Instrumente wie etwa eine präparierte Stahlplatte. Nicht nur ihre Existenz als Frau in der Noise-Szene macht Chardiet auffällig, sondern auch, dass sie mehr ist als eine böse Klangterroristin" (Nigbolu 2014).



Abb. 56: Konzert Pharmakon, Elevate 2023.

Ihre Zuschauer:innen ziehe sie in ihren Bann und wenn sie plötzlich verschwinde, hinterlasse sie diese mit vielen Fragen. Ein anderer Reviewer, offensichtlich männlich, beginnt damit, dass er sich darüber wundert, dass Pharmakon mit dieser Experimentellen Musik solch einen Starstatus erlangt. Fitzgerald erlebte Pharmakon im *Detroit Museum of Contemporary Art*, schreibt von einer „gallery tour" Pharmakons und berichtet: „I knew to expect some combination of uncomfortably loud music and intrusive performance art, but there was no real way to prepare."

Und erklärt weiter: „She began the set by banging on amplified sheet metal and firing off droning tones from a keyboard, looping each phrase until it becomes a musical mantra, drilling into your skull for minutes on end" (Fitzgerald 2015, Spectrum Culture). Er nimmt ihre Performance als spontan, fluide und zugleich akribisch vorbereitet wahr: „Everything about it was expected, but no less disorienting. It was hypnotizing …" Pharmakon ist sehr attraktiv, hat lange blonde Haare, ist schlank und trägt meist schwarze, hautenge Kleidung.[98] Ihre Attraktivität nutzt sie für ihre

98 Schlank zu sein, lange Haare zu haben sowie ein weibliches Styling gilt für fast alle hier beispielhaft

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

einnehmende Performance, wie der Reviewer zu berichten weiß: „Chardiet wrapped the microphone cord around some guy's neck and shoulder [...] pressed her head into his and pulled him across the room, shouting nondescript phrases into the mic. [...] [H]er sweaty blonde hair clinging to and obscuring her face like a ghost from an East Asian horror movie, [...] slinking directly toward me as the eardrum-shattering industrial beat rattles my bones" (ebd.).

◊

Noise – ein sonischer Virus

Durch die Performance von Noise Music werden technologische Möglichkeiten ausgelotet, wobei gleichzeitig auch die brutalen Effekte auf das Individuum sonisch thematisiert werden. Noise macht Aspekte von Gewalt in unserer Gegenwart hörbar, insbesondere beziehen sich viele Artists auf psychische Gewalt und mentale Krisen, etwas, das oft unsichtbar bleibt. Noise versteht Novak historisch als eine „hidden form of popular culture" (2013, 26). Deshalb ist die Gegenwart für ihn ein seltsamer Moment in der Geschichte, weil selbst die versteckttesten Underground-genres nun verfügbar sind „in an age of open access, crowd sourced information and participatory media" (2013, 27). Novak betreibt ein Mikro-Makro-Wechselspiel: einerseits Konzerterlebnisse und Performances, das hingebungsvolle Hören der Werke sowie Gespräche mit Akteur:innen, andererseits der erneute Blick auf die Netzwerke aus der Distanz: „I spiral into the particular sounds, sensations, and things of Noise and spin back to its scenic networks and stories" (2013, 27). Wie schon viele Popmusikforscher:innen vor ihm kommt auch Novak zu dem Schluss, dass zentrale Ideen globaler Kultur an den Rändern und in Nischen entstehen: „I argue that Noise, despite its marginality, lies at the heart of global media circulation. [...] Noise is a feedback loop of deep and multilayered significance, which brings the sounds of a distorted world back into earshot" (2013, 27). Ein sonisches Virus, das sich verbreitet und dabei sich selbst und den Wirt kontinuierlich verändert. Diese außerordentliche Bedeutung von Noise beschreiben auch Robert Lippok und Lillevan im Interview. Für Lillevan ist Noise ein wunderbarer Ort, „ein Ort wo noch viel möglich ist, in einer Welt, wo alles wahnsinnig effizient wird. Durch Protokolle, wie wir Information übermitteln oder wie wir miteinander reden. Und Redundanz ist da unerwünscht, daher sehe ich ganz viel Redundanz und ganz viel Lärm als freien Ort. Auch wenn ich Video mache und nicht Sound, ist das für mich hoch aktuell und inspirierend." (Interview 2014). Robert Lippok beschreibt Noise als Lebensbegleiter(in) und ewige Suche, seit er 1977 mit elf Jahren anfing, mit Sounds und Musik zu experimentieren:

angeführten Musikerinnen* und DJs. Dies problematisiere ich in Kapitel 3 zu Gender und Diversität.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Damals gab es schon tolle Radiosendungen, John Peel und sowas, und wir haben versucht, das, was uns an Sounds begeistert hat, nachzuspielen. Wir haben am Radio an den Frequenzen gedreht – Kurzwelle – Mittelwelle, und wir haben versucht, Geräusche zu finden, die wir toll fanden, wozu man vielleicht noch ein bisschen singen konnte. Das ist ein Herzschlag des Geräusches und von Noise für mich gewesen, diese alten Radio-Sounds, die haben mich auch über die Jahre begleitet" (Interview 2014).

All diese beschriebenen Aspekte machen Noise-Musik als Praxis und Diskurs so wichtig für die *Transmedia Festivals*. Noise ist als spezifische Ästhetik und künstlerische Praxis sehr präsent auf den *Transmedia Festivals*, aber von den politischen Aspekten, auch des Industrial, ist kaum etwas zu bemerken, sie werden nicht thematisiert. Hier überwiegt der Hedonismus der Clubkultur. Das *Heart of Noise* Festival trägt den Noise-begriff zwar im Titel, aber auch dort gibt es neben Noise mehrheitlich vor allem andere Stile und Genres. Fast alle jedoch experimentieren mit Techniken, die Noise und Industrial erfunden oder wesentlich verfeinert haben.

Von Chris Koubek, einem der Leiter des *Heart of Noise*, möchte ich wissen, wie sie auf den Festivalnamen kamen und was er damit verbindet. Seine Antwort ist metaphorisch und philosophisch:

> „Das, was man allgemein unter Noise-Musik versteht – Harsh Noise, Japanoise usw., ist ja nur ein Teil des Festivals. Eigentlich geht es hier um ein größeres gesellschaftliches Phänomen. […] Das Rauschen der Kulturen, das Rauschen der Städte […]. Noise als die Summe aller Frequenzen. Im Noise schwingt alles mit, was mit musikalischer Produktion zu tun hat, wie im White Noise. Es ist eine Abstraktion der Gesamtheit und schwer zu beschreiben. Es geht sehr stark um Auflösung, das war das Thema des ersten Festivals – die Auflösung von Struktur, die Auflösung von Systemen – was sonst in der Musik stark ist, so wie Melodie, ist eben nicht mehr da. Es gibt nichts, wo man sich festhalten kann. Das hat 2011 gut zu den politischen Umständen gepasst" (Interview Koubek 2013).

Nun aber jede komplexe Musik als Anti-Genre zu bezeichnen, wäre verfehlt. Paul Hegarty, einer der ersten, der sich an einer Monografie über „Noise/Music" versuchte (2007), ist der Überzeugung, dass Noise kein Genre ist. Mit steigender Bekannt- und Beliebtheit würde Noise zwar zwangsweise zum Genre, da die Veröffentlichungen für den Verkauf kategorisiert werden müssten, aber eigentlich sei Noise ein multiples Genre: „It is […] characterized by this very multiplicity […]. Japanese noise music can come in all styles, referring to all other genres […] but crucially asks the question of genre – what does it mean to be categorized, categorizable, definable?" (2007, 133). Hier gelangen wir erneut zur metaphorischen und gesellschaftlichen Relevanz von Noise. David Novak formuliert es in seinem Epilog wie folgt:

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Noise is not a stable object of history. It is always at the threshold of newness, at the edge of some moment just about to happen [...]. Sounds are called 'noise' before they are recognized for any specific creative or communicative function. In the annals of musical history, from Stravinsky, to jazz, to rock, to rap, new musical forms have always first been heard as noise. To extend the rule into contemporary musical consumptions, it seems as if anything now called Noise must inevitably one day become generally accepted as music; [...]. But this staging of musical circulation does not adequately describe the productive obscurity of Noise, which cycles in and out of recognition with unpredictable and incomplete movements. As long as it continues to be submerged in circulation, Noise has a special power. Its definite form is always held off, even as its creative force can be experienced here and now by anyone willing to listen" (Novak 2013, 228).

Chris Atton plädiert dafür, Noise als „offenes Genre" zu verstehen: „Noise music can then be approached as a set of 'open texts'" (2011, 339). Er schlussfolgert in seiner Analyse von Noise als Genre, dass es Hörer:innen und Macher:innen um eine Auseinandersetzung mit Hegemonie gehe, einen Kampf um Interpretation und Bewertung. „We can understand the diversity of fans' interpretation and signification of noise music as a set of interpretative struggles, where evaluation is multiply determined, variously contested, and where there is no conclusive agreement over meaning" (2011, 339).

2.5.5 Sound Art: intermediales und transmediales zwischen Musik und Kunst

> „Ich ging im Anschluss an mein Seminar mit den Studierenden zur Eröffnung der Kurt-Hentschläger-Installation. Wir kamen genau pünktlich zur eröffnenden Buchvorstellung, beides fand in der Halle am Berghain statt. Für die Buchpräsentation waren auf kleinem Raum eine Bar, eine Garderobe und ein Halbkreis aus Stühlen aufgebaut. Es waren etwa 50 Personen anwesend und es war kalt, weshalb wir alle dankbar waren, dass es preisgünstig Kaffee und Tee gab. Der Künstler wurde knapp vorgestellt: Hentschläger kommt aus Linz, aber lebt in den USA. Dass er durch die Ars Electronica und die Linzer Szene möglicherweise beeinflusst wurde, wird nicht gesagt, aber dass er Schüler bei Peter Weibel war. Auf seiner Website hatte ich gelesen, dass er lange als Duo Granular-Synthesis mit Ulf Langheinrich aktiv war, der 2016 künstlerischer Leiter der CYNETART wurde. Es gab viele Fenster und hinter dem Podium und vor den Zuschauer:innen ging langsam die Sonne unter, aber vorher schien sie direkt in den Raum, wofür jeder an einem kalten Januarnachmittag im langen Berliner Winter dankbar war. Die Sonne blendete ins Gesicht, so wie später die Installation von Hentschläger, die SOL[99] hieß. Seine Installationen ver-

99 „With his new installation, 'SOL', Kurt Hentschläger creates a radically minimalistic environment by attempting to recalibrate visitors' senses, leading them into the far reaches of their perception

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mischten technische Effekte und die Reflexe der eigenen Psyche, hieß es bei der Buchvorstellung. Nachdem die Sonne untergegangen war, sammelten sich die Anwesenden vor dem Eingang zur Installation, um hineinzugehen. Man musste seine Handys und jegliche Lichtquellen abgeben. Es hieß, die Begehung der Installation dauere etwa 15 Minuten. Man wurde im Dunkeln in Kleingruppen in die Berghain-Halle geführt und fand sich in einer riesigen Halle aus Beton wieder, trotz Industriedesign vermittelte der Raum etwas Sakrales. In der Mitte des Raumes hing eine Leinwand und es gab Lautsprecher. In der eigenen Wahrnehmung waren es viele Leinwände – je nachdem, wohin man den Kopf bewegte, aber das war wohl das Echo der Projektionen auf der Netzhaut. Ich stoppte die Zeit und etwa zehn Sekunden wirkten die Projektionen nach, so intensiv, als würden sie noch stattfinden, danach wurden sie schwächer,, ebbten ab, während schon das neue Schauspiel begann. Wenn eine Farbe wie grün oder blau kam, hat man auf der Netzhaut danach zuerst die Komplementärfarben gesehen. Das Auge gibt also etwas hinzu, das es so nicht gibt – und das ist schon abgefahren. Jeder sieht wahrscheinlich etwas ähnliches, aber doch anderes. Dazu gab es einen unheimlich klingenden Soundtrack. Man konnte sich nur bewegen während der aufblitzenden Bilder, um auszumachen, wo Leute standen und wo nicht. Es folgten immer wieder längere Momente der Dunkelheit und im Nachgang erschienen geometrische Formen, also Kreise, Quadrate etc. in Gestalt von weißem oder buntem, aber immer grellem Licht. Die unterschiedlich starken Projektionen waberten noch eine Weile in der Dunkelheit umher, wie Untote. Wohl deshalb war die Musik ähnlich wie in einem Horrorfilm, zumindest die Sounds erinnerten daran: ein Klicken, dann etwas, das nach einer verstimmten Orgel klang, digitale Glitches, Hall und Geräusche, von denen man vermutete, sie irgendwie zu kennen, aber man weiß nicht woher“ (Feldnotizen CTM 2017).

„Wie wir Musik hören, wie wir sie produzieren und in welchen Formen und Kanälen sie verbreitet wird, war seit der Erfindung der mechanischen Schallaufzeichnung 1830 nicht mehr solchen grundlegenden Veränderungen unterworfen“, schreibt Michael Harenberg (2012, 7). So sind die Folgen der Medialisierung von Klang, welcher zunehmend im medialen Nebeneinander mit anderen Künsten auftaucht, weitreichend und umfassen nach Harenberg Strukturen und ästhetische Konzepte gleichermaßen, „[…] bis schließlich unser traditionelles Verständnis von Musik gänzlich in Frage gestellt wird“ (ebd.). Musik sei nicht mehr genau das, was sie bisher immer war, „sondern das Resultat komplexer, technischer, medialer und symbolischer Interaktionen“ (ebd., 10), so Harenberg. Er stellt aber auch fest, dass sich mit der aktuellen elektronischen Musik Stile und Genres etabliert haben, „die wieder mehr das echte,

along subjective and objective realities. The installation builds on loss of control, shifts in awareness and a feeling of dislocation and timelessness“ (ctm-festival.de 2017, SOL installation opening).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ergebnisoffene Experiment in den Mittelpunkt stellen und bereits virtuos mit den neuen Qualitäten dieser technischen Medien zu spielen in der Lage sind" (2012, 15). Was diese progressiven Stile der Popularmusik ausloten, bezeichnet Harenberg als „Möglichkeiten des hybridisierten Hörraums" (ebd. 16). Das Ausloten dieser Interaktionen im hybridisierten Festivalraum soll in diesem Kapitel fortgesetzt werden, wobei sich der Fokus hier von Musik zu Klang verlagert und von Beschreibungen des Oeuvres von Musiker:innen zu konkreten Werkbeschreibungen. Ich beschränke mich dabei vorwiegend auf A/V Live (Performances), multimediale Installationen, Klanginstallationen und Soundskulpturen, obwohl die Vielfalt der auf *Transmedia Festivals* präsentierten Beispiele weit darüber hinaus geht. Sie kommen aber am häufigsten vor und wurden von den Akteur:innen am meisten thematisiert. Wie auch bei Noise-Musik oder Experimenteller Musik betonen die Theoretiker:innen, dass eine Definition schwierig und nicht unbedingt wünschenswert sei (u. a. Hegarty 2007, Carvalho & Lund 2015).[100] Relevant ist hingegen, dass durch die Betrachtung von Sound Art in Beziehung zur Experimentellen Musik und zu Noise eine genauere Annäherung an das möglich wird, was die künstlerischen Praktiken auf *Transmedia Festivals* ausmachen. Diese Arbeiten beschreiben häufig einen Bereich der verschwimmenden Grenzen zwischen Musik, Medien und Kunst. Jan Rohlf vom *CTM Festival* spricht deshalb von „intermedialer Musikkultur" (Interview 2018). Und auch Harenberg konstatiert, dass jede Form elektronischer Musik auch „Medienmusik" sei (Harenberg, 16).[101]

Die *Transmedia Festivals* definieren Musik im Kontext weiterer künstlerischer Praktiken, mit denen Musik und Sound heute verschmelzen. Viele der Festivals haben einen Zusatz im Festivaltitel oder Ergänzungen wie „and Related Arts" oder knapper „and Arts"; der Kunstbegriff verweist in meinem Feld auf Wurzeln oder Verbindungen der Festivals in die Kunstwelt und stellt Assoziationen zu Begriffen her, die in der Kunstwelt geläufig sind, wie Avantgarde, Sound Art oder Kunst-Musik. Viele der *Transmedia Festivals* präsentieren Musikkonzerte zusammen mit Visuals, die aufeinander abgestimmt werden – in sogenannten A/V Performances, aber auch in Form von Installationen oder Skulpturen.

Ob das hier Gehörte als Musik oder Sound wahrgenommen wird, hängt erheblich von den Hörer:innen ab. Ein weiteres Format sind Ausstellungen, die sich mit Sound und Musik beschäftigen. Zunehmend populär sind aufwendige und großräumige

100 „It is hard to define the borders of what is and isn't sound art. There are two reasons for this: because of the variety of the forms, it can take, and because of the fact that sound art exists somewhere between music and the visual arts, predominantly outside of both, but with some overlap over porous borders" (http://soundthroughbarriers.com/, definition, abg. 15.12.2020).

101 Harenberg geht sogar noch weiter, indem er formuliert, dass die Geschichte elektronischer Musik und ihrer hybriden Formen als Bestandteil einer weitaus umfassenderen ästhetischen Mediengeschichte der Neuzeit gedeutet werden muss (vgl. Harenberg 2012, 16).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

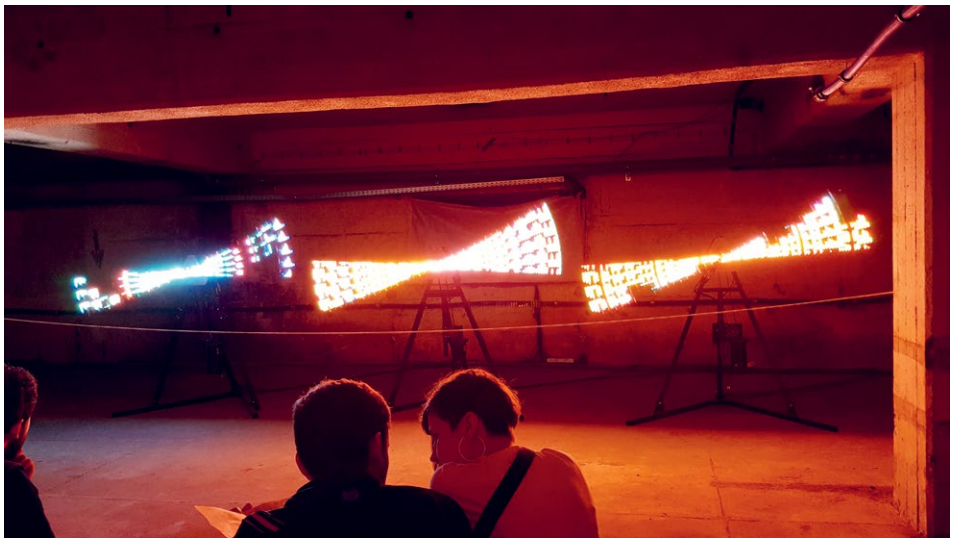


Abb. 57: A/V Installation Phyllotaxis, Joris Strijbos & Daan Johan, Berlin Atonal 2017

audiovisuelle (fortan A/V) Skulpturen oder Klanginstallationen, wie die eingangs beschriebene Installation von Hentschläger. Diese arbeiten häufig multimedial mit Sound, Licht, Lasern, Film, Algorithmen und dergleichen. All dies fasse ich unter dem Oberbegriff Sound Art zusammen. Wie ich weiter oben in Bezug auf Experimentelle Musik, vor allem Noise-Musik, aufgezeigt habe, sind die Grenzen zwischen Musik und Kunst im Sinne von Nicht-Musik oftmals fließend. Auch die Grenzen zwischen Medienkunst und Sound Art verschwimmen. Oft ist mit den inter-, trans- oder multimedialen Formaten eine investigative Forschungsarbeit der Künstler:innen verbunden. Technik und neue Technologien ermöglichen im Rahmen von Sound Art, ganz ähnlich wie in der Experimentellen Musik, zunehmend affektive, affizierende, immersive, hyperintensive und stimulierende Sinneserfahrungen, welche die *Transmedia Festivals* zur Verfügung stellen. Es werden Erfahrungs- beziehungsweise Erlebnispotenziale bereitgestellt, die an anderen Orten und auf anderen Musikveranstaltungen so nicht geboten werden.

In Kapitel 1 wurde bereits aufgezeigt, dass einige Kurator:innen Kunst studiert haben oder im Kunstbereich tätig waren. Ich fragte Cosmin Tapu, der im Museum für Moderne Kunst in Bukarest (MANAC) gearbeitet hatte, was die Motivation des Festivals wäre, Kunst und Musik zu vermischen. Er erklärte pragmatisch, dass man sich so von Events und Partys innerhalb der Elektronischen Musik abgrenzen könne, aber auch von den Sommerfestivals: „You attract a different crowd and it is interesting for the perception. To me it is very important to not just have a party crowd, because that is boring. And also, not only an artsy crowd because that is very boring too. To have only intellectuals listening to noise music is very boring to me“ (Inter-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

view 2015). Vasile, sein kuratorisches Gegenüber, ergänzte aus der Organisationsperspektive, dass es bei der Publikumsführung durch den Festivalmarathon hilfreich sei, Kunstarbeiten zu zeigen. Sie spezifizierte, welche Art von Kunst relevant für ihr Festival ist:

> „Music related arts can be A/V or sound installations. It could be everything which is video from vjing to light installations. It could also deal with post-internet aesthetics, topics that could interest our crowd because it is part of their lives, then it does not need to contain this sound element. For us, it is also closely related to what is available and what we can fit into the budget. Art is expensive and our main budget goes to music" (ebd.).

Als Liebhaberin dieser Festivals sowie als Veranstalterin weiß auch Shilla Strelka davon zu berichten. Sie schildert den Kostenaspekt und ebenso, wie fordernd Sound Art häufig im Gegensatz zu Musik ist:

> „Sound Art ist einfach extrem schwierig, weil es oft sehr vielteilig und filigran ist und auf einem Festival kann ich oft gar keine Energie dafür aufbringen. Oft ist es sehr vielschichtig und man muss das erkunden, da fehlt mir oft die Ruhe auf einem Festival. Es gibt in dem Bereich einfach nur wenig, das mich begeistert. Es gab schon tolle Sachen beim donaufestival oder Atonal, aber da braucht man auch das nötige Geld als Veranstalterin, um sich das leisten zu können" (Interview 2017).

Trotz der Aufmerksamkeit, die Sound Art fordert, ist sie bei vielen Besucher:innen der *Transmedia Festivals* beliebt, weil es Selbsterfahrung durch Sound und Klang, meist in Kombination mit visuellen Ereignissen, auf eine andere Art und Weise ermöglicht, als die inzwischen fast überall multimediale Musikerfahrung. Dem Journalisten und regelmäßigen Besucher von *Transmedia Festivals* Philipp Rhensius sind diese Arbeiten sehr wichtig: „Ich finde den Kunstaspekt genial, ich finde sowieso, dass die Kunst mehr in Richtung Sound gehen sollte" (Interview 2015). Rhensius ist auch Musiker und Musikwissenschaftler, er möchte unbedingt auch eine Soundinstallation nachts um 4 Uhr erleben können und nicht nur tagsüber in einem Ausstellungsformat. Deshalb hat ihm das *Berlin Atonal* gut gefallen, weil es dort zumindest bis zum Ende des letzten Konzerts nachts möglich war. „Soundkunst ist immer noch total marginalisiert. Es ist neu und noch nicht musealisiert und deshalb für viele auch abstrakt, weil man nicht gewohnt ist kontemplativ zuzuhören", glaubt Rhensius. Ihm ist bei den Ausstellungen und Installationen aufgefallen, dass viele Besucher:innen noch nicht verstehen, dass Klänge, die weh tun, auch Kunst sein können. Dies sieht er als Zeichen dafür, dass „Klangkunst viel weniger in der Gesellschaft angekommen ist als visuelles, abstraktes oder Bildende Kunst" (Interview 2015). Er findet das Zusammenspiel von Musik und Kunst produktiv und „fände es gut, wenn solche Festivals

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Einfallstore für Soundkunst werden“ (ebd.). Genau daran arbeiten viele *Transmedia Festivals* bereits.

◊

Beispiel II – Guillermo Galindo: Totemistische Klangobjekte und Musikinstrumente

„Sonic Borders“, CTM 2017

Das Diskursprogramm beim *CTM Festival* nimmt neben Musik auch Sound Art oder Ausstellungsinhalte in den Fokus. Im Diskursprogramm 2017 besuchte ich eine Präsentation zum Mexikoschwerpunkt des Komponisten und Medienkünstlers Guillermo Galindo mit dem Titel „Sonic Borders“. Galindo hatte zwar einige Arbeiten in der Ausstellung „Critical Constellations of the Audio-Machine in Mexico“, u. a. ästhetisch ansprechende Notationen, die aber für mich ohne Hintergrundwissen wenig zugänglich waren, denn Ausstellungsinhalte werden vor ort kaum vermittelt. Erst durch einen Beitrag im Festivalmagazin, und seine Website, die mich zum Besuch des Vortrags motivierten und den Vortrag selbst, konnte ich mir seine künstlerische Welt erschließen. Galindo absolvierte eine weithin traditionelle Musikausbildung. Er fokussierte dabei Filmmusik, Komposition und Elektronische Musik. Seine weit gefassten und offenen Interpretationen musikalischer Konzepte sind allerdings alles andere als konventionell. Seine Selbstbezeichnung lautet sonischer Architekt, Performance-Artist, Medienkünstler, Jungianischer Tarotist und Spiritueller, der Musik zum Zweck der Heilung einsetzt (vgl. Galindog.com, 2017).

In seinem Vortrag zeigte er Arbeiten, die er als Instrumentenbauer oder Komponist realisiert hatte, und erläuterte die Entstehung sowie Bedeutung. Er berichtete vor allem von einem Projekt an der Grenze zwischen den USA und Mexiko, „Voces del Desierto“, das er gemeinsam mit dem Fotografen Richard Misrach erweitert hatte. Galindo hatte dafür Fundstücke in der Grenzzone gesammelt; vor allem Dinge, die von den Überquerer:innen notgedrungen zurückgelassen wurden, oder von der Grenzpolizei. Daraus baute er Instrumente, die er wie folgt beschreibt:

> „The instruments for the Cantos project are meant to enable the invisible victims of immigration to speak through their personal belongings. Using their own narrative, these instruments tell us imaginary stories about places and people that may or may not still be alive. Other instruments for this project came from the apparatus of division itself. These objects of aggression were also given a new life and an opportunity to speak in their own terms“ (CTM Magazin 2017, 55; aus: „Border Cantos“).

Da viele Fundstücke Textilien waren, musste er diese mit Chemikalien bearbeiten, um sie für seine Zwecke nutzen zu können. Bei diesem Prozess entwich ein Geruch

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aus den Textilien, der ihn an seine Kindheit in Mexiko erinnerte. Es war der Geruch der Seife, die die ländliche Bevölkerung traditionell zum Waschen benutzt. Dies war für Galindo eine überwältigende und neue Erfahrung, wie er bewegt berichtete. Seine Instrumente und Kompositionen zielen auf Hören und Sehen und nur selten auf weitere Sinne, so wie als sideffect in dieser Arbeit. Hier ging es um Menschen, die ein besseres Leben suchten, und viele starben dabei. Der Geruch von Seife vermittelte ihr Schicksal auf eine sehr intime Weise. Aus den Textilien und weiteren Fundstücken wurden *cyber-totemic sonic objects* gebaut, die nach einem lateinamerikanischen Glauben funktionieren, laut dem es eine intime Verbindung zwischen Klang und Material gibt. Diese Klangobjekte wurden mit Windinstrumenten kombiniert, für die Galindo eine Art Zufallsmusik konzipierte. Ich war sehr berührt von dieser ungewohnten Herangehensweise, durch die er Musik, spirituelle und politische Inhalte verbindet.[102] „All of these personal objects from immigrants now have a second life as musical instruments. They are the evidence of an on-going human tragedy that is happening before our eyes" (ebd.). Er hat sich mit dem Thema Flucht auch an weiteren Orten der Welt beschäftigt. Ergänzend zum Vortrag gab Galindo ein Konzert mit seinen Sonic Border Instrumenten beim *CTM Festival*.

◊

Beispiel 12 – Pedro Reyes: Skulpturale Musikmaschinen

„Disarm", CTM 2016

2016 gab es neben einer Ausstellung von Norient, die *CTM* übernommen hatte, noch weitere Arbeiten, die *CTM* kuratierte, dazu gehörten Installationen von Pedro Reyes aus seiner Serie „Disarm".[103] Auch wenn man als Besucher:in nichts über den Hintergrund wusste, vermittelte sich eines ganz unmittelbar, nämlich, dass hier aus Waffen Musikinstrumente gemacht worden waren, diese Musikautomaten spielten auch während der Ausstellung. Reyes studierte Architektur in Mexiko City, gründete einen experimentellen Projektraum und gewann in den 2000er Jahren an Bekanntheit. Er arbeitet mit Skulptur, Architektur, Video, Sound, Mixed-Media, Aktivismus und Performance. Seine oft groß angelegten Projekte thematisieren aktuelle soziale und politische Themen und wollen Veränderungen anstoßen.

102 Mitschnitte von Konzert und Präsentation wurden in einer meiner begleitenden Radiosendungen verarbeitet: https://www.mixcloud.com/WiseupRadioshow/wiseup-032017-sonic-borders/, abg. 18.03.2025.

103 „The nine instruments that compose this installation were created by Reyes in collaboration with Alejandro Machorro, founder of media studio COCOLAB, Mexico, and musicians Edi Kistler and Julián Plascencia" (lissongallery.com, abg. 18.03.2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

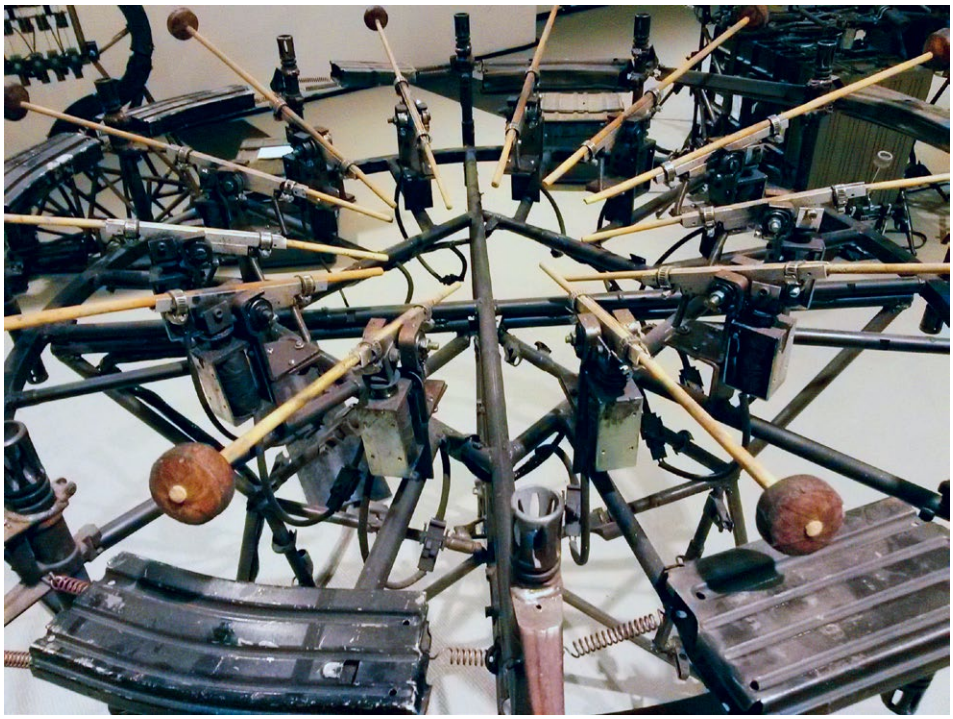


Abb. 58: Pedro Reyes – Disarm: illegal firearms were used to fabricate musical instruments, CTM 2016.

„Disarm“ ist eine offensichtlich gesellschaftspolitische Kritik an der Gegenwart Mexikos. Die Serie aus Skulpturen, die als variierende Installation zusammengestellt werden, wurde aus illegalen Schusswaffen hergestellt. Die Waffen – darunter Revolver, Schrotflinten und Maschinengewehre – wurden von Panzern und Dampfwalzen zertrümmert, um sie unbrauchbar zu machen. Sie wurden dem Künstler von der mexikanischen Regierung angeboten, nachdem sie beschlagnahmt und öffentlich zerstört worden waren. Die Regierung kontaktierte Reyes, da er bereits durch ein ähnliches Vorgängerprojekt „Palas por Pistolas“ aufgefallen war. Hier wurde die Bevölkerung aufgefordert, Waffen im Tausch abzugeben. Aus diesen wurden Gartengeräte gemacht und ultimativ wurden damit Bäume gepflanzt. Für „Disarm“ schuf Reyes aus den 6700 zerstörten Waffen, die er vom mexikanischen Verteidigungsministerium erhielt, zwei Gruppen von Instrumenten. Die erste Serie „Imagine“ versammelt fünfzig Instrumente für ein Orchester, von Flöten bis hin zu Streich- und Schlaginstrumenten, die für Live Performances von Improvisationsmusiker:innen genutzt werden. Die zweite Serie „Disarm“ ist eine Installation mechanischer Musikinstrumente, die entweder automatisiert oder mit Hilfe eines Laptops oder einer Midi-Tastatur live gespielt werden können. Für Reyes ist die Transformation von Waffen in Musikmaschinen und Instrumente ein Prozess der Nutzbarmachung und –

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wie bei Galindo – der Heilung: „It's important to consider that many lives were taken with these weapons; as if a sort of exorcism was taking place, the music expelled the demons they held, as well as being a requiem for the lives lost" (Reyes 2013, lissongallery.com).

Beide Künstler verfolgen mit ihren Arbeiten ähnliche politisch-gesellschaftliche Ziele, sie vermitteln eine Erfahrung von Leid, die sich in Materialitäten, in Gegenständen manifestiert, die in ein Instrument/Musikautomat umgewandelt werden und damit neue Funktionen mit positiven Wirkungen generieren. Sound Art entsteht hier durch die Konstruktion von funktionalen Skulpturen als Musikinstrumente und Maschinen. Zu Grunde liegt aber auch eine Konzeptkunst, die weitere Kontexte, Akteur:innen und Aktivismus einbezieht und die Sound Art so in den sozialen Raum erweitert.

◊

Definitionsschwierigkeiten einer jungen Kunstströmung

Für Alan Licht (2009) unterscheidet sich Sound Art historisch von anderen Kunst- und Musikformen durch den Umstand, dass Sound Art nicht auf eine bestimmte Zeitspanne, einen geografischen Ort oder auf spezifische Künstler:innen-Bewegungen und Gruppen rückgebunden werden kann. Der Name etablierte sich laut Licht erst Jahrzehnte, nachdem frühe Arbeiten entstanden (Licht 2009, 3). Paul Hegarty erläutert in seinem Kapitel zu Sound Art, dass Sound historisch aus Galerien und Kunsträumen verbannt war und dass das Visuelle stets im Vordergrund stand (2007, 169). Dies änderte sich erst langsam ab den späten 1950er Jahren. Laut Harenberg sprach Marshall McLuhan in den 1960er Jahren von einem „Zeitalter des Hörens", welches das zu Ende gehende optische Zeitalter verdrängen würde (2012, 17). In seinem Geschichtsabriss hebt Licht den Philips Pavillon auf der Weltausstellung 1958 als eine der frühen maßgeblichen Arbeiten hervor. Hier wurden Kompositionen von Edgar Varese und Iannis Xenakis im Format einer Installation mit über 450 Lautsprechern wiedergegeben. Der Pavillon war von Le Corbusier designt worden und kann in der Konzeption als multimediale Installation verstanden werden, da auch Dias und Filme dazu gezeigt wurden. Für Licht war dies die erste relevante Sound Installation in der Geschichte (ebd., 5).[104] Mit Fluxus gelangte Sound erstmals zaghaft in den Kunstkontext und in Galerien: „Where dada's radicality was in not being in a gallery, Fluxus, as a second generation of the same impulse, was able to be radical precisely for performing in official art settings" (Licht 2009, 7). Dies markierte

104 Aber er verweist auch auf die Sound Skulptur als älteste Form von Sound Art, wo Objekte hergestellt wurden, um spezifische Tonhöhen und Klänge zu erzeugen: „[this] is the oldest form of sound art, dating back to the ancient Chinese lithophones" (Licht 2009, 7).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

auch den Anfang von Performance Art und Hegarty beschreibt, wie Fluxus in den 1960er Jahren mit Happenings, Installationen und Konzeptkunst zusammenfließt. Die Grenzen zwischen den Disziplinen werden punktuell überwunden, und mit den technischen Neuerungen und erschwinglichen Audio- und Video-Technologien dringt der Klang endgültig in die Galerien vor: „This is the first point at which, I would claim, we can begin to talk of sound art, and [...] the sound installations suggest ways in which sound was used to construct art, or was made as art rather than music" (ebd., 169–170). Hegarty verbindet diesen Zeitpunkt mit den ersten Vorläufern von Noise Music. Hegarty betont, dass viele Formate für Sound Art existieren: „[S]ound installations, performances, recordings, [...] interactive pieces, pieces designed for headphone use, transmission of sound (often from other locations). Each one of these has many variants" (2007, 170). Dabei kann die Soundquelle im Fokus stehen, der Prozess der Klangerzeugung oder der des Hörens. Er stellt fest: „Sound art is not just sound working as art" (ebd.). Sound Art beschäftigt sich mit Wahrnehmung, strukturiert sie (neu) oder stellt sie in Frage (2007, 175), was auch die Hentschläger-Installation verdeutlicht, sowie weitere Beispiele, die im Folgenden vorgestellt werden. Sound Art affiziert und will affizieren.

Als junge Kunstrichtung befindet sich Sound Art noch in einem Entwicklungsprozess, darauf hin deutet die Aktualisierung von Lichts Buch „Sound Art. Beyond Music Between Categories" (2007), das als intensiv überarbeitete Neuauflage unter dem Titel „Sound Art Revisited" (2019) erschien. Bereits sein erstes Buch verdeutlicht dieses Definitionsdilemma, hier weigert sich Licht noch, dies zu akzeptieren, möchte eine eindeutige Definition liefern. 2019 gestaltet sich dieses Vorhaben allerdings noch aussichtsloser: Es sind keine klaren Definitionen verfügbar, es existiert wenig Literatur (wenngleich zunehmend mehr) und viele der frühen Protagonist:innen von Sound Art bleiben weiterhin unwillig, sich unter diesem Begriff einzugliedern. Als wegweisend für die Weiterentwicklung von Sound-Installationen und Sound-Umgebungen (*environments*) beurteilt Licht die Arbeiten von Christina Kubisch[105] und Rolf Julius[106] in Deutschland. Für Licht haben diese beiden Künstler:innen die

105 Christina Kubisch ist eine in Bremen geborene Musikerin, Komponistin und Malerin, die ab Mitte der 1970er Jahre mit ihrem Partner Fabrizio Plessi vor allem Musik und Videokunst verband. Ab 1980 begann sie mit Sound-Art-Installationen und Klangskulpturen. Von 1994 bis 2013 war sie Professorin für Plastik/Audiovisuelle Kunst an der Hochschule der Bildenden Künste in Saarbrücken (vgl. christinakubisch.de, abg. 2021).

106 Deutscher Künstler und Sound Artist (verstorben 2011 in Berlin). Ab Mitte der 1970er Jahre verband er visuelle Objekte mit Musik. Später kamen Geräusche und Klänge hinzu und er nahm eigene Klangkompositionen auf, die er in außergewöhnliche Szenarien und Zusammenhänge integrierte. Seine frühen Arbeiten hatten eine Affinität zur Land Art. „Aside from his technical proficiency, part of the beauty of Julius' work lies in the relationship that it fosters with its audience – the unpretentious and thoughtful composition of his installations encourage a unique mode of

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Grundlage für die Verbreitung von Sound Art in Deutschland und darüber hinaus geschaffen, und er bezeichnet Deutschland sogar als „a centre for sound art, boasting not only the month-long Sonambiente festival but several galleries that showcase sound works […], an Institute for Sound Art in Hamburg, an online magazine *Moderne Klangkunst*, and an audio magazine, *Because Tomorrow Comes*" (ebd. 5). Interessant ist auch Lichts Hinweis darauf, dass die meisten Produzent:innen von Sound Art bis Mitte der 1990er Jahre vornehmlich von Konservatorien und Kunsthochschulen ausgebildete Musiker:innen waren, was sich inzwischen geändert habe. Dies scheint mit den Entwicklungen in der Experimentellen Musik zu korrespondieren, die ebenfalls anfangs vornehmlich von akademischen Kreisen betrieben wurde, wohingegen die pop-beeinflusste Variante der Experimentellen Musik vorwiegend nicht aus akademischen und ausgebildeten Musiker:innen-Kreisen praktiziert wurde. Licht räumt ein, dass sich seit der Forschung für seine erste Publikation gravierende Neuerungen ergeben hätten und dass das Interesse an Sound Art enorm angestiegen sei: „[S]ound art's profile had increased substantially" (Licht 2019, Preface) – und damit die Masse an Produktionen von Sound Art.

Dem konzentrierten Hören kommt eine Schlüsselfunktion in der Sound Art zu und die Verbindung von Architektur und Sound Art wird von Licht als gängig hervorgehoben. Soundscapes stuft er als besonders relevant für die Entwicklung von Musik hin zur Sound Art ein. Landschaften, Umgebungen, Kontexte und Architekturen liefern die Ideen für viele Sound-Art-Werke. In der Gegenwart wird Sound Art von verschiedenen Professionen erforscht „by musicians, artists, sound artists, designers and engineers", deshalb falle Sound Art heute „in between categories such as music or sound art" (Licht 2009, 9). 2019 findet das noch ebenfalls junge akademische Feld der Sound Studies Eingang in Lichts Überlegungen und ein neues Kapitel fokussiert Sound Art in der Gegenwart. Während die Vorstellung, was Musik ist, nach der letzten Jahrhundertwende noch ultrakonservativ geprägt war, plädierte Edgar Varese dafür, den Musikbegriff um jegliche Form von „organized sound" zu erweitern (Licht 2019, Einleitung). Und John Cage wollte später die Stille als Teil von Musik verstanden wissen (ebd.). Inzwischen sei allerdings fast jeder, der sich mit Audioaufnahmen oder Musik irgendwie beschäftige, ein Sound Artist. Das geht Licht entschieden zu weit, er gibt sich ähnlich kritisch wie Hegarty, wenn er glaubt, dass das meiste, was als Sound Art angepriesen wird, letztendlich weder mit Klang noch mit Kunst zu tun habe (Licht 2009, 3). Beispielsweise, weil Kunstinstitutionen häufig Arbeiten Experimenteller Musik[107] neben langjährigen Praktiker:innen von Soundinstallationen positionierten,

participation, a deeper appreciation of sound through the suggestion of metaphor and symbolic meaning using a combination of sonic and visual media" (Louth-Robins Blog 2011).

107 Als Beispiele nennt er John Cage, Philip Glass, Glenn Branca, Meredith Monk, Steve Reich oder Laurie Anderson. Sie performten live oder es wurden schlicht Aufnahmen abgespielt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

was dazu führe, dass die Grenzen „between sound art and experimental music" immer weiter verschwimmen (Licht 2009, 3–4). Das finde ich bedauerlich, denn genau diese fließenden Grenzen machen sowohl Experimentelle Musik wie Sound Art aus. Kommt hier eine Arroganz oder Ignoranz zum Vorschein? Christian Marclay, der sich schon lange in beiden Welten bewegt, sieht dies nicht als Problem. Marclay meint, dass die Galerien und Museen noch lange nicht bereit für Sound als Kunst wären, da müsse noch viel passieren. Daraus ließe sich schließen, dass Sound Art zumindest vorerst dort besser aufgehoben ist, wo man sich mit Musik und Klang auskennt, das ist auch dem Klangergebnis zuträglicher. Oder laut Marclay, dass Sound Art einfach überall dort existiert, wohin sich Sound bewegt: „I think it is in sound's nature to be free and uncontrollable" (Marclay: in Licht 2019, Introduction). Aufgrund dieser Definitionsprobleme spreche ich stattdessen von verschiedenen Modi von Sound Art, die verdeutlichen, wie Sound Art auf den *Transmedia Festivals* präsentiert wird.

◊

Beispiel 13 – Anke Eckardt: Multisensorische Sound-Installation

„Ground", CTM 2015

Der Boden ist in Bewegung, wie tektonische Platten, die sich beständig verschieben, und bildet einen unendlichen Prozess des Werdens. Die Geosphäre ist ein komplexes System, heißt es weiter auf der *CTM*-Website zur Ausstellung, das in die Biosphäre, aber auch in die Anthroposphäre eingreift, jenen Teil der Umwelt, der vom Menschen gemacht und verändert wird: „'GROUND' acts as a looking glass, as an amplifier for what we normally can't perceive" (CTM-Website 2015, Ausstellung, Ground).

Anke Eckardts multisensorische Installation „GROUND" in der *CTM*-Ausstellung „Interstitial Spaces" (was in etwa Zwischenräume bedeutet) war ein Tunnel mit einer grellen Beleuchtung und einem Boden aus kleinen Betonplatten, die in Metallschienen eingelassen waren. Von Zeit zu Zeit wird der Boden durch mechanische Kräfte bewegt, so dass die Bewegung zu spüren, zu hören und zu sehen ist. Durch Reibung zwischen den Betonelementen entstehen knirschende Geräusche. „The aural experience is as powerful as the visual, a common thread in the exhibition as a whole", findet eine Redakteurin von Berlinartlink (Hugill 2015). Anke Eckardt will dieErfahrung des Verlustes eines Orientierungspunkts herbeiführen, indem unklar wird, was steht und was sich bewegt. Sie spielt mit dem körperlichen Gedächtnis der Ausstellungsbesucher:innen. Durch technische Probleme und die Komplexität der Installation ist dies bei CTM aber nur eingeschränkt gelungen. Die Idee beeindruckte aber trotzdem, sofern sich Zeit für „Ground" genommen wurde.

Eckardt studierte Kunst an der UDK und hatte ein Stipendium der Einstein stiftung, wo sie von Christina Kubisch betreut worden war. Eckardt hatte sich auch in

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 59: Soundinstallation Ground Eckardt, CTM 2015.

Tontechnik ausgebildet und war am Institut für Architektur & visuelle Kunst in Kassel aktiv. Ihr Werk umfasst Installationen und Skulpturen oder Theorie zur Phänomenologie von Klang. Ihre großformatigen Installationen und Skulpturen verwenden oft Ultraschall und Infraschall in Kombination mit anderen Medien. Als Wissenschaftlerin engagiert sie sich in Kassel für die Erforschung neuer audiovisueller Materialien (vgl. ankeeckardt.com, 2018).

Kurz vor der *CTM*-Ausstellung hatte ich einen größeren Prototyp von „Ground" in dem Kunstraum Errant Bodies in Berlin gesehen, wo „Ground" wie ein großer Beton-Teppich im Raum aufgebaut war, nicht wie bei *CTM* als Tunnel: „The grinding, sanding, pushing, bouncing, vibrating, creaking of the mechanically moved material will produce a varity of tonal qualities with diverse roughness and awakes associations of earth quakes, tectonical plates in motion, but also of the diffuse experience of loosing the ground" (errantsound.net, ground 2018). Errant Bodies wurde als Sound-Art-Galerie von Brandon LaBelle initiiert, der selbst Sound Art praktiziert und darüber schreibt, der Raum wird seit 2013 laut Website kollektiv betrieben, „focusing on sonic research and sound practices" (errantsound.net, 2015). Interessant für das Thema Sound Art ist dieser Vermerk bzw. Zusatz auf der Website: „However, it defines itself as a sound art gallery – not a concert space" (ebd.), was sogar optisch hervorgehoben ist. Daraus lässt sich schließen, dass LaBelle eine ähnliche Haltung wie Licht vertritt, was das Verhältnis von Experimenteller Musik

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

zu Sound Art betrifft. Inzwischen veranstaltet Errant Bodies vorwiegend Workshops.

◊

Beispiel 14 – Peter Kutin: Kinetische Soundskulptur und Performance

„Torso#1", Ars Electronica 2019

Peter Kutin ist als Musiker und Produzent aktiv. Er produzierte und komponierte Musik für Film, Theater, Performance, Tanz und Radio ist oft auf Konzertbühnen in Wien und international präsent. Auf seiner Homepage bezeichnet er sich schlicht als „Artist" und hebt hervor, dass er vorwiegend mit Sound arbeitet, und das über Genregrenzen hinweg „drawing influences from contemporary (electronic) music, avantgarde film, sculpture or digital technologies" (kutin.klingt.org, 2019). Weiter heißt es dort, dass er sich seit einiger Zeit besonders für Geschwindigkeit und Zeitlichkeit von Klang interessiert, „often in arrangments and interaction with other media branches" (ebd.).

Mit der kinetischen Soundskulptur TORSO #1 gewann Kutin als erster Österreicher (solo) 2019 die Goldene Nica der Kategorie „Digital Musics & Sound Art" des Prix Ars Electronica. Die Konstruktion von TORSO verbindet vier Lautsprecher auf vier Rotoren, die sich mit wechselnder Geschwindigkeit drehen mit einer mehr als zwei Meter langen Achse. TORSO erzeugt so Schallsignale und Rückkoppelungen. Dieser Output wird von statischen Mikrofonen eingefangen, die den aufgenommenen Klang an ein vierkanaliges PA-System übertragen. Eine Redakteurin der *Ars Electronica* interviewt Kutin und findet, dass die Installation tief in das Bewusstsein vordringt und bedrohlich, hypnotisch, unheimlich, aber auch aggressiv wirke. Sie möchte wissen, welches Konzept dahintersteht. Kutin erwidert, dass er für TORSO bewusst psychologische und phänomenologische Aspekte berücksichtigt habe: „Es entstehen Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man hört – oder glaubt zu hören. Kompositorisch arbeite ich dabei unter anderem auch gezielt mit psychoakustischen Mitteln" (AE Blog 2019, Torso).

Als TORSO bei der AE 2019 vorgestellt wird, bin ich auch zugegen. Er erzählt, wie die Idee zu TORSO entstanden ist, und dass alles mit 100-Volt-Lautsprechern begann. Kutin hatte sie in einem stillgelegten Bahnhof gefunden, wo sie im Freien standen und bereits beschädigt waren. Er reparierte sie, weil ihn der funktionale Gedanke faszinierte, denn diese Lautsprecher sind nicht für Musikwiedergabe gefertigt, sondern für Durchsagen. Deshalb musste Kutin „eigene Sounds für sie finden und entwickeln, damit die Klänge in ihrer Gestalt spannend werden und einen bestimmten Charakter annehmen. Frequenz-technisch sind diese Lautsprecher sehr begrenzt und haben auch einen sehr hohen, […] Klirrfaktor, d.h., die Lautsprecher

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

verzerren den Klang in bestimmten Tonhöhen“ (AE Blog 2019). Dies verleiht TORSO aber seinen eigenständigen Klang. Entstanden ist die Idee zu TORSO während einer Künstlerresidenz in der ländlichen Steiermark, wo ein Kunsttischler in seiner Nachbarschaft wohnte, der eine der größten Klapotetze (Vogelscheuchen)[108] der Welt gebaut hatte. Kutin bat ihn darum, ein Klapotetz zu bauen, denn er wollte auf einem Festival einen „antifaschistischen Klapotetz“ aufstellen, mit den gefundenen Lautsprechern an den Flügeln. Der Klapotetz beim Festival faszinierte das Publikum mit der Manipulation des Sounds durch Drehbewegungen und Kutin erkannte das Potential für eine musikalische Weiterentwicklung. Die dann auch alsbald folgte.

Zunächst war TORSO primär eine Soundmaschine, für die Kutin gezielt musikalische Situationen entwickelte. TORSO sollte vor allem als Klangsystem funktionieren. Grundlage für die TORSO-Sounds wurden Aufnahmen mit einer Sopranistin und zwei Feedbackschleifen. Das Lichtkonzept kam erst in einem späteren Schritt hinzu, um Sinnlichkeit und Intensität zu steigern. Die dadurch erzeugte Situation versteht Kutin als Form von Freiheit, „in einer Zeit, in der jegliche Information jederzeit zur Verfügung steht, […] die Arbeit soll individuelle Erfahrungsräume aufmachen“, so Kutin (AE Blog 2019). Wichtig ist ihm aber auch ein Gefühl der Unsicherheit, das die Hörer:innen herausfordert, instinktiv zu hören. Kutin möchte, dass „das Hören wieder diesen Urinstinkt bekommt und Leute eher zu animalischem Verhalten beim Zuhören neigen“ (ebd.). Durch die eigenwillige Kopplung mit der auditiven Wahrnehmung „ergibt sich etwas, das vielleicht gar nicht da ist“ (ebd.).

Obwohl TORSO auch visuelle Aspekte hat, handelt es sich offensichtlich um eine Sound-Skulptur. Das sieht Kutin aber nicht so. Er beschreibt seine Arbeiten primär als performativ: „Sowohl TORSO#1 als auch ROTOЯ sind als Live Performances mit einem Start- und Endpunkt konzipiert. Das wird oft falsch verstanden“ (Kutin, Music Austria 2021). TORSO fand zum ersten Mal als Live-Konzert beim Festival *Unsafe+Sounds* 2018 statt, wo Kutin hinter einem Vorhang versteckt war. Und dann wirkt TORSO einerseits archaisch, da sein Vorbild eine Windrad-Vogelscheuche ist, und andererseits auch futuristisch, denn bei dieser Performance ist kein Performer anwesend. Bei einer installativen Variante, wie sie beim *Ars Electronica* Festival umgesetzt wurde, müsste man es anders angehen, so Kutin. Ein Wechsel des Standorts und der Situation beeinflusse die Art und Weise der Wahrnehmung massiv. Wohl deshalb spricht Kutin auf seiner Website von „multimedia-polyrhythmic situations“ (kutin.klingt.org, 2019). Raum und Situation werden von Kutin kompositorisch mitgedacht und das neue Stück entsteht so immer erst vor Ort. Kutin vermutet, dass TORSO eine Art Zeitgeist trifft, weil TORSO etwas biete, nachdem das Publikum

108 Ein Klapotetz ist eine im südsteirischen Weinland verbreitete Vogelscheuche. Sie besteht aus einem Windrad mit Welle und Schlägeln, die durch ihr rhythmisches Geklapper die Vögel von den Weingärten fernhalten sollen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

heute suche, „das sich selbst überlassen sein“ (AE Blog 2019). Etwa bei Free-Parties, wo die DJs hinter Boxentürmen versteckt auflegen, „oder bei einem Rave, wo Nebel und Stroboskop alles verschlucken und nur noch Sound und Licht auf einen einwirken. TORSO steht auch in einer derartigen Tradition, wenngleich die musikalischen Parameter völlig andere sind“ (ebd.). Zusammen mit zwei Kollegen arbeitet Kutin an einer zweiten TORSO-Variante, wie er mir 2019 mitteilt.

◊

Visual Music

Alan Lichts Hoffnung war, dass Sound-Skulpturen und -Scapes klar von Experimenteller Musik abgegrenzt werden können. Aber auch an den folgenden Beispielen wird deutlich, dass dies nur schwer möglich ist.

Hilfreich für die weiteren Verflechtungen von Bild und Ton ist ein Blick auf das Genre Visual Music. Denn Audiovisuelles gibt es nicht nur bei Live-Performances auf den *Transmedia Festivals*. Immer wieder sind auch Videoclips präsent, die fraglos weiterhin ein wichtiges Medium im Zusammenspiel von Film und Musik sowie Musik und Kunst sind.[109] Einen bleibenden Eindruck hatte bei mir das Screening von *Klipzona* beim *CTM Festival* 2014 hinterlassen. So etwas hatte ich vorher noch nicht gesehen. Die Projektgruppe sammelt seit 2003 audiovisuelle Musikclips, Visual Music, musikbasierte Kurzfilme, Kunstvideos und ähnliche Formate aus Zentral- und Osteuropa. Inzwischen habe ich solche Videos auch auf anderen Festivals oder in Spezialprogrammen von Filmfesten sehen können. Filmfeste zeigen solche Clips unter Experimentalfilm, Expanded Animation und in weiteren Spezialrubriken. Visual Music ist hier ein wichtiger Begriff, auch für *Transmedia Festivals*.

Holger und Cornelia Lund schreiben, dass es sich um einen historischen Begriff aus dem experimentellen Film der 1920er und 1930er Jahre handelt, der heute auf manches angewendet werden kann, wenn man die Diversität der Erscheinungsformen in der Gegenwart akzeptiert: „The field of audiovisual creation is in constant expansion, with both artistic and commercial productions finding an increasing presence at festivals and concerts, in clubs, in art institutions, and even in theaters. A term often used in the context of audiovisuals is ‘visual music’, both as a historical reference and as a label for contemporary productions“ (Lund & Lund 2009, online).[110] Der Facettenreichtum von Visual Music zeige sich laut Lund und Lund in

109 Ein weiteres Beispiel im Zusammenwirken von bewegten Bildern mit Klang ist die Vertonung von Stummfilmen durch DJs und Musiker:innen aus den experimentellen Szenen.

110 Da ich nicht Theater-affin bin ist mir diese Veränderung im experimentellen Theater erst spät aufgefallen – hier wird immer mehr mit Film und Sound gearbeitet, dies sind Produktionen, die mich genau deshalb interessiert haben. Eines der zahlreichen Beispiele ist „The Making of Berlin“ bei den Festwochen 2024, wo „im Zusammenspiel mit Live-Musik“ die Grenzen „zwischen Fiktion

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

einer Spannweite vom Animationsfilm bis zu einer sich beständig erweiternden Palette digitaler, visueller und akustischer Formate. Auch Lund und Lund ziehen es vor, Visual Music nicht zu definieren, bzw. wollen sie nicht als ein klar definiertes Genre diskutieren. Der Begriff könne aber als Beschreibung für audiovisuelle Produktionen nützlich sein, die das grundsätzliche Ziel eines gleichgewichtigen Zusammenspiels von visuellen und akustischen Komponenten verfolgten.

> „These productions can involve cinematic images and music, or light projections and acoustic patterns, or even digital live drawing and field recordings – huge variations in technique and style are possible. Thus, it would seem that visual music is found in different places, and in very diverse contexts and formats. But there are also contexts and formats that particularly favor audiovisual interaction in the form of visual music: abstract visualization of music in animated film, for example, or live exchanges between musicians and visual artists" (Lund & Lund 2009, online).

◊

Beispiel 15 – Rainer Kohlberger: Visual Music und Algorithmic Media Art

„Moonblink, Humming-Fast and Slow & not even nothing …", Berlin Atonal 2015

Rainer Kohlberger kommt aus Linz in Österreich und lebt in Berlin, wo er freiberuflich als Videokünstler und Medien Designer aktiv ist. Seine Arbeiten basieren auf Bildern, die durch Algorithmen erzeugt und in Installationen, Experimentalfilmen, Visual Music oder A/V Live Performances überführt werden. Sein Stil kann man als reduktionistisch oder minimalistisch bezeichnen, die Berlinale formulierte „noise aesthetics" (Berlinale Blog 2019, Kohlberger).

Beim *Berlin Atonal* 2015 wurde ich erstmals auf seine Arbeiten aufmerksam, die danach bei diversen *Transmedia Festivals* gezeigt wurden, u. a. 2018 beim *Heart of Noise* und *Ars Electronica* präsentiert, hier jeweils zusammen mit Peter Kutin, sowie 2018 erneut beim *Berlin Atonal* (mit CURA MACHINES) und 2020 beim *CTM Festival*. Kohlbergers A/V Installation war beim *Berlin Atonal* 2015 gut besucht, manche Besucher:innen blieben sehr lange, andere verweilten nur so kurz, wie ein Musikvideoclip dauert. Aber viele schienen auf die eine oder andere Weise fasziniert. Das beschreibt auch Nele, die 2015 Volunteer beim Festival war: „Ich musste auch in dem Raum arbeiten, wo die Screen-Installationen von Kohlberger waren. Wenn man sich dahin gesetzt hat und das auf sich hat einwirken lassen, dann war es sehr intensiv und krass. Das hat mich mitgenommen" (Interview 2015).

---

und Dokumentation, Video und Live-Performance" verschwimmen (Abendzettel, Festwochen 2024).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 60: A/V Installation Rainer Kohlberger, Berlin Atonal 2015.

Kohlbergers arbeiten sind schwer zu fassen, weil es einerseits exemplarische A/V-Installationen sind, sie andererseits vermehrt auch auf Filmfestivals laufen. Norbert Pfaffenbicher schreibt von audiovisuellen Experimenten, die dem Publikum „powerful physical and metaphysical experiences" ermöglichen, „which go far beyond the usual ones in the cinema" (kohlberger.net, not even nothing). Seine drei Arbeiten, die beim *Berlin Atonal* 2015 gezeigt wurden, werden als „audio-visual compositions" (kohlberger.net, ebd.) und „no motion pictures" oder „black-and-white stroboscope storm" (ebd.) beschrieben. Für „Moon Blink" werden Farberscheinungen, Energiefelder, Licht- und Tonrauschen hervorgehoben sowie auf den frühen Experimentalfilm verwiesen (ebd., Moon Blink). „Doch, und anders gesagt, ist das, was wir sehen, zuvorderst die Austragung mathematischer Triebkräfte […]. Die algorithmisch komponierte und bewegte Welt Kohlberger's liebt es, in ihrer graphisch-visuellen und akustischen Überbietung auf ihr unbegrenztes Mutationspotential hinzuweisen, sinnliche Verausgabung und mentales Rauschen ebenso hervorzubringen, wie ästhetisches Kalkül und verschleierte Ordnungen" (Marc Ries, kohlberger.net).

„Humming, Fast and Slow" – eine Arbeit, die ursprünglich für das Wiener *sound:frame*-Festival 2012 entwickelt wurde, gewann den Crossing Europe Award beim Linzer Filmfestival 2013 und wurde vielerorts in diversen Kontexten von Film über Kunst bis Musik gezeigt. Diese Arbeit wird als „Trip", „Dream Machine" und „Irr-Sinn der Wahrnehmung" beschrieben (Höller, Dentl via kohlberger.net). Oder als ein

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Bildflimmern mit „hochfrequentem Soundklirren“ (ebd., Diagonale). Für das *Resonate*-Festival zeigt sich ein „constant drift of forms […] associated with the nuanced movements in his sound – an interlude between the audio and the digital-graphics emerges“ (ebd., Resonate). Er selbst verknüpft diese mit Positionen in den Künsten und spricht von einer Faszination des Rauschens „als eine Ahnung einer Unendlichkeit, die sowohl die letztgültige Abstraktion als auch unverbesserlich verschwommen ist. Als der Nicht-Ort, der nicht lokalisierbar ist, in dem eine Ahnung des Neuen steckt, das in die Welt kommt“ (Kohlberger 2014, in: Digitale Kunst online).

Auf die Frage, ob Kohlberger sich als Visual Artist, experimenteller Filmemacher, Musiker oder Sound Artist versteht, antwortet er, dass alle Bezeichnungen treffend seien, und ergänzt: „Ich arbeite sehr musikalisch, also auch meine Filme folgen kompositorischen Prinzipien. Außerdem liegen meine Arbeiten oft in unterschiedlichen Formaten vor, eine audiovisuelle Installation (etwa mit 3-Kanal-Video) kann dann in einem anderen Seitenverhältnis im Kino laufen“ (Mail-interview 2021). Als Sound Art im Sinne von Nicht-Musik will er seine Arbeiten aber nicht verstanden wissen, sondern unbedingt als Musik. „Mir war das selbst nicht immer klar, da ich keinerlei musikalische Ausbildung habe. Ursprünglich habe ich rein visuell gearbeitet und mit Sound-Leuten kollaboriert, was ich immer noch sehr gerne mache. Vor ein paar Jahren habe ich begonnen, den Sound zu meinen Filmen selbst zu machen […]. Nach einiger Zeit habe ich dann auch den Schritt auf die Bühne gewagt und spiele audiovisuelle Solo-Konzerte“ (ebd.). Wie das Ergebnis dann genannt werde, sei zweitranging, auch weil sich die Orte gewandelt haben, die seine Kunst zeigen. Neben Kinos sind nun auch Festivals hinzugekommen, die audiovisuelle Inhalte zeigen sowie Museen, so Kohlberger (Mail-interview 2021). Den Begriff Visual Music findet er für seine Praxis und Verständnis treffend, „ich spreche oft davon, dass ich ein Musiker bin, der Bilder macht, und ein visueller Künstler, der Töne erzeugt“ (ebd.).

Deutlich wird, dass er in einem Grenzbereich der Wahrnehmung operiert, sowohl visuell als auch akustisch. Daniela Dentl schreibt: „Das ist Kunst, die wehtut“, was sehr gut zu der Beschreibung als Noise-Ästhetik passt. Und weiter, „begleitet von einem ebenso kompromisslosen elektroakustischen Frequenzritt. […] [V]erwirrend und hell wie eine Super-Nova“ (Dentl, kohlberger.net). Um das Erlebnis noch immersiver zu gestalten, hatten die *Atonal*-Kuratoren extra für Kohlbergers Arbeiten einen „site-specific panoramic screen“ (Programmheft Berlin Atonal 2015) bauen lassen. Auch beim *sound:frame*-Festival wurden ausgewählte Videoarbeiten auf einer speziellen panoramaartigen Screen-Konstruktion gezeigt. Im *Atonal*-Programmheft findet die Redaktion, dass die Sinne gleichermaßen irritiert und stimuliert werden: „Kohlbergers Werke untersuchen die selbsterschaffene und selbstzerstörerische Kraft des automatischen Prozesses und konfrontieren gleichzeitig unsere eigenen Fähigkeiten der Wahrnehmung und Fehlwahrnehmung“ (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Im Interview mit dem Cercle Magazine, das den Begriff Visual Music für seine Arbeiten verwendet, geraten auch Sound und Akustik in den Fokus und damit auch Noise: „I create sounds and images with the same compositorial concepts that are rooted in the ideas of drone music, noise and flickering lights", erläutert Kohlberger (in: Ammar 2020). Und er führt weiter aus:

> „Flickering light is very noisy. […] For me, noise is not a negative principle, but rather an idea for everything new that comes into the world. It stands for a promise of the greatest possible uncertainty; not for being addressed in our cities and systems, but for the infinity of the sea. Noise is mythically diffuse. We think to get to know what it is, explore it physically, want to decipher it in its abstractness, and yet it can contain something magical and contradictory. It blurs all edges, pushes everything out of focus, prevents accurate information. And yet it is ultimately essential; no life, no communication takes place without noise or is possible without noise at all" (Kohlberger 2020, in: Ammar, Cercle Magazine).

Im Performanceformat der A/V Live Performance arbeitet Kohlberger auch mit Musikern wie Jung an Tagen oder Peter Kutin zusammen. Das *Heart of Noise* Programmheft liefert einen Anhaltspunkt: „Kohlberger hat sich vom Bild kommend zunehmend dem Medium Sound angenähert. Kutin hat sich vom Sound kommend immer mehr mit Licht und Bild auseinandergesetzt. […] Als K&K verknüpfen sie ihre Erfahrungswerte zu einem neuen, audiovisuellen Ganzen" (HON Programmheft 2018).

Noise und Drones, stroboskopartige und flimmernde Lichteffekte, sind oft Teil von Kohlbergers Arbeiten. Kultur-sozialisiert wurde er in seiner Linzer Mittelstufenzeit. Als Teenager ging er häufig in die *Stadtwerkstatt* in Linz, die ihn besonders prägte. Aber auch die *Ars Electronica* war ein wichtiger Einfluss. Schon als Kind wurde mit der Familie die *Klangwolke* besucht und im Lauf der Jahre lernte er, dass Menschen von überall her zur *Ars Electronica* kommen, um elektronische Kunst/Medienkunst auszustellen und Musik zu machen. Dort kam Kohlberger in Kontakt mit Neuer Musik oder Minimal Music, „das hat mir damals noch nichts gesagt, aber ich habe schon gemerkt, dass es postmoderne Kompositionsexperimente sind" (Ludewig 2021, musicaustria.at). Später konnte Kohlberger selbst für die AE Visuals zu einem Edgar-Varése-Stück produzieren, aber auch in der Animationssparte liefen mehrmals Filme von ihm beim Festival. Kohlberger will nicht über Rezeptionen nachdenken. Er zitiert Werner Herzog, der mal gesagt haben soll: mich interessiert es nicht reinzusehen, sondern ich will raussehen! „Andererseits reflektiere ich mich total in dem, was in meinen Arbeiten passiert. Ich freue mich, wenn das Körperliche, das ich erfahrbar machen will, auch verstanden und gefühlt wird" (ebd.) Wenn Kohlberger von Körper spricht, meint er damit den gesamten Geist-Körper/Leib-Komplex, deshalb interessiert ihn neurowissenschaftliche Forschung. Aber auch künstlerische Theorien sind für ihn von Relevanz. Denn Kohlberger interessiert die Analyse des eigenen Gen-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

res sehr wohl, vor allem „diese rhizomatischen Verknüpfungen“ (ebd.), weshalb er auch öffentlich dazu spricht. Festzuhalten bleibt, dass immersive, affektive und den Körper sowie die Wahrnehmung affizierende Erlebnisse durch die Kombination von Sound und Bild bei Kohlbergers Arbeiten nicht nur erreicht werden, sondern Tragweite entwickeln. Diese sind für ästhetische Erfahrungen der Gegenwart und auch für die *Transmedia Festivals* charakteristisch.

◊

Beispiel 16 – Stefan Tiefengraber: A/V-Noise-Performance

„WM_EX10“ und „AG-MX70“[111], Ars Electronica 2019

Stefan Tiefengraber arbeitet an der Schnittstelle von Kunst und Musik. Er „experimentiert mit der Modifikation von Geräten, die ursprünglich für unterschiedliche Zwecke hergestellt wurden. Dieser experimentelle Versuch, alte und neue Materialien zu erforschen, führt ihn in Kombination mit der Wahrnehmung des Publikums zu neuen und unvorhersehbaren Ergebnissen“ (stefantiefengraber.com, Übersetzung 2020). Zu seinem Repertoire gehören kinetische Klanginstallationen, interaktive Installationen, A/V-Installationen und A/V-Noise-Performances. Bei diesen Performances rekurriert er auf das Genre Noise, auch wenn er sich selbst nicht als Musiker, sondern als Künstler bezeichnet. Für manche Arbeiten stimme aber auch die Bezeichnung Musiker (Mail-austausch mit Tiefengraber 2021). Bei der hier im Fokus stehenden Arbeit „WM_EX10“, die er seit 2015 kontinuierlich variiert und als Serie weiterentwickelt, will er sich von computer-generierten A/V Performances abgrenzen.

Bei der *Ars Electronica* 2019 begab sich das Publikum in eine Klostergruft, wo Tiefengraber eine Installation aus 16 Fernsehern und Lautsprechern aufgebaut hatte, die er live bespielte. Dafür erzeugte er Kurzschlüsse auf Platinen von alten Walkmans und Bontempi-Keybords und nutzte zusätzlich alte Kassetten mit Sprachaufnahmen. Diese behandelten inhaltlich die psychologische Entwicklung von Kindern. „Der Künstler geht über die Grenzen vorgegebener Funktionen hinaus“, formuliert die AE (Website 2019, WM_EX10), denn sowohl Sound als auch Video werden durch Kurzschlüsse und Feedbacks erzeugt, die er mit nassen Fingern an den geöffneten Geräten auslöst. Der Widerstand der Haut und die Leitfähigkeit des menschlichen Körpers in Kombination mit den Komponenten der Schaltkreise verändern den Klang. Die intensiven Audiosignale, die über 16 Lautsprecher hörbar sind, werden an die Röhrenmonitore gesendet, die das Signal flackernd und abstrakt in schwarzweiß visualisieren.

111 Vollständig: WM_EX10 WM_A28 TCM_200DV A1.2FPP BK26 und AG-MX70 DDX3216.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„WM_EX10“ war ursprünglich als A/V Performance konzipiert, und wurde in ein Installationsformat weiterentwickelt, bei dem die so erzeugten Audiosignale voraufgezeichnet wurden: „Different kinds of noise are produced and forming a time-based sculpture creating a sound and video scape. The spectator is invited to move in and through the installation“ (stefantiefengraber.com, 2019). Bei der AE 2019 war eigentlich die Arbeit als Installation mit wenigen Live Performances geplant. Schlussendlich gab es aber nur Live Performances, dafür häufig. Es kommt oft vor, dass Installationen so konzipiert sind, dass sie alleine laufen oder live be- oder gespielt werden können. Im Gegensatz zur Definition von A/V-Live-Performances ist hier keine Realtime Synthese am Werk, sondern Video und Audio werden analog erzeugt und ausgegeben. Trotzdem ist es Echtzeit, weil bei einer Performance alles live erzeugt wird – jeder Sound entsteht erst im Moment und ist nicht voraufgezeichnet, was durch den Zusatz ‚Live‘ zum Ausdruck kommt.

Etwas anders verhält es sich bei den Konzerten seiner Serie „AG-MX70“, welche er bei der Nightline des Festivals 2019 performte. Diese bezeichnet er verwirrenderweise ebenfalls als „audio/video noise performance“ (Website Tiefengraber, 2019). Dennoch gibt es Unterschiede, denn hier wird der Klang analog und digital erzeugt bzw. ausgegeben. Hier ist das Konzept ein anderes, was Tiefengraber als „no-input approach“ (ebd.) beschreibt, die eine zentrale Methode von Noise Musik darstellt. Tiefengraber erzeugt hier Ton und Video mit einem digitalen Videomixer und einem digitalen Audiomischpult. Die Mischpulte haben analoge Ein- und Ausgänge, obschon sie intern digital arbeiten. Das Signal wird von analog auf digital gewandelt und dann in den Mischpulten bearbeitet, gemischt und Effekte werden hinzugefügt, um dann wieder auf ein analoges Signal gewandelt und ausgegeben zu werden. Indem er die Ausgänge jedes Mixers direkt mit den Eingängen verbindet, also Videosignale in Audiosignale umwandelt und umgekehrt, erweckt er diese ehemals weit verbreiteten, aber inzwischen veralteten Geräte wieder zum Leben (vgl. Website Tiefengraber). Die Feedback-Loops ermöglichen es dem Künstler, die eingebauten Effekte wie Equalizer oder Videoübergänge zu nutzen, um die Mischpulte weit über ihre üblichen Herstellergrenzen hinauszuzwingen. So entstehe ein Noise-Konzert mit berauschenden und abstrakten Bildern: „A broad spectrum of frequencies, combined with the video image, is distributed into the concert space, with a strong affect on the bodies of the audience to create an immersive experience“ (ebd.). In Tiefengrabers Arbeiten gehen die Formate Installation, Performance und Konzert ineinander über. Für die „WM_EX10 Installation“ ergänzt Tiefengraber seine Beschreibung mit „time-based sculpture“ und „sound and video scape“.

◊

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

A/V Live Performances

Ob A/V Live Performances strenggenommen zur Sound Art gehören, ist ein strittiger Punkt, denn sie werden von Licht (2007, 2009) nicht erwähnt. Dennoch gibt es diese enge Verbindung von Videokunst und Film Art zu Sound Art, auf die auch Hegarty verweist: „Sound is a long underplayed element of video art" (2007, 174). Auch Soundtracks untermauern die enge Verbindung beider Genres. Sollte Nicht-Musik tatsächlich eine Bedingung für Sound Art sein, würden viele A/V Performances keine Berechtigung haben. Dennoch gehen sie über Musik hinaus. Was sagen dazu jene, die Videokunst erforschen?

Für Ana Carvalho ist A/V Live Performance ein Begriff, der auf zeitgenössische künstlerische Ausdrucksformen von live manipuliertem Ton und Bild angewendet wird, die als zeitbasiert, medienbasiert und performativ definiert wird, schreibt sie in „The Audiovisual Breakthrough" (2015).[112] A/V Live Performance sei komplex, weil sie keinen bestimmten Stil, keine bestimmte Technik oder kein bestimmtes Medium umfasst, so Carvalho. Ein Merkmal der A/V Live Performance ist für sie die Improvisation, die in „live" und „Performance" implizit enthalten ist. Improvisation wird dann möglich, wenn die verwendete Technologie eine Produktion in Echtzeit erlaubt. Die Kameras, Mischpulte und die Software, die Bild- und Tonmanipulation ermöglichten, wurden zunächst aus der Fernsehtechnik entwickelt und inzwischen kann dies gleichzeitig in Abhängigkeit zueinander erzeugt und zu präsentiert werden. Echtzeit ist eine technologische Fähigkeit, die Manipulationen von Ton- oder Bildquellen ermöglicht, während das Ereignis stattfindet: „Realtime is a technological capacity that allies presence with manipulation of sound or image source material" (ebd., 2015). „Performance" versteht sie im Sinne von Allan Kaprows Konzept der ereignisbasierten künstlerischen Praktiken, die neben Happenings und Situationen auch Performances umfassen. Daraus entstünden komplexe Dynamiken, „the dynamics of presence" (Allan Kaprow 1956). Audiovisuelle Arbeiten können objektorientiert sein, dann werden sie zu Installationen, Skulpturen oder Videos. Oder sie sind ereignisorientiert, dann handelt es sich oft um A/V Live Performances und Konzerte, die intermedial angelegt sind, weshalb sie häufig zwischen die Sparten und Disziplinen fallen. Carvalho zitiert Mia Makela (2008): „Many Live Cinema artists work in close collaboration with musicians and form AV-groups (Rechenzentrum [...]), symbolizing that their approach has gone far beyond creating visual wallpapers to accompany the DJ" (ebd.).

Die kollaborative Dynamik zeige sich bei den A/V Live Performances dadurch, dass Musiker:innen und visuelle Künstler:innen mit anderen Fachleuten zusammenarbeiten, um einzigartige, nicht einzuordnende Events zu schaffen. Auch Car-

112 Da ich den Artikel in der Online-Version gelesen habe, gab es keine Seitenzahlen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

valho plädiert für eine flexible Definition, die diese verschiedenen Arbeiten verbindet, anstatt sie rigide zu unterscheiden. Daher bin ich überzeugt, dass die A/V Live Performances zu den Sound-Art-Praktiken der Gegenwart gehören (wenngleich nicht alle). Dies betrifft , sowohl die Praxis der beteiligten Akteur:innen als auch historische Entwicklungslinien zwischen popkulturell geprägter intermedialer Musik und Sound Art, da die Grenzen fließend sind.

◊

Beispiel 17 – Quiet Ensemble: Noise-Licht-Orchester

„Enlightenment", Heart of Noise 2015

Beim *Heart of Noise* Festival gibt es meistens mindestens eine Sound-Art-Installation oder -Skulptur. 2015 wurden zwei Arbeiten des Quiet Ensemble gezeigt. Im Programmheft schreiben die Festivalmacher, dass die Arbeit des Ensembles aus Rom Kunst sei, aber gleichzeitig auch Forschung darstelle: „Erscheinungen und Formen, organische Artefakte [...] wie der Klang von Bäumen, der Bewegung eines Insekts oder dem Fluss des Lichts bilden die Substanz der Skulpturen des Ensembles" (HON Programmheft, 2015). Das Ensemble beschreibt die eigene Arbeit als „observation of balance between chaos and control, nature and technology, creating subjects that merge those elements, elements that take form from the relation between organic and artificial subjects, focusing on insignificant and wonderful elements, like the movement of a fly or the sound of trees" (quietensemble.com, 2019).

Beide Arbeiten hatten ihr festes Set-up im Raum, aber während die Arbeit „Quintetto" nach Selbsteinschätzung des Ensembles eine Installation ist – hier machen fünf Fische mit ihren Bewegungen ein Konzert[113] – wurde das Setup von „The Enlightenment" nur unter Zutun der Künstler bei den zwei Aufführungen pro Tag belebt. Im Programmheft wurde es als Lichtkonzert-Aufführung bezeichnet. Das Quiet Ensemble selbst subsumiert es als Performance auf ihrer Website. Die *Heart of Noise* Redaktion zitiert im Programmheft das *The-Wire*-Magazin, das „The Enlightenment" schon gesehen hatte: „At its most poetic, you could consider that each object we encounter has a secret hidden life. Even the things we think to be inanimate have a vitality und

113 2015 machte ich beim Festival einige Aufsichtsschichten im Gotischen Keller und wir hatten die ganze Zeit Angst um die Fische in der „Quintetto"-Installation, einer hat sich kaum bewegt, weshalb die Musik oft aus war, wenn es zu diesem Fisch kam, denn keine Bewegung bedeutet keine Musik. Bei der letzten „Enlightenment"-Aufführung kamen wir mit einem älteren Paar ins Gespräch und es stellte sich heraus, dass es sich um den Vorsitzenden vom Kunstraum Innsbruck mit seiner Frau handelte. Er war total begeistert von der Installation und offenbarte Wissen über Fische, deshalb fragte ich ihn, ob er die Fische mitnehmen könne, sie bräuchten nun ein neues Zuhause. Sie nahmen die Fische dann tatsächlich mit nach Hause – und wir waren sehr erleichtert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 61: A/V Performance/Lichtkonzert, The Enlightenment – Quiet Ensemble @ Gotischer Keller, HON 2015.

energy to them" (ebd.). Das Festival *Transart*, das geografisch nah in Südtirol stattfindet, hatte das italienische Künstlerduo kurz danach eingeladen und schreibt auf Vimeo: „Ein Konzert aus purem Licht. Ja, Licht klingt, nur wer genau hinhört, kann es vernehmen … Das Quiet Ensemble ersetzt ein ganzes Orchester mit einem elektronischen Setup: Neonlicht streicht die Violine, das Stroboskop trommelt wie ein Schlagwerk, Theaterscheinwerfer lassen die Klangwolken von Klarinetten entstehen. Jedes Licht transportiert seine Tonfrequenz nach außen, entledigt sich vor unseren Augen von seinem eigenen Klang und schenkt ihn uns" (Vimeo Kanal Transart 2015).

„The Enlightenment" war in einer neuen Räumlichkeit programmiert, im Gotischen Keller der Hofburg, die den Festivalräumlichkeiten gegenüberlag. Der Keller war optimal für die Zwecke des Ensembles geeignet. Der Sound wurde zwischen den massiven Mauern reflektiert und die Dunkelheit war für das Lichtkonzert zuträglich. Zum Setting gehörte auch viel Nebel. Weil die Hofburg keine Nebelmaschinen gewohnt ist, gab es gleich beim ersten Probedurchlauf Feueralarm und die Feuerwehr kam, was gleich ein kleines Drama verursachte, weil dies kostspielig ist und nicht klar war, wer die Kosten trägt. Das erste Lichtkonzert fiel aus, aber das zweite durfte dann sogar wie geplant mit Nebel stattfinden. Nebel ist nicht nur im Club, sondern auch bei audiovisueller Kunst häufig im Einsatz.

„The Enlightenment" muss schlussendlich als Konzert gedeutet werden, bei dem das Orchester und die Instrumente allerdings durch ein elektrisches Set-up ersetzt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wurden. Anstelle der Geigen werden Neonleuchtröhren eingesetzt, anstelle des Schlagzeugs Stroboskoplichter und die Klarinetten werden zu Theaterscheinwerfern, die das Publikum beleuchten. Durch Kupferspulen und ein besonderes Verfahren wird es möglich, den Klang des elektrischen Stroms, der von den Schaltkreisen zu den Lampen fließt, zu extrapolieren und so den elektrischen Beleuchtungsmitteln eine Stimme zu geben. Der Klang jeder einzelnen Lampe wird in Echtzeit modifiziert und mit allen anderen Beleuchtungssystemen summiert, so dass ein verstecktes Konzert aus Licht hörbar wird.

◊

Beispiel 18 – Emptyset: Radio Transmissionen und Soundscapes

„Signal", CTM 2015

Sowohl Sound-Künstler:innen als auch Noise-Musiker:innen arbeiten immer wieder mit dem Medium Radio. Das britische multidisziplinäre Produktionsduo Emptyset, das sich nach eigenen Angaben zwischen Medienkunst und Experimenteller Musik verortet, nutzt Elemente aus beiden Welten. James Ginzburg und Paul Purgas erforschen die klanglichen Möglichkeiten von Elektroakustischer- und Computer-Musik, Architektur und Performance. Auf ihrer Website schreiben sie, dass ihre Arbeit von der Entwicklung der elektronischen und improvisierten Musik sowie durch forensisches Sounddesign geprägt ist, und sich mit tonalen und avantgardistischen Traditionen und der Geschichte der experimentellen Medien auseinandersetzt. Die Performance und Weltpremiere „Signal" von Emptyset beim *CTM Festival* 2015 kann als Beispiel für Sound Art an der Schnittstelle von Soundscape, experimenteller Musik, Performance und Radiokunst herangezogen werden. Emptyset selbst beschreibt „Signal" knapp als Performance, „which explores the effects of atmospheric propagation and transmitted sound" (emptyset.org.uk/Signal-2).

Ein Jahr arbeitete Emptyset an der Radio-basierten Performance „working directly with ionospheric propagation as a live sonic sculptural process and compositional tool. In doing this they evoke the affective power of the atmosphere above and around us" (CTM Website 2015, Signal). Das Projekt arbeitete mit einer Langstrecken-Hochfrequenz-Funkübertragung, um aus Sinuswellenstrukturen zusammengesetzte Audiosignale durch die Atmosphäre zu schicken, in einem Prozess, der das Signal in Übereinstimmung mit physikalischen Schwankungen in der Ionosphäre, durch atmosphärisches Rauschen und Sonneneinstrahlungsmuster formte. Der Signalweg für die Performance übertrug das Audiosignal in Echtzeit über einen 2000 km langen Kreislauf, der von Berlin zur Großfunkstelle Nauen, 40 km westlich der Stadt, führte, wo es von der ältesten in Betrieb befindlichen Sendesta-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tion der Welt[114] ausgestrahlt und von der französischen Radiostation Émetteur d'Issoudun aus den 1950er Jahren empfangen wurde. Diese sendete das Signal an den Aufführungsort in Berlin weiter, wo es von einer Antenne auf dem Dach des HAU1 empfangen und in Echtzeit in den Live-Signalkanal der Aufführung geroutet wurde: „The multiple atmospheric bounces imprinted into the audio introduced complex transformations of sound" (emptyset.org.uk/Signal-2).

Ich konnte beim Empfang der Signale in Berlin dabei sein, dazu ein Auszug aus meinen Feldnotizen:

> „Nach drei Stunden Schlaf habe ich mich zum HAU aufgemacht. Ich war knapp dran, dabei aber nicht die einzige, und es war lustig zu sehen, wie viele Menschen mit mir von der Bahnstation am Sonntagnachmittag ins HAU gepilgert sind. Vor der Tür traf ich einige Bekannte und wir bekamen gerade eben noch Tickets. Erstmalig war es so voll, dass auch der zweite Rang vom HAU1 geöffnet wurde, ein Rang über dem Rang, wo es schmal und steil war. Wenn man sich zurücklehnte, lag der Kopf auf den Beinen der in der Reihe hinter uns Sitzenden. Jan Rohlf machte eine Ansprache und berichtete, wie aufwendig das Projekt war, und dass der Leiter von Klangkunst Deutschland Radio dabei geholfen hatte, es überhaupt möglich zu machen. Und dass der Beginn von 16 auf 17 Uhr verschoben worden sei, weil da die Radiowellen am exaktesten sind. Was Emptyset eigentlich nun genau dazu beitrug, wurde mir nicht klar. Sie hatten einen Tisch mit technischem Equipment, aber agierten komplett in der Dunkelheit, zumal wir weit weg, ganz oben saßen. Vor allem hatten sie einen geheimnisvollen großen schwarzen Kasten, der in der Mitte stand. Auf einem ausliegenden Flyer war zu lesen, dass die begleitenden Visualisierungen ‚have been developed using the existing protocols applied to the software defined radio, a system that interprets and digitises the radio spectrum'. Vor dem Tisch, an dem Emptyset mit dem Equipment arbeiteten, waren rechts und links Bildschirme positioniert, die den graphischen Ausschlag des Sounds in Nauen und Frankreich anzeigten, und auf der großen Leinwand hinter Emptyset waren sehr minimalistische schwarz-graue Visuals zu sehen, wie sie für das Duo typisch sind, die von oben nach unten durchliefen. In der Mitte war eine Art schwarzes Loch und an den Rändern gab es grau-schwarze streifige Muster, die etwas Organisches, fast Archaisches hatten. Der Sound im Zusammenspiel mit den Visuals war sehr hypnotisierend. Die Visuals lenkten nicht vom Sound ab, sondern wirkten unterstützend. Auch die Klänge hatten diese typische Emptyset-Signatur, es war aber noch hypnotischer als sonst. Da ich nur wenige Stunden geschlafen hatte, glitt ich mit der

114 „Die Großfunkstelle Nauen ist die älteste noch bestehende Sendeanlage der Welt. Sie wurde am 1. April 1906 vom Telefunken-Ingenieur Richard Hirsch ins Leben gerufen, indem er nördlich von Nauen […] ein 40 Hektar großes Grundstück pachtete. Die heutigen Sendeantennen wurden 1964 und 1997 fertiggestellt und sind 70 Meter und 80,5 Meter hoch. Die Station diente bis 2011 der Ausstrahlung des Programms der Deutschen Welle" (de.wikipedia.org, Großfunkstelle Nauen, abg. 12.11.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 62: Plastiken ‚Imprint 1–3', Darstellung von Frequenzen, die das Ohr zerstören. Emptyset @ Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, CTM 2015.

> Zeit immer mehr in einen Dämmerzustand, aber bevor mich die Bilder und Töne in das Traumreich überführten, war die Performance nach knappen 40 min vorbei. Eine kurze, aber sehr intensive Erfahrung" (Feldnotizen CTM, 01.02.2015).

Die Performance wurde in Kooperation mit Deutschlandradio Kultur zu einem Radiokunst-Hörstück weiterentwickelt und wenige Monate später im Radio ausgestrahlt. Und wie für Musiker üblich, wurde daraus ein Mini-Album entwickelt, das auf *Subtext Recordings* erschien. Auf Discogs ist es mit Drone, Industrial und Techno verschlagwortet. Obwohl „Signal" all diese Genre-Referenzen in sich trägt und durch die Visuals getragen wurde, funktioniert „Signal" genauso als dynamisches Soundscape und ist ebenso als Konzeptkunst zu verstehen. Außerdem realisieren Emptyset auch Skulpturen (siehe Kapitel CTM Festival, Einführungszitat).

◊

Medienmusik- und Soundscape-Forschung

Jan Rohlf beschrieb den Club als Stimmungsmaschine (Interview 2014), diese könne auf *Transmedia Festivals* sogar noch getuned und intensiviert werden: „Spannung, Tonus, Stimmung, das sind inzwischen extrem verfeinerte Apparate, und du

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bist dann Teil der Maschine, das mittendrin-sein ist ja das Interessante" (ebd.). In diesem Kontext sind auch einige Varianten oder *modes of sound art* zu verstehen – hier geht es häufig gleichermaßen um Konzeptkunst, Forschungsarbeit und immersive Atmosphären. Auch wenn die CTM-Praktikantin Michelle sich persönlich weniger für den Kunstaspekt von Musik interessiert, betont sie im Interview, dass sie an *CTM* gerade diese umfassende Auseinandersetzung mit Musik und Sound besonders schätzt. „CTM creates this synthesis with installation, exhibition and music. And I think it is an interesting dialog that is going on there that should be explored" (Interview Michelle 2014). Wie sich gezeigt hat, sind die Grenzen zwischen Objekt, Skulptur, Installation, Sound Art, Soundscape und (experimenteller, improvisierter) Musik oftmals fließend. Worin dieser Dialog besteht, zeigte dieses Kapitel anhand von beispielhaften Arbeiten auf, die Musik und Kunst verbinden. Aber welche Erfahrungen und Erlebnisbedürfnisse spiegeln solche Formate und Konzepte, die Harenberg (2012) als „Medienmusik" bezeichnete?

Jochen Bonz (2015) spricht von Dynamiken klanglicher Subjektivierung oder popkulturellen Erfahrungsräumen des Utopischen. Hierbei bezieht er sich u. a. auf die Soundscape-Forschung (diese ist ebenfalls ein Teil von Sound Art) und auch auf Elektronische Musik, was sich gut auf die Festivalerfahrungen übertragen lässt. Statt von Medienmusik spricht Bonz von Soundscapes, welche aufgrund ihrer einnehmenden und affektiven Kraft von Klängen seit den 2000er Jahren einige Forscher:innen beschäftigen. Eine Grundannahme ist bei Bonz die „Veranderung" des Subjekts durch Soundscapes oder spezifische Musikformen, weil das hörende Subjekt die Wirklichkeit nun anders erlebt (Bonz 2015, 46). Bonz hebt die „materiale Präsenz des Klanglichen hervor" (2015, 47). Er bezieht sich auf Steve Goodmans Ontologie der Vibration (Sonic Warfare, 2010), die mit einer Ersetzung der semiotischen Bedeutung durch das Affektive einhergeht, nämlich mit einer Leiblichkeit des Klangwahrnehmens (vgl. 2015, 48).[115] Bezugnehmend auf Acid House spricht er von einer gleitenden Veränderung „vom Bekannten zum Unbekannten" (2015, 53), wo sich das Subjekt der Erfahrung von Verschiebungen und Modulationen von Klang aussetzt. Beim Zuhören geht das Geordnete verloren und „an dessen Stelle tritt etwas Undefiniertes. […] [U]nd besitzt ein Gefühlsspektrum, das von Angst bis zu Geborgenheit reicht" (ebd.).

Bonz (2015) gelangt zu Beobachtungen und Schlüssen, die ich für mein Feld als zutreffend beobachtet habe und die Hörerfahrungen von Experimenteller Musik und Sound Art plausibel machen. Die gewohnte symbolische Ordnung wird durch

115 Bonz verweist auf Gilbert und Pearson (1999) und diese weisen darauf hin, dass sich auch die Musikwissenschaftler Richard Middlton und John Shepard mit der Leiblichkeit von Klangwahrnehmung beschäftigt haben (ebenso Peter Wicke, wenngleich er weniger prominent in der englischsprachigen Musikwissenschaft ist). Diese komme in der Gegenwart vor allem in der bassbetonten Elektronischen Musik zum Tragen, für die diese Materialität wesentlich sei.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 63: Installation Robertina Šebjanič – Interactive Bioacoustics: immersive a/v soundscape & experience generated by moon jellyfish, CYNETART 2017.

die abstrakte Musik und ihre Klänge gestört, und dadurch wird das Subjekt freigesetzt. Es trifft dabei auf eine Fülle von Sinneseindrücken und Klangerfahrungen, die Genuss verursachen (hier immer verstanden als Jouissance im Sinne von Lacan). Bonz folgend, gerät das hörende Subjekt in ein Stadium des Nicht-identifiziert-seins, einen Ort zwischen den symbolischen Ordnungen, was Bonz mit „Veranderung" beschreibt: „Das Subjekt macht in der Dimension des Ästhetischen damit die Erfahrung, im Erleben dieses Vorgangs ver-bunden [sic] und zum Teil einer [...] sich herausbildenden Assoziation zu werden" (2015, 56). Das beschreiben auch viele Akteur:innen als tragend für ihre ersten Rave-Erfahrungen, beispielweise Johnnie Stieler: „... die Ohren haben danach ganz schön geklirrt, aber ja, es war puristisch; wichtig war der Nebel, man durfte sich nicht sehen, so dass man sich entindividualisieren konnte und aus der Realität rausheben konnte" (Death of Rave Berlin, CTM 2015). Alexandra Dröhner formuliert es ähnlich: „Wenn du am Türsteher vorbei warst, fing diese Parallelwelt an, dann hast du dich abgegeben, du konntest irgendjemand sein – oder gar keiner" (ebd.).

Die Situationen variieren, aber die hybriden Hörerfahrungen werden als intensiv, immersiv und massiv in ihrer Präsenz erlebt. Jedoch sind dies für Bonz nur flüchtige Identifikationen: Diese beziehen sich zunächst auf die Gestalten und Formen in der Musik wie Basslinien, Synthesizer-Flächen, kleine Melodien oder klirrende Höhen, heftige Verzerrungen, Noise-Geräusche etc. Das Subjekt werde von diesen Formen wie magnetisch angezogen, das können Sounds in einem Track sein oder aus einer Klang-Installation.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Es ginge im Wechsel vom Modus des Imaginären zum Modus des Realen. Es sei ein Prozess des Spielens, des Werdens und Anfangens. In der wuchtigen Materialität von Sound sieht Bonz das, was die zeitgenössische Popmusik ausmache. Bonz merkt an, dass ein dynamischeres Verständnis vom Kulturellen notwendig wäre, um diese gegenwärtigen Bedeutungen von Klang voll zu erfassen. Bei den diversen Erscheinungsformen handele es sich bislang noch um ein wenig erforschtes Desiderat empirisch kulturwissenschaftlicher Forschung (vgl. ebd., 56, 59 und 61).

◊

Beispiel 19 – Leslie Garcia: Bioaccoustics, Circuit Bending, Hacklabs

„Score for Uncertainty", CTM 2015 und ICAS Festival 2015

2013 bot das *CTM Festival* zum ersten Mal das Hacklab-Format an. Alan Licht würde mir wohl vehement widersprechen, wenn ich Hacklabs als Sound Art deute, aber je nach Kontext verstehe ich Circuit Bending, das Selbermachen und Manipulieren von Musikmaschinen und Technik-Trash, als Teil von Sound Art. Obschon nicht jede selbstgemachte, getunte oder entfremdete Maschine, die Klänge macht, auch zu Sound Art wird, passiert es doch öfter als nicht, so mein Eindruck. Die Techopedia-Website gibt mir Recht, wenn sie Circuit Bending als „phenomenon that applies technology to the practice of creating music or sound art" versteht. Weiter heißt es: „It refers to changing a sound by making alterations to a circuit in an electronic device." Das Angebot zum Selberbauen oder Manipulieren von Musikmaschinen gibt es in den DIY-Subkulturen und Hacker-Communities schon lange. Aber inzwischen hat es sich auch bei den etablierteren Szenen und Events verbreitet.

Das Hacklab im Rahmen von *CTM* war eine Idee von Peter Kirn[116], der kurz zuvor in die Stadt gezogen war und der das CTM-Hacklab von Beginn an leitet. Er schreibt zur ersten Ausgabe: „Machines in music making [...] escape the deterministic, fixed world of the score – and the traditional recording. They are inventions that ensure that musical outcomes are governed by humans and by chance" (CTM-Website 2013, Hacklab). Ausgerichtet war das Hacklab 2013 als „offene, kollaborative Umgebung, in der die Teilnehmer:innen neue Technologien kennenlernen und ihre eigenen musikalischen Erfindungen gestalten können" (ebd.) und über die Dauer des Festivals daran arbeiten. Hier sollen Prototypen entwickelt werden, die in der Komposition, Performance oder im DJing zur Anwendung kommen können. Diese werden am

116 Peter Kirn ist ein klassisch ausgebildeter Komponist und Pianist aus Kenntucky, USA. „He has for over a decade run CDM [createdigitalmusic.com] which has evolved into a daily destination for analysis of cutting-edge use of technology in all aspects of music. [...] He has [...] produced workshops and open performance laboratories around the world" (Resident Advisor, Peter Kirn).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 64: Leslie García, Music Makers Hacklab Finale, ICAS Festival 2015.

Ende des Festivals in einer gemeinsamen Performance präsentiert. 2013 war das erste Hacklab von Peter Kirn und Derek Holzer gestaltet worden. Ungewöhnlich ist im Rückblick das offene Format: „Wir laden medienübergreifend Menschen ein, um die Zusammenarbeit zu fördern: Musiker, Entwickler, Künstler, Designer, Menschen, die in Bereichen wie Sound und Musik, aber auch Code, Mode, Visuals, Industriedesign und Handwerk arbeiten" (Übersetzung, ebd.). Man musste sich nicht anmelden, sondern konnte einfach vorbeikommen – „first come, first serve". Das erinnerte noch an den DIY-Ursprung, aber schon im nächsten Jahr musste man sich bewerben, was dem Ganzen eine kompetitive Ausrichtung gab,[117] was die Begrifflichkeit des Prototyps und seine ökonomisierte Vereinnahmung bereits antizipiert.[118]

117 Bereits zur 2. Ausgabe 2014 gab es einen Open Call, auf den man sich für das Hacklab bewerben musste. Auch hier muss man möglichst qualifiziert und außergewöhnlich sein, um mitmachen zu dürfen, denn einige der Teilnehmer:innen kannte man schon vom Namen, von Ausstellungen oder Konzerten. Und bei meiner Recherche stieß ich zufällig auf Biografien und Profile, wo die Hacklab-Teilnahme in den Künstler:innen-CVs auftauchte. An den eingeschränkten Beteiligungsmöglichkeiten, die fast alle auf Wettbewerb ausgerichtet sind, zeigt sich die Ökonomisierung und Neoliberalisierung der Festivals.

118 Auch das Gestalten von Prototypen ist als neoliberale Ausrichtung zu deuten, wo sich die Ökonomie die Kreativität von Kultur aneignet. In der Wissenschaft sind Prototypen meist Feigenblätter, wo in kurzer Zeit viel Geld in Projekte fließt, die als Schubladenprojekte enden, weil die Zeit fehlt,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

2014 war das Hacklab trotzdem noch ein offener Raum in *Bethanien*, nur mit einem Vorhang abgetrennt, und man konnte zuschauen, woran gerade gearbeitet wurde: „[T]he public is invited to check in on the Hacklab's progress throughout the week as participants engage in hands-on workshops, talks, and skill 'boot camps'" (CTM-Website 2014, Hacklab). Durch das Zuschauen eröffnet sich aber nur etwas für bereits Eingeweihte, also technisch Versierte. Um mehr vom Hacklab mitzubekommen, hatte ich mich 2015 im Rahmen des Volunteering für das Hacklab gemeldet, aber es ergab sich nur eine kurze Schicht dort, inzwischen fand das Hacklab in den Räumen von Native Instruments statt und war nicht mehr öffentlich zugänglich wie zuvor in *Bethanien.* Wobei einzelne Vorträge auch für Besucher:innen offen waren. Es ähnelte schon mehr den durchprofessionalisierten Music Academies großer Unternehmen, nur ergebnisorientierter, weil man am Ende etwas abliefern musste.

Beim *ICAS Festival* habe ich dann erstmals mehr vom Hacklab miterlebt. Diesmal war es nicht von Peter Kirn betreut, sondern von Leslie García, die eine der ausgewählten Hacklab-Teilnehmer:innen 2014 war und 2015 mit Peter Kirn zusammen das Hacklab beim *CTM Festival* durchgeführt hatte. Außerdem war sie mit ihrer Interspecifics-Kollegin Paloma López ECAS Artist in Residence 2014/2015.[119] García kommt aus Tijuana/Mexico und bezeichnet sich selbst als „electronic sound artist and digital media developer" (CTM-Artistpage). García fokussiert vor allem den Prozess zwischen Kunst, Biologie und Technologie.[120] Sie und Paloma López waren 2015 mit ihren Micro-Organismen nach Dresden gekommen, um mit dem Komponisten Alberto de Campo und ausgewählten Teilnehmer:innen das kollaborative Laboratorium „A Score for Uncertainty" zu performen, „a 7-day long collaborative laboratory focused on the creation of a sound composition from an unknown future, using existing but novel instruments and sound catalogues" (ecasnetwork.eu, AIR). Bei der Abschlusspräsentation wurde auch das von García während der Residency entwickelte Modular-Instrument „Energy Bending Lab (ENL)" präsentiert, „to obtain a real-time sonification of the electric properties found in some bacteria" (ebd.). Der Teaser-text zur Hacklab-ankündigung war für *CTM* 2015 ein Zitat von Manford L.

---

um sie fundierter auszuarbeiten und kein wirkliches Interesse an einer tatsächlichen Umsetzung besteht.

119 2021 informiert mich der Newsletter der *Ars Electronica* darüber, dass Interspecifics die Residency des European ARTificial Intelligence Lab gewonnen haben, einen Forschungsaufenthalt am SETI Institute in Kalifornien und beim *Ars Electronica Futurelab* in Linz.

120 „Garcia is co-founder of the electronic media collective DreamAddictive (Tijuana 2003–2010), current member of Astrovandalistas (Mexico City 2011–present) and part of the Interspecifics Collective with Paloma López in Mexico City" (CTM Website 2015, musicmakers-hacklab). „We are a nomadic multispecies collectivity experimenting in the intersection between art and science. We embrace hybridized practices among different disciplines and living organisms, open knowledge and precarity as a challenge" (Website interspecifics, mission, abg. 15.11.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Eaton, Autor der Schrift Bio-Music: „The stimulation of bio-organisms through sensory (aural/visual) and electrical stimulation in feedback loops is presented by programming stimuli in real time [...] – music is the art most involved in real-time organization of sensory stimulation" (CTM-Website, Hacklab 2015). Es war sehr spannend, den Aufbau und die Präsentation von „Score for Uncertainty" beim *ICAS Festival* zu erleben, deren Ziel eine „futuristische Klanglandschaft" war: Ein riesiger Tisch in der Mitte des Raumes füllt sich langsam mit mir größtenteils unbekannten elektronischen Gerätschaften, alles blinkt, flimmert und surrt. Aus dem scheinbaren Chaos entstehen tolle Sounds und Improvisationen. Das Ergebnis ist auf Bandcamp nachzuhören.

Weiter oben wurde bereits erwähnt, dass mit Bezeichnungen wie ‚Hacklab' auch eine Annäherung der Kunst an die Wissenschaft deutlich wird, wodurch sich solche Formate im Kunst- oder Musikkontext aber genau entwickelt haben, darüber äußern sich die meisten Akteur:innen nicht. Das Aufkommen der Hacklabs liegt zeitlich weiter zurück, fällt als Phase in die Mitte der 1990er Jahre, das berichtet zumindest Franz Xaver von der Stadtwerkstatt, der diese Entwicklungen von New Media Art und Netzkunst miterlebte und selbst mitgestaltete. Er thematisiert im Interview die Veränderungen: „Früher hat jeder Künstler seinen eigenen Techniker gehabt, der die Ideen ausgeführt hat. Bis es zu komplex geworden ist und die Künstler und Künstlerinnen gar nicht mehr wussten, was alles mit der Technologie möglich ist. Da haben sich dann einige Techniker gesagt, jetzt machen wir es einfach selbst, und daraus sind die Hacklabs entstanden, und ich habe diese Labors auch mit aufgebaut" (Interview 2014). Ob die Hacklabs, von denen Xaver spricht, denen des *CTM Festivals* gleichen, ist nicht ganz klar, da *CTM* diese erst 20 Jahre später aufgegriffen hat. Was aber mehrfach von Akteur:innen angedeutet wurde, ist, dass es sich dabei um eine Aneignung des Hacking Begriffs aus der Computer und Tech-Szene handelt, die selbst den Laborbegriff bewusst nicht verwendet, von dem zuvor schon die Rede war. Diese Aneignungen der Kunstwelt zielen hier auf die Erkundung von neuen Möglichkeiten durch Technik und Technologie ab. Der Hack der Hacker ist ein technischer Kniff, hat mehrere Bedeutungen, u. a. dass das Ziel auf ungewöhnliche Weise erreicht wird. Insofern ist der Begriff des Hacks passend, jener des Labors bleibt aber fragwürdig. Beide Begriffe verweisen auf eine ökonomisierte Aneignung/ Übertragung.

Im letzten Beispiel zeige ich die Verbindung zur Architektur in der Sound Art auf, die eine wichtige Richtung in der Klangkunst ist, ebenso wie das soziale Element.

◊

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beispiel 20 – Meier, Müller, Schwarz, Stopczynski: Multimediale Installation, Architektur und Soziale Skulptur

„LAX BAR" – Wiener Festwochen 2019

Die vier Künstler:innen Christoph Meier, Ute Müller, Robert Schwarz, Lukas Stopczynski, die diese Installation, oder auch Skulptur, erdachten, lernten sich bei einer Artist Residency im MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles kennen. Lokalisiert in den Mackey Apartments von R. M. Schindler, der ein Student des Architekten Adolf Loos war, okkupierten sie bald eine Garage im Hinterhof. Diese hatte eine ähnliche Größe und Proportionen, wie die 1908 von dem Architekten Adolf Loos gestaltete *American Bar* (auch Kärntner Bar oder Loos Bar), der ersten Bar im amerikanischen Stil in Wien, weshalb sie diese in einem Reenactment nachempfanden, um sie in die USA zurückzubringen, wie sie mir erzählten. Was als humoristische Idee begann, wurde als Auseinandersetzung mit Adolf Loos erst in Brüssel und 2019 bei den *Wiener Festwochen* fortgeführt. Loos arbeitete meist für wohlhabende Auftraggeber:innen und nutzte gerne edle Materialien wie Marmor, Glas, Messing oder Onyx. Loos war ein Wegbereiter der modernen Architektur und der Überzeugung, dass Architektur über das Funktionale hinausgeht, um Resonanzräume für eine liberale und demokratische Gesellschaft zu schaffen. Eine Besonderheit des als „Loos Bar" geläufigen Etablissements ist, dass sie den sehr kleinen rechteckigen Raum durch optische Effekte wesentlich größer erscheinen lässt:

> „Die verspiegelten Wände erwecken die Illusion, dass sich die Marmorkassettendecke und die Marmorsäulen und -balken endlos fortsetzen und einen illusionären Raum entfalten, der in seiner Hommage an das Quadrat weit über den realen Raum von 4,40 x 6 m hinausreicht. Die Sitznischen und Mahagoni-Wandverkleidungen kontrastieren mit dem Schachbrettmuster des Bodens und der Transparenz der Spiegel" (Müller, lax-bar.com, Übersetzung).

Für Vanessa Joan Müller handelt es sich um ein urbanes Interieur, einen sozialen Raum, „der Klassenunterschiede überwindet und eine verdichtete gesellschaftliche Bühne darstellt" (ebd.).

Die vier Künstler:innen und Architek:innen, haben in ihrer dritten Variante der Loos Bar, die von den Festwochen beauftragt wurde, einen Sozialraum geschaffen, wie sie wohl jede Bar ist. Allerdings ist diese Version gleichzeitig ein Klangkörper und Lichtraum, der in einem leerstehenden ehemaligen Schallplattenladen, der 1959 einer der ersten Schallplattenläden in Wien war, installiert war. Er befand sich in der Laxenburger Straße, daher rührt der Name LAX BAR, und hatte ähnliche Aufmaße wie die Loos Bar. Die Installation wurde im Rahmen der *Wiener Festwochen* fünfmal

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Suchte man sie auf, wurden zunächst spezielle für den Raum angefertigte Musikzusammenstellungen abgespielt, im Anschluss fanden dort Konzerte statt.[121] Anstelle der luxuriösen Materialien wurden weiße quadratische Fliesen verwendet, wie man sie aus Sozialwohnungen kennt. Dazu Stahl, Glas, Beton, Gips – aber auch: Elektrizität, Licht, Eis, Alkohol, Sound und Nebel. Müller nennt die LAX BAR „Skulptur mit Provisoriumscharakter" (Müller 2019), wohl weil sie nach den wenigen Bespielungen abgerissen wurde. Das Gelände gehört der Österreichischen Bahn und liegt gegenüber vom neuen Hauptbahnhof, in einer Gegend, die gerade erschlossen und aufgewertet wird. Auch hier treffen wir wieder auf die enge Verbindung von prekären und gefährdeten Räumen und Festivals, die sich dessen bisher nicht bewusst sind.[122]

Klassenunterschiede wurden bei meinen Besuchen eher weniger überwunden, wohl aber entstanden manches Mal eigenwillige Publikumszusammensetzungen. Obwohl man sich im ersten Moment wie in einem Badezimmer fühlte, änderte sich die Atmosphäre mit der Zeit durch die Lichteffekte in der Decke und in den Tischen. Und durch den guten Klang, was in einem gefliesten Raum keine Selbstverständlichkeit ist. Die Atmosphäre erinnerte trotz des grellen weiß an das Loossche Behaglichkeitsgebot und man fühlte sich trotz Billigfliesen in luxuriöser Umgebung. „Die LAX BAR reduziert die Architektur auf ihre Essenz und stellt eine scheinbar einfache Konstruktion in den Mittelpunkt, die die schiere Wirkung des Materials unterstreicht und gleichzeitig die materielle Opulenz von Loos' Originalversion zurückweist", findet Müller (Müller, lax-bar.com, Übersetzung). Sie schreibt von einer Verschiebung, die man in der Bar erfährt, „in ihre eigene Zeitlichkeit als ‚anderer Ort'" (ebd.). Und tatsächlich würde niemand hinter der Fassade von Brigittes Schallplattenladen die gleißend weiß-grelle Welt der LAX BAR vermuten. Das beobachtet auch Müller: „Wenn sich die Tür zu diesem unscheinbaren Gebäude öffnet, fallen die Besucher, wie Alice im Wunderland, in eine Art Kaninchenbau" (ebd.). Wie Müller treffend hervorhebt, scheint sich der Raum auf eine paradoxe Art von der Außen-

121 Der Raum wurde von Rosa Anschütz, BAchCHorWien, Marino Formenti, In My Talons, Jung an Tagen, Natascha Muhic, Philipp Quehenberger, Die Vorspielservice, Bobby Would und den Künstler:innen bespielt.

122 Für mich als DJ, Feministin und als Schallplattensammlerin seit den frühen 1990er Jahren ist der Abriss von Brigittes Schallplattenladen eine kulturelle Katastrophe. Ich habe selbst in einem Schallplattenladen in Hamburg gearbeitet, ich verkaufe Schallplatten auf Discogs und gehöre zu den wenigen weiblichen Akteurinnen in diesem Feld. Auf meine mehrfache Nachfrage, was mit dem Ort passieren wird, und ob es nicht möglich sei ihn zu halten, ob sie Unterstützung dabei brauchen, wiegelte die Künstler:innengruppe beschwichtigend ab… man wisse nichts, würde nachfragen, es werde eben abgerissen usw. In Valletta Malta existiert noch heute der erste europäische Schallplattenladen, in Wien gibt man darauf nichts. Ob es damit zusammenhängt, dass Brigitte eine Frau war, oder einfach mit kultureller Ignoranz inmitten eines überbordenden Diskurses zu kulturellem Erbe, darüber kann nur spekuliert werden.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

welt zu unterscheiden und ist doch auf verschobene Weise Teil der Alltäglichkeit, die diese weißen Fliesen repräsentieren.

Wie bei Loos wird extensiver Gebrauch von Glas, Spiegeln und Spiegelungen gemacht, die auch als Visuals, quasi bewegte Ornamente, oder als „the basic form of pictures as a way of inscribing visitors into the architecture. While the side mirrors are mounted in such a way that one cannot see one's reflection, the mirrored ceiling transforms the lively space into [...] an infinite image within the image", so Müller (lax-bar.com). Das Pendant zu den visuellen Effekten bilden die Vibrationen, die durch bestimmte Bässe und Frequenzen getriggert werden und die so manche Spiegelung in Bewegung bringen. Robert Schwarz, Teil des Künstler:innen-Quartetts, hat nicht nur Architektur und Kunst, sondern auch Computermusik studiert, und bezeichnet sich als Sound Artist. Außerdem veranstaltet er ‚Parken' – eine Eventreihe für Experimentelle Musik in Wien (anfangs gemeinsam mit Shilla Strelka).

Ich frage die Künstler:innen im Interview, welche Rolle Sound für die LAX BAR spielt, und Robert Schwarz erläutert, dass sie viel mit der Skalierung gespielt hätten, auch in Bezug auf Sound. Weil der Schallplattenladen ein wenig kleiner als die Loos Bar sei, wurde dafür die Musik entsprechend schneller oder tiefer abgespielt. In Brüssel war der Raum länger, dafür wurde die Musik verhältnismäßig langsamer abgespielt, „um 44 % und das hat einen ganz eigenen Soundtrack geschaffen, weil wir über die ganze Dauer die Musik 44 % langsamer abgespielt haben. Das führt dazu, dass jede Musik aus ihrem Kontext befreit wird: Man erkennt sie kaum wieder und die Atmosphäre, die erzeugt wird, ist eine ganz andere", erklärt Robert Schwarz (Interview 2019). Die Playlists wurden entsprechend vorbereitet und waren nicht veränderbar. Die Stücke seien bewusst sperrig gewählt worden, vor allem gab es Elektroakustische Musik aus den 1960er bis 1980er Jahren, führt Schwarz aus. Musik, die bewusst gegen eine Feierstimmung arbeitet, weil die Künstler:innen die Bararbeit durchführten. Einmal war ich sehr spät in der Lax Bar und die Gäste waren gutgelaunt bis enthemmt, weshalb sich das Bar-Team, das sich physisch und psychisch herausgefordert fühlte, musikalische Gegenstrategien erdachte.

Beispielsweise die „Sad Hour Playlist", die von teureren Getränkepreisen begleitet wird und vor allem mit Schuberts Winterreise in verschiedenen Variationen bestückt ist. Diese werden dafür im 6-Kanal-Multi-Chanel-Format ausgegeben – aus jedem Lautsprecher eine andere Version. Eröffnet wurde jeder Abend mit Bachs Fuge, eine Anspielung auf das Fugendesign der LAX BAR. Darüber hinaus existiere eine Analogie zu dem musikalischen Prinzip der Fuge, der Wiederholung und den Reenactments der Loos Bar, weshalb man sich der Fuge noch tiefer verpflichtet habe. Dafür wurde auch der BAchCHorWien eingeladen, den ich bei der Probe erleben konnte. Oder der Produzent Jung an Tagen performte eine Mehrkanal-Produktion und ein Techno-Produzent spielte auf dem Keyboard Standards.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0





Abb. 65 und 66: Soziale Skulptur/Installation Meier, Müller, Schwarz, Stopczynski – LAX BAR, Performance Rosa Anschütz und Außenansicht, Wiener Festwochen 2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Sound und Visuelles sind zwar wesentliche Aspekte der LAX BAR, ebenso wie Architektur, doch die Künstler:innen sehen ihr Werk vor allem als soziale Skulptur, denn an diesem Ort könne man Diskurse verwalten oder sich betrinken. Der Ort solle unbedingt genauso für jene funktionieren, die keine Ahnung von der Loos Bar oder von Kunst haben. Die LAX BAR leistete etwas, das ich auf den *Transmedia Festivals* oft vermisst habe: Sie stellte einen kleinen intimen Ort bereit, wo man zusammenkommen und sich bei Musik und Getränken über Festivalerlebnisse oder anderes austauschen konnte. Einige Sound-Art-Produzent:innen versuchen gezielt, durch Sound soziale Situationen herzustellen, weshalb die Sozial-Skulptur als ein weiterer Modus von Sound Art zu deuten ist.

◊

Liminale Räume

In „Anproben des Selbst" (2013), ein Text, in dem sich Bonz mit Popkulturerfahrungen von Frauen und Mädchen beschäftigt, wird die Überschneidung von Fiktion und Wirklichkeit als ein Übergangsraum beschrieben, der Erfahrungsmöglichkeiten eröffnet. Er bezieht sich hier u. a. auf Harrington und Bielby (1995), die sich bei ihren Interpretationen auch auf psychoanalytische Aspekte beziehen. Sie entwickeln die Idee einer „intermediate area of experience" (Bonz 2013, 67). Diese bezeichnen sie als „wilde Zone". Die hybriden und multimedialen oder auch multisensorischen Klangerlebnisse der *Transmedia Festivals* können ebenfalls als ‚wilde Zonen' oder Zonen des Dazwischens gedeutet werden. Hier wird eine kurzzeitige Erfahrung des Selbst ermöglicht, die jenseits dessen liegt, was in der Alltagswirklichkeit für das Subjekt lebbar ist. Interessant ist auch ein Verweis auf Räume von Teenagern und Kindern, die auch das Dazwischen-sein forcieren, wie beispielsweise durch die Konstruktion von Höhlen. Dieses Bild greift auch CTM-Kurator Jan Rohlf (2008) in einem Text über die Freie Szene auf:

> „Eine Öffnung, durch die man aus dem gemeinsamen, mit anderen zu teilenden, Raum in einen anderen, ganz eigenen Raum hinübertreten kann, der irgendwie außerhalb unserer euklidischen Koordinaten liegt und doch auch darin. Natürlich war ich wie die meisten meiner Kollegen aus der Grundschule bereits Meister im Höhlenbauen. Zu Hause, unter meinem Schreibtisch, konstruierte ich heimelige Abschottungen aus Decken, Laken, Kissen, Marmeladenbroten, Hörspielkassetten und einem kleinen Abspielgerät […]. Wir verbrachten viel Zeit in der Höhle der Fantasie, gründeten unsere eigene Dungeons- and Dragons-Gruppe, lasen Fantasy und Science-Fiction, hörten Jean-Michel Jarre" (Rohlf, Berliner Gazette 2008).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Hier stoßen wir erneut auf Foucaults Heterotopien. Einen Lösungsansatz für die Probleme eines Heranwachsenden, als kein Platz mehr für Höhlen war, bot sich für Rohlf durch die Entdeckung der Improvisationsmusik. Auf dieser Basis, so schreibt er, könne man neue Höhlen bauen: „Seltsam schöne, paradoxe Höhlen. Solche, die licht und transparent sind, mit vielen Öffnungen versehen, in denen man also nicht allein bleiben muss und die zugleich geheimnisvoll und dunkel genug sind, um Schutz zu suchen, sollte es nötig sein. Höhlen also, in denen manches möglich sein könnte, das anderswo [noch] nicht geht" (ebd.). Räume mit solchen und ähnlichen Qualitäten bereitzustellen, bezeichnet Rohlf hier als eines der Hauptthemen seiner Arbeit.

Dieses Verständnis von Rohlf und Bonz in Bezug auf die Qualitäten „veranderter" Räume teilt auch *CTM*-Volunteer Cecile, wenn sie *Transmedia Festivals* als Erfahrungsräume anderer Welten beschreibt: „It is a very special atmosphere and you are creating a sort of bubble, a time outside of the normal life. To cut with reality and go into another world" (Interview 2015). Auch Volunteer Ella formulierte weiter oben eine Intensität, und dass sie die Installationen „mitgenommen" hätten, und spricht von „Atmosphären" (Interview 2015). Man kann hier von einer Form des Cocooning sprechen, ein Begriff, der auch im Zusammenhang mit den besonderen Qualitäten von Musikhören im Auto oder über Kopfhörer in Bewegung Verwendung findet: Als abgegrenzten Raum in Bewegung, ähnlich der Bubble, von der Cecil spricht, oder den Höhlen, die Rohlf erwähnte. Musik als ein Cocooning durch Atmosphären und Klänge. Dafür beispielhaft sind die Installationen von Kohlberger oder auch die Noise Performance von Tiefengraber in der Gruft, wo Bild und Ton einen immersiven, hypnotischen Sog erzeugen, und obschon man gemeinsam mit anderen in der Installation ist, versenkt sich jeder und jede für sich allein in die Atmosphäre. Auch bei Konzerten und Performances lässt sich diese Versenkung beobachten, indem Zuschauer:innen oftmals *shoegazing* betreiben, also den Blick nach unten auf ihre Schuhe richten, um nicht von anderen Einflüssen abgelenkt zu werden. Obschon das *shoegazing* auch als *umbrella term* für psychedelische Musik und Post-Rock gilt, wo durch das Erzeugen sogenannter droniger Gitarrenwände, die durch eine Manipulation der Gitarre mittels Soundeffekten entstehen, bei dem die Artists für das Bedienen der Fußpedale oft auf ihre Füße starren müssen, handelt es sich ebenso um eine Metapher für das Verhalten von Hörer:innen. Diese schließen bei immersiven Performances häufig ihre Augen, und senken ihren Kopf nach unten, auch bei Konzerten mit visuellen Elementen oder Projektionen. Die Haare erzeugen oftmals eine Art Höhle, in die sich die Hörer:innen begeben, um konzentrierter zu hören, eine Körperhaltung, die ein Versenken und Cocooning befördert. Diese Hörtechniken nennt Demers (2010) „aesthetic listening" und Pauline Oliveros „deep listening".

Durch ihre Außeralltäglichkeit und die Vermischung von Imagination und Wirklichkeit können Festivals als liminale Räume und *sites of passage* funktionieren (vgl.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Teissl 2013).[123] An solchen Übergangsräumen arbeiten die hier beispielhaft diskutierten Künstler:innen, ihre *Audiosozialen Gemeinschaften* und ihre Events: „[A]n imaginary step […] an engagement with a different kind of other that opens up more possibilities" (Bloustien 2003, 137 in: Bonz, 69). Die Popmusik verschränkt hier laut Bonz zwei wichtige Aspekte: das Mit-sich-Führen von Orten, Idealen, Werten und Gemeinschaften sowie die intensive körperliche Erfahrung durch das Musikhören. Die Musik oder der Klang ergreift als das Ungekannte das Subjekt des Hörens. Das Subjekt wird durch die Klänge, die Musik entführt und verwandelt. Wie oben bereits erwähnt, wird das Subjekt so zum Teil einer Assoziation. Für Bonz befinden sich die Akteur:innen der Popkultur in einer Suchbewegung, „deren Gegenstand die Subjektivität selbst ist" (Bonz 2013, 73). Ob man hier zustimmen will, hängt freilich davon ab, wie wir Subjektivität in der Gegenwart interpretieren. Denn diese Suchbewegung kann als Flucht gedeutet werden. Bonz sieht darin jedenfalls eine Reartikulation von Popkultur, „die der individualisierten spätmodernen westlichen Kultur entspricht" (ebd.).

Ein dritter Text von Bonz (2014) fokussiert Popmusik als „Medium für Atmosphären". Auch hier betont er die spätmoderne Individualisierung als einen „fundamentalen Zug unserer Gesellschaft", welcher im Umgang mit Popmusik deutlich werde. In der Popkulturforschung sei anstelle des Holistischen der Subkulturen die Flüchtigkeit der Szenen getreten, was in „einer Kultur der Zwischenräume" (ebd., 185) zum Ausdruck komme. Erneut betont er die Intensität der Sounds, diesmal am Beispiel vom Portishead, wo eher diffuse Klänge und Atmosphären am Wirken seien, die durch schwere Beats, Soundtrack-artige Flächen, Vibraphone Sounds oder Theremin-Klänge erzeugt werden. Atmosphären beschreiben laut Bonz eine Art des Dazwischens – nämlich zwischen Objekten, ihren Umgebungen und den Subjekten, die sie erfahren: „Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen" (Böhme 2006, in: Bonz 186). Im Gegensatz zur Sprache ist die Medialität von Atmosphären noch wenig erforscht, so Bonz. Im Gegensatz zu Subkulturen stehen heute häufig „die Flüchtigkeit und punktuelle Intensität atmosphärischer Medialität" (2014, 188) im Fokus. Der Text zeigt auf, dass die Modellierung von Atmosphären durch Klang, Licht, Nebel, Vibrationen usw. als eine Art spätmoderner Wirklichkeitsartikulation verstanden werden kann.

Schlussendlich haben diese Räume des Dazwischens als liminale Zonen, die durch *Transmedia Festivals* zur Verfügung gestellt werden, laut Eva Kimminich ein

123 Marijke de Valck (2007) entwickelte aus der Kombination von „obligatory points of passages" aus der Akteur-Netzwerk-Theorie und dem ethnologischen Konzept der „rites of passage" (Rituale als Übergangsprozesse) nach Arnold van Gennep das Konzept von Festivals als Übergangsräumen = „Sites of passage". Dieses Konzept nutzt sie zur Beschreibung von Film Festival Circuits. Verena Teissl überträgt dies auf *Arts Festivals*.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

utopisches Moment oder Potenzial: „Nicht nur ‚Mächtige' und ‚Intellektuelle' machen Politik bzw. entwerfen Utopien, sondern auch populäre Gemeinschaften […], sie entfalten, testen und erleben Identitäten und ‚possible worlds'" (Kimminich 2009, VIII).. Kimminich versteht *Audiosoziale Gemeinschaften* als Laboratorien, in denen utopisches und dystopisches Denken als Motor gesellschaftlichen Wandels wirkt. Und ich kann dem nur zustimmen. Was Kimminich über die Praxis *Audiosozialer Gemeinschaften* schreibt, lässt sich ebenso schlüssig auf *Transmedia Festivals* als kulturelle Praxis beziehen. Wie Eva aus dem CTM-Team, bekräftigt, „it is about these altered spaces that are out of the ordinary in time and perception […]. The festival week is in itself an altered experience. […] Festivals can invest in locations that are off or strange and they offer a variety of experiences that other events could not offer" (Interview 2014).

Die Grenzen zwischen Medienkunst und Sound Art sind ebenso fließend wie zwischen den Genres der präsentierten Musik. Was ein Festival wie die *transmediale* oder *Ars Electronica* mit einem Medienkunstschwerpunkt von Festivals mit transmedialem Musikschwerpunkt unterscheidet, formuliert Christoph Lindinger vom Future Lab der AE im Interview 2014 aus seiner Sicht. Lindinger stellt fest, dass es viele Zwänge für ein Festival wie *Ars Electronica* gebe und führt aus:

> „Medienkunst selbst ist ja ein Zwang geworden, du musst Medienkunst sein. […] Die transmediale tut sich schwer, ihre Präsentationen scheinen dann oft wie ein Zwang. Bei CTM ist es anders, da hast du Leichtigkeit, denn da geht es nicht darum, Medienkunst zu zeigen, sondern etwas medienkulturelles zu machen, und Medienkunst ist dann ein Element des Ganzen. Bei CTM gibt es diesen Zwang also nicht, es muss nur medienkulturell wertvoll sein, da geht es mehr um das Feeling und die Atmosphäre" (Interview Lindinger 2014).

Lindinger betont ebenfalls die gesteigerte Relevanz von Atmosphären für ein Festival wie *CTM* und differenziert zwischen medienkulturellen Formen und Formaten einerseits und Medienkunst andererseits. Zwischen den Zeilen lässt sich allerdings ein allgemeiner Druck herauslesen, wie Medienkunst heute eingesetzt und dargestellt werden muss. Künstlerische Experimente sollten hingegen einer Zweck- bzw. Ergebnisfreiheit folgen.

Zusammenfassung: Sound Art und A/V Performances als hybride Zonen und liminale Wahrnehmungsräume

Zunächst sprach Rohlf (2019) von Erfahrungs- und Experimentierräumen zwischen Menschen, Körpersinnen und Medien und von improvisierter Poesie. Bei fast allen Arbeiten wird ihre immersive Qualität hervorgehoben. Rohlf hatte das Audiovisuelle

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

im Club und auf Festivals als ein multimodales Zusammenspiel von Sound, Architektur, Licht, Substanzen, Nebel und Bewegung beschrieben, das die Anwesenden affiziert und in einen sensorischen Overload, eine Welt ohne Außen taucht. Bei vielen Arbeiten wird die berauschende Wirkung von abstrakten Klängen und Bildern hervorgehoben, die einen starken Affekt auf den Körper und eine immersive Erfahrung ermöglichen. Einen affektiven, hypnotischen und immersiven Effekt haben auch die Videoarbeiten, die mit Visual Music umschrieben werden. Es werden sogar metaphysische Erfahrungen formuliert. Da ist die Rede von Stürmen, denen die Wahrnehmung ausgesetzt wird, sinnlicher Verausgabung und einem mentalen Rauschen, das als Trip und Traum-Maschine funktioniere.

Viele Werke operieren an den Grenzbereichen der Wahrnehmungsfähigkeit, erzeugen mutwillig eine Wahrnehmungsverschiebung, einen Irrsinn der Wahrnehmung, wo die Wahrnehmung der Zuhörer:innen und Zuseher:innen auf die Probe gestellt wird (Hentschläger, Kohlberger). Die Transformation von Klängen steht im Vordergrund, die ebenso wie die Genres Experimenteller Musik einen dynamischen Raum des Dazwischens umreißen, die durch Radiowellen, Kurzschlüsse, Algorithmen u. a. erzeugt und in immersive Soundscapes übersetzt werden (u. a. SIGNAL). Psychoakustik wird in der Sound Art, aber ebenso in der Musik gezielt eingesetzt, um auf die Wahrnehmung einzuwirken, wie es einige Artists auf den *Transmedia Festivals* forcieren. Viele Sound-Art-Werke sollen individuelle Erfahrungsräume aufmachen, was u. a. durch eine Verkopplung von auditiver Wahrnehmung, Immersion und Verunsicherung erreicht wird. Die menschliche Wahrnehmung wird gezielt ausgetrickst. Von Architektur inspiriert können Skulpturen und Installationen Räume konstruieren, die etwas erzeugen, was nicht da ist, beispielsweise unendlicher Raum durch Verspiegelungen und Licht (LAX BAR). Auf andere Weise wird die Wahrnehmung beeinflusst, wenn Gegenstände einer neuen Funktionalität zugeführt werden (Reyes und Galindo). Dies hat häufig eine soziale oder spirituelle Dimension: Die Künstler vollziehen damit eine Art Exorzismus an Gegenständen, die negativ belastet waren und befreit werden, indem sie diese zu Instrumenten machen, die eine (Zufalls-)Musik hervorbringen. Solcher Art-Projekte verlängern sich über die Objekte und Skulpturen hinaus in den Sozialraum. Vielen Arbeiten liegt auch zugrunde, dass Instrumente oder Maschinen zweckentfremdet werden, um neue Effekte zu produzieren, etwas, das auch im Circuit Bending kultiviert wird.

Die Praxen des Wahrnehmens der Akteur:innen vollziehen sich auf den *Transmedia Festivals* in einem liminalen Raum der Utopie (vgl. Kimminich 2009), der temporär durch einen Event *Audiosozialer Gemeinschaften* realisiert wird. Diese Bereitstellung von außeralltäglichen Räumen der Verschaltung von grenzüberschreitender Kunst, Musik und neuen Technologien schafft Zonen des Neu-Verbindens, macht Festivals im Idealfall zu Experimentierfeldern der Atmosphären. Musik und Klang ermöglichen Erfahrungsräume des Utopischen, weil sie eine „veranderte“ (Bonz

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

2015) Wahrnehmung und Erfahrung des Selbst bieten. Als physischer temporärer Ort und spezialisierter Dienstleister für Erfahrungen mit Musik und Klang kann ein transmediales Musikfestival mehr realisieren als ein Individuum mit einem mp3-Player. Nicht nur durch das soziale Erleben mit anderen Menschen, sondern weil hier für spezifische Musik oder Klänge spezifische Räume und Sound-/Lichtdesigns bereitgestellt werden, die in Optik, Atmosphäre oder Klangverhalten das Davon-getragen-werden durch Musik und Klang verstärken. Das verdeutlichte Nora, die Volunteer beim *CTM Festival* und *Berlin Atonal* war, als sie mir im Interview von einer CTM-Performance berichtet: „Das hat mir einen viel größeren Blick auf das Leben gegeben, wie breit und vielfältig und vielschichtig alles ist, vor allem was die Wahrnehmung angeht. Ich fand es so krass, dass sowas ohne Drogen geht, dass man im nüchternen Zustand nur anhand von Klang komplett woanders hingenommen wird, wie Magie" (Interview 2015).

Laut Harenberg konstruieren die Hörer:innen ständig neue Figurationen eines scheinbar bekannten imaginierten Hörraums. Diese Hörräume können durch „die digital-technischen Simulationstechniken neue vorwegnehmende musikalisch-ästhetische Einbildungskräfte erzeugen" (Harenberg 2012, 20). Nora war zu dieser Zeit eine eiserne Berghain-Gängerin und kam über einen Freund zunächst zum *Berlin Atonal*, wodurch sie anfing, sich für weitere Events dieser Art von Musik und Kunst zu interessieren. Vor allem war für sie neu, dass das Publikum kommt, um „Musik als Kunstform zu genießen. Deswegen war ich so beeindruckt von Atonal, diese sieben Tage dort, die waren für mich lebensverändernd. Die tiefste Erleuchtung, die man in musikalischer Hinsicht haben konnte" (Interview 2015).

Wie von Rohlf weiter oben schon beschrieben wurde, haben sich für Musik in den letzten Jahrzehnten ganz neue Möglichkeiten aufgetan, Klang zu verräumlichen, ihn gezielt auf körperlichen Affekt hin auszurichten, das Erlebnis zu verstärken. Oder es werden temporäre Effekte erzeugt, die eigentlich gar nicht da zu sein scheinen. Das können nichthörbare (Bass-) Frequenzen oder Echo-Dubs sein, die den Körper affizieren, psychoakustische Töne im Ohr oder Effekte auf der Netzhaut, die nachwirken. Durch Sound Art oder Medienkunst werden auf den *Transmedia Festivals* immer gezielter immersive Umgebungen und spezifische Atmosphären bereitgestellt, um neuartige Intensitäten und Erfahrungen zu ermöglichen. Die gewollten Effekte treten häufig erst nach einiger Zeit ein, weshalb viele Arbeiten eine längere Verweildauer benötigen, weshalb sich die Hörer:innen in die Installationen und Soundscapes versenken (müssen). Solche Installationen werden häufig gezielt als ortsspezifische Auftragsarbeiten produziert. In manchen Installationen kann man sich stundelang aufhalten, oder auch schlafen bzw. dösen. Dann vermischen sich die Klänge mit den traumartigen Erscheinungen des Halbschlafs und werden nochmals anders wahrgenommen. Dies wurde beispielsweise in der Kooperation von *Berlin Atonal* mit *Märzmusik* bei „The Long Now" perfektioniert, wo den Besucher:innen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Liegen zur Verfügung gestellt werden, damit sie Konzerte auch nachts schlafend erleben können.

Obschon es viele weibliche Pionierinnen und Protagonistinnen in der Sound Art gab und gibt, habe ich nur wenige bei den *Transmedia Festivals* erleben können, zumindest unter den Arbeiten, die im Forschungszeitraum präsentiert wurden.[124] Bei den A/V Live Performances gab es häufiger Künstlerinnen (z. B. Holly Herndon) oder solche, die Visuals beisteuerten (z. B. Tina Frank mit COH).[125] Es ist anzunehmen, dass in der Sound Art ähnliche Gründe zu einer verhältnismäßigen geringen Präsenz führen, wie im Fall der Elektronischen Musik, was im folgenden Kapitel diskutiert wird.

124 Weitere Arbeiten bzw. Performances von Künstlerinnen kamen u. a. von Afroditi Psarra oder Quimera Rosa. Arbeiten von Christina Kubisch oder Billy Roisz gab es immer wieder mal zu sehen, diese habe ich aber selbst immer verpasst, weshalb sie hier nicht vorkommen.

125 „COH (Ivan Pavlov), a core member of the raster-noton collective, and Tina Frank, the graphic artist who defined the Mego aesthetic, merge for this new project exploring the synchronisation of real-time generated colourfields and immersive live sound. […] Tina Frank is a graphic designer, media artist, and professor of visual communication in Linz. […] She started working with video and multimedia in the mid-1990s." Frank sagt: „[T]he image is actually the music turned into colour" (CTM Artistpage).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

3. Gender Trouble und Konflikte um Diversität

„Es nervt mich, dass in unserem Magazin erst eine Autorin dabei ist, auch thematisch. Und über Éliane Radigue schreibt ein Mann. Prinzipiell ok, aber nicht unter diesen Umständen. Würde gerne, dass da noch mehr Frauen ins Magazin und Diskursprogramm kommen. Nach dem ganzen Hin und Her mit dem Artikel über die female pioneers, hat sich immer noch nix getan – Jan sagt Anträge gehen vor und er hat noch 400 unbeantwortete E-Mails vor sich. Wenigstens gibt es jetzt im Diskursprogramm ein Modul über Cyberfeminismus von Annie Goh kuratiert, immerhin hier eine weibliche Co-Kuratorin. Das Musikprogramm ist komplett in Männerhand. Beim Sekt gab es dann Klatsch aus der Festival Produktion: Beispielsweise, dass Laurel Halo abgesagt hat, weil sie mit zu vielen Frauen zusammen programmiert war, dass würde ihrem künstlerischen Status schaden und obendrein hätte sie im selben Atemzug mehr Geld verlangt. Darüber wurde eine Weile diskutiert, wie krass das eigentlich für die anderen Musikerinnen ist, weil sie die dadurch abwertet. Oder dass man plötzlich auch beim Soundexchange Projekt für die Thematik sensibler wird... Und nach Frauen gesucht habe. Denn einige Namen waren wohl zweideutig, wo man hoffte es wären vielleicht Frauen, aber die Personenrecherche hat leider ergeben, dass es alles Männer sind. Während unserer letzten Team-Sitzung rief auch der Co-Kurator an, weil er Stress mit einer Künstlerin habe, die man für CTM buchen wollte und die dann mehr Geld haben wollte, was er ihr aber nicht geben wollte, woraufhin sie einen Shitstorm über ihn und CTM im Internet losgetreten hat, Jan Rohlf sollte da nun schlichtend eingreifen. Intern kam Kritik von einer Person aus dem Team zum female pioneers Text in der Elektronischen Musik, das sei doch viel zu plakativ; besser wäre mehr Frauen im Heft zu haben, statt einen Artikel darüber. Das ist zwar tendenziell richtig, aber dafür hätte man sich im Team früher einsetzen müssen, nun ist das Magazin schon fast fertig. Tagsüber archiviere ich gerade die älteren Talks für Uploads auf SoundCloud. Unter dem tollen Titel „Paradise lost and regained" gab es 2013 einen eher unspektakulären Talk, dabei war immerhin eine Autorin/Bloggerin, die gesagt hat, wie wenig Gleichberechtigung im Internet vorhanden ist und hat das auch mit Zahlen belegt" (Feldnotizen CTM, November 2013).

In diesem Kapitel werden Kontroversen rund um das Thema Diskriminierung(en) diskutiert, die im Laufe meiner Forschung immer mehr Raum einnahmen. Den Anstoß gaben Diskussionen um Geschlechterungerechtigkeiten, hier ging es zunächst um die Abwesenheit von weiblichen Künstler:innen auf *Transmedia Festivals*, und in Folge weiteten sich die Diskurse und Kritiken aus. Dieses einleitende Unterkapitel rahmt aufkommende Konflikte und Debatten aus dem Forschungsfeld und schildert, anhand von konkreten Beispielen, wie sie an Fahrt aufnahmen. Die Unterkapitel

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

zu Geschlecht und Technologie sowie zu Cyberfeminismen vertiefen die Genderdebatte theoretisch und historisch. Die darauffolgenden Unterkapitel fokussieren anhand von Beispielen anhängliche Debatten, die weitere Diskriminierungen artikulieren und einen Mangel an Diversität auf den Festivals thematisieren.

Wie ich weiter oben aufgezeigt hatte, sind *Arts Festivals* oft aus einem kritischen Diskurs entstanden, wo man versuchte, Alternativen zu elitären und etablierten Veranstaltungen anzubieten, aber genauso zu einfallslosen Festen für die Massen. *Transmedia Festivals* und ihre Entstehung verstehe ich als Teil dieser alternativen Suchbewegung, die *Arts Festivals* vollzogen haben. Diese wollten Erneuerungsprozesse anstoßen. Auf Musikfestivals gelingt diese Erneuerung nur teilweise und schleppend, da auch hier Exklusionen stattfinden und man von einer Ausgewogenheit in *race-, class-* und *gender*-Belangen auf Seiten des Publikums oder auf Künstler:innenseite noch weit entfernt ist. Dies ist nicht weiter verwunderlich mit Blick auf die Gesellschaft, und auch viele Szenen sind in sich und strukturell exkludierend. Das gilt genauso für Musikinstitutionen, die Musikwirtschaft oder Literatur über Musik, welche der Mehrheitsgesellschaft entsprechend eurozentristisch ausgerichtet und männlich dominiert sind.

Zu Beginn meiner Forschung, während des CTM-Praktikums, war eine meiner Aufgaben, bei der Organisation des Festival-Magazins mitzuhelfen. Dabei stellte sich heraus, dass für die Ausgabe keine weiblichen Autor:innen (Autorinnen*)[1] vorgesehen waren. Meine Sensibilität gegenüber diesem Mangel hatte sich durch die vielen Diskussionen, die seit 2010 in der Mailingliste von female:pressure[2] geführt

1 Gender bezieht sich in diesem Kapitel, wie auch im Text insgesamt, nicht nur auf das biologische Geschlecht von Menschen, sondern auch auf gewählte nicht-binäre Identitäten, auf Transfrauen/Transmänner. Wenn ich besonders hervorheben möchte, dass es sich nicht nur um Frauen handelt, sondern auch um Menschen, die sich jenseits ihres biologischen Geschlechts als solche oder nicht-binär identifizieren, dann füge ich „*" hinzu. Z.B. Musikerinnen* betont, dass hier nicht-binäre Identitäten inkludiert sind, ähnlich wie bei FLINTA. Da die folgende Analyse darauf abzielt, Geschlechterstereotypen zu demaskieren, wird weiterhin von männlich und weiblich gesprochen. Das gleiche Problem haben auch andere Autorinnen, die zum Thema schreiben. Tara Rodgers erläutert: „I rely notoriously on the terms women and men to frame the project because these social categories significantly affect the organization of electronic music histories" (2010, 4). Außerdem lässt sich nicht gegen geschlechtsspezifische Ungerechtigkeiten vorgehen, die vor allem Frauen betreffen, wenn wir auf diese Kategorie verzichten.

2 „female:pressure is an international network of female, transgender and non-binary artists in the fields of electronic music and digital arts founded by Electric Indigo: from musicians, composers and DJs to visual artists, cultural workers and researchers. [...] female:pressure intends to strengthen networking, communication and representation – a standard instrument to obtain information about artists, contact them, and find out about other, maybe less known women in electronic music all around the globe. [...] The network comprises of almost 2400 members from 75 countries as at March 2019" (female:pressure homepage, abg. 20.01.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wurden, noch verstärkt. female:pressure (fortan f:p) funktioniert als internationales Netzwerk und Plattform, wo sich weibliche, nicht-binäre oder transsexuelle Musiker:innen sowie Spezialist:innen zu konkreten Fragen austauschen können, beispielsweise: Wo könnte ich in der Stadt X spielen, wo kann ich übernachten? Wer kann meine Webseite erstellen oder Fotos für mein Portfolio machen? Wer kann helfen, eine Veranstaltung mit mir in der Stadt X zu organisieren? Darüber hinaus werden die neuesten Medienberichte und Publikationen zu Gender- und Diversity-Themen in der Clubkultur und vor allem neue musikalische Arbeiten der Mitglieder in die Mailingliste gepostet. Musikerinnen* und Künstlerinnen* finden sich hier, um gemeinsam an einem Projekt zu arbeiten – sei es eine Veranstaltung, ein Artikel, ein Track oder eine Compilation. Und es ergeben sich Diskussionen zu speziellen Thematiken, vor allem rund um Gender und Musik. Im Jahr 2013 begann f:p die Beteiligung von Künstlerinnen bei Festivals, Labels und Club-Events zu zählen und Zahlen für die Saison 2012/2013 zu erheben. Dies war das Ergebnis einer anhaltenden Diskussion in der Mailingliste über die Booking-Situation der Mitglieder. Es gab das Gefühl, dass Frauen anders behandelt und bewertet werden als Männer und letztendlich weit weniger vertreten sind. Im Ergebnis stellte sich heraus, dass im Durchschnitt nur etwa 10 % der Artists auf diesen Veranstaltungen der Elektronischen Musik nicht männlich waren (vgl. f:p facts survey 2013).[3] Auf meinen Einwand über die Abwesenheit von Künstlerinnen* und Autorinnen* im Magazin und auf dem Festival folgten informelle Gespräche mit den Kuratoren, in denen Frauen/Musikerinnen als unzuverlässig und weniger professionell dargestellt wurden. Ihre Produktionen seien nicht hochwertig genug. Oder auch, dass die Frauen das Problem endlich in den Griff bekommen sollten, anstatt sich darüber zu beschweren. Ich war nicht die Einzige im Team oder im Umfeld des Festivals, die Mitglied bei f:p war. Es gab noch weitere Festivalarbeiterinnen im Team, die versuchten, das Ziel auf andere Weise zu erreichen. Eine davon war Tanja, die sich auch bei f:p engagierte, sie sagte mir im Gespräch:

> „Das Perspectives Festival[4] und die Debatten danach haben gezeigt, dass es noch an dem Bewusstsein hapert, dass viele weibliche Künstler:innen nicht in Strukturen eingebunden sind, so wie die männlichen Kollegen beispielsweise im Bereich Booking oder PR. Deshalb landet eben hauptsächlich ‚männliche' Musik auf den Tischen der Kuratoren. Ich denke, dass man einen Fokus darauf haben sollte und auch spezifisch nach Frauen suchen, die qualitativ hochwertige Musik machen. Dafür muss man in der Kuration auch bereit sein, ein bisschen Risiko einzugehen. Ich bin total dagegen, dass man einen Female-

3 Anfangs wurden auch noch Medien und Labels gezählt, was sich aber im Verlauf als nicht zu bewältigen herausstellte, da alles auf ehrenamtlicher Basis erfolgte.

4 Ein Festival, das *female:pressure* zweimal in Berlin organisiert hatte.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Abend oder so etwas macht, weil das total affig ist. Aber so eine Durchmischung, […] wo das Geschlechterverhältnis 50 zu 50 ist, das ist natürlich erstrebenswert. […] Ich glaube, dass aufgrund dieser female:pressure-Diskussionen sich durchaus etwas bewegt" (Interview Tanja 2014).

Remco Schuurbiers, einer der drei CTM-Kuratoren, erzählt mir, dass er nicht glaubt, dass das Ungleichgewicht im Line-up etwas mit dem Geschlecht der Kuratoren oder Teammitglieder zu tun habe. Er arbeitet auch für das Festival *TodaysArt*, wo die Mehrheit im Team Frauen seien. Weder hätten sie mehr Frauen gebucht noch hätten sie weniger Probleme, Künstlerinnen zu finden. Die Bildende Kunst sei bei *TodaysArt* stärker vertreten, aber da sei es genauso schwierig wie in der Musik. Auf die Frage, woran es denn liege, erwidert er: „Daran, wie es allgemein im Kulturbereich läuft. Wenn mehr Frauen in der Technik oder Musik wären …" (Interview 2015). Er macht eine Gedankenpause und führt aus, dass viele im Kultur- und Medienbereich, die dafür Verantwortung tragen, nicht adressiert würden:

> „Da ist die Debatte auch nicht ganz ehrlich. Die Medien, die über die Gender-Debatte schreiben, sind auch nicht besser. Wenn man sich die Plattenkritiken anschaut, werden diese zu 95 % von Männern besprochen. Und dann denke ich, dass die Medien selbst mehr machen könnten. Bei TodaysArt haben sie [f:p] gesagt, wir hätten ja nur 18 % Frauen gehabt, aber die anderen 434 Festivals werden nicht erwähnt und nicht gezählt" (Interview 2015).

Schuurbiers findet, die Veränderung müsse überall im Hintergrund stattfinden. Wer nun die Verantwortung trägt, damit zu beginnen, und wie die anderen dann mitziehen, lässt er offen. Der Journalist Philipp Rehnsius berichtet regelmäßig über *Transmedia Festivals* und beschreibt die Situation als widersprüchlich: „Die Diskrepanz ist hoch. Man gebiert sich als Avantgarde Festival musikalisch und künstlerisch, aber nicht, was das Soziale angeht. Im Punkt Diversity ist man nicht Avantgarde oder eine Speerspitze" (Interview Rhensius 2015). Festivalarbeiterin Annie Goh ist Medienkünstlerin und Wissenschaftlerin, beim *CTM Festival* war sie für Social Media zuständig und findet die Situation ebenfalls verwunderlich: „Große Festivals, die sich als edgy und experimentell begreifen, laden sich vor allem weiße Männer aus der Mittelschicht ein. Und alle anderen bleiben unsichtbar. Das gilt nicht nur für CTM, sondern für alle solche Festivals. Wenn ich in einer machtvollen Position wäre, würde ich das ändern. […] Persönlich und politisch finde ich es sehr, sehr problematisch. Ich habe aber keine Kraft dafür, um da ständig Druck zu machen" (Interview Goh 2014).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Normalisierungen aufzeigen – Leerstellen argumentieren

Jedoch gelang es Goh als Co-Kuratorin des Diskursprogramms, im Festivalmagazin 2014 einen Artikel über „Sonic Cyberfeminism" zu platzieren und ein Panel zum Thema sowie eine Keynote von Tara Rodgers zu realisieren. In ihrem Artikel verweist sie auf die Musikwissenschaftlerin Susan McClary und ihr bekanntes Buch „Feminine Endings" (1991):

> „In music theory, a 'feminine ending' is defined as the conclusion of a melodic phrase on a weak beat, the weak part of a beat, or the weak part of a bar. The cadence féminine or weibliche Endung has been a common musicological term since its inception in the mid-eighteenth century by German music theorist Hans Christian Koch. While it is still often taught in schools as such today, feminist musicology has taken issue with the equation of 'femininity' with 'weakness', 'imperfection', and 'lack', and the term has become [due to feminist and ethical pressure] increasingly unfashionable in recent decades" (CTM Magazin 2014, 56).

Susan McClarys Dekonstruktion und Wiederaneignung des Begriffs ‚feminine ending' in ihren musikwissenschaftlichen Schriften verdeutlicht den inhärenten Sexismus des (westlichen) musikwissenschaftlichen Diskurses und der dazugehörigen Praktiken. Die Angst, politisch unkorrekt zu sein, hat zu einem Rückgang der Verwendung des Begriffs geführt, aber die historischen Bedingungen, die zu seiner Entstehung und Aufrechterhaltung geführt haben, wirken noch weiter in Musik(erziehung) und Wissenschaft nach. Die Aufklärung und Kritik an erniedrigenden Terminologien spielt zwar nur eine kleine Rolle bei der Bekämpfung real existierender Ungleichheiten, aber ist doch ein erster wichtiger Schritt in Richtung Gewahrwerdung und Sensibilität. Dabei sind die Aspekte von Diversität auch intersektional verbunden. Sexistische Terminologien sind genauso wie rassistische immer noch zahlreich in Gebrauch; und das weitestgehend unbemerkt. Darauf verweist auch Johannes Ismaiel-Wendt in seiner Dissertation (2011) „Tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse", wo er das Begehren nach der Verknüpfung von Musik mit kulturellen Geographien hinterfragt oder rassistische musikethnologische Perspektiven kritisiert. Aber auch politische Dimensionen, die technischen Geräten zur Musikproduktion eingeschrieben sind, werden aufgezeigt. So verschmelzen beispielsweise Presets und Soundpatterns in Drum Machines und anderen Tools der Elektronischen Musik – wie AfricC – afrikanische Klischees mit Clubsounds. Dagegen hält er „Sonic De-linking" als Gegenmittel, um rassifizierte, kolonialisierte und gegenderte Klänge zu subvertieren.[5]

5 De-linking „verpflichtet dazu, den Echos der Geschichte – auch den Geschichten der Zerstörung

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Produzentin Electric Indigo,[6] die vor vielen Jahren das f:p-Netzwerk initiierte, weiß ebenso aus Erfahrung über Diskrepanzen von Anspruch und Realität in der Elektronischen Musik zu berichten. Besonders exemplarisch ist die Reaktion eines Festivalkurators des *Unsound Festivals* auf die f:p-Statistiken in *The Wire* (#351, Allan 2013, 16). Er argumentiert, dass die Erhöhung der Anzahl von Musikerinnen die Qualität des Line-ups herabsetzen würde[7] (vgl. Vihaus 2017). Electric Indigo begegnet stereotypen Einwänden stets mit Ruhe und Gelassenheit, hält Argumente und Fakten dagegen. Die üblichen Standardargumente kommen fast immer bei öffentlichen Veranstaltungen zum Thema zum Einsatz, ich besuchte zahlreiche Veranstaltungen dieser Art, meistens werden sie von den wenigen anwesenden Männern artikuliert. Das wohl häufigste Argument ist ein quantitatives, dass es eben wenige Frauen in der Elektronischen Musik gebe. Diesbezüglich äußerte sich Christopher Lindinger, der Leiter des *Futurelabs* der *Ars Electronica* (bis 2019), im Interview und beschreibt die Unausgewogenheit der Geschlechter auf verschiedenen Ebenen des *Futurelabs*. So sind Frauen im Team und in den Bewerbungen zwar rar, aber Frauen seien besser qualifiziert, weshalb die meisten auch eingestellt werden:

> „Bei Projektleitungen ist es so, dass man in Linz sehr bewusst mit Bewerberinnen umgehen muss, da Linz keine Großstadt ist. Es ist so, dass der typische Bewerber auf eine Projektleitung 25 ist und fünf der geforderten Kriterien erfüllt, die Frauen sind mindestens 35 und erfüllen 90 % davon. Es bewerben sich viel mehr Männer auf Projektleitung. In der Projektleitung haben wir drei Frauen und zwei Männer. Bei den Entwickler:innen ist es so, dass jede Frau, die sich bewirbt, auch eingeladen wird. Und das ist allgemein hier so, jede die sich bewirbt, wird eigentlich genommen. Die sind auch alle gut. Aber Linz ist nicht der attraktivste Standort, deshalb haben wir wenige. […] In den klassischen Medienkunst-Bereichen beispielsweise bei interaktiven Installationen, da sind es wenige. Für unseren letzten Call hatten wir 400 Bewerber:innen und nur zwei davon waren Frauen. Wir haben noch keine Antwort darauf gefunden, wie man mit so einer Situation umgeht" (Interview Lindinger 2014).

Lindinger führt weiter aus, dass dagegen in der Kunst ausreichend Bewerberinnen vorhanden seien: „Da gibt's wahnsinnig viele Frauen, vor allem im Musik- und visu-

---

und Entführung – Klangraum zu bieten. Im Gegenzug erlaubt es einen Ungehorsam gegenüber vorgestellten Traditionen der Musik und das Erfinden eigener Klangwelten" (Ismaiel-Wendt 2011, 278).

6 Susanne Kirchmayr aka Electric Indigo ist eine DJ und Produzentin aus Wien. In den 1990er Jahren lebte und arbeitete sie in Berlin, u. a. im bekannten Hardwax Record Store. 1998 gründete sie *female:pressure*. Heute lebt sie wieder in Wien und ist international als Musikerin aktiv.

7 „Let's say that 0,5 percent of music produced is worth considering at all. If a far smaller proportion of electronic music is made by women, then it's hard to increase the representation of female artists without lowering the quality" (Mat Schulz, in: The Wire 2013). Schulz organisiert das *Unsound Festival* zusammen mit Gosia Płysa, die dazu ergänzt, dass 80 % im Team des Festivals Frauen seien.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ellen Bereich" (ebd.). Allerdings ist dies die Perspektive des *Futurelabs* und nicht des *Ars Electronica* Festivals. Wie sich bei meinem zweiten Besuch 2019 herausstellte, wurde auch hier die Kritik lauter. Und mittlerweile wurde auch hier umgedacht. Wie bei den meisten Festivals kam das Umdenken nicht aus Eigeninitiative, sondern wurde durch Kritik von außen angeregt. 2016 erschien der Artikel „Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs" in *The Guardian* (High, Dewey-Hagborg et al. 2016). Die Redakteurinnen fragen sich, ob das *Ars Electronica* Festival ein Genderproblem habe, denn es verleihe seine Preise seit mehr als 35 Jahren vor allem an Männer: „The prize's online archive showed that throughout its 29-year history, 9 out of 10 Golden Nica have been awarded to men" (ebd.). Die Künstlerin Heather Dewey-Hagborg hatte 2015 in der Kategorie „Hybrid Arts" eine ehrenvolle Erwähnung erhalten (*honourable mention*) und begann daraufhin die Geschichte des Preises Goldene Nica zu recherchieren. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie ihre Arbeit schon an die AE verschickt und konnte ihre Teilnahme nicht zurückziehen. Stattdessen begann sie mit Kolleg:innen Recherche und Diskussion über das Thema. Zwar hatten sich weniger Frauen beworben, doch „there was no shortage of great female artists among the applicants: the archive included internationally recognized women such as Rebecca Gomperts, Lillian Schwartz, Mariam Ghani, Pinar Yoldas, Daisy Ginsberg, Holly Herndon, Kaho Abe, and Ai Hasegawa" (ebd.). Sie entschlossen sich, die Social-Media-Kampagne #KissMyArs (Twitter, abg. 2019) ins Leben zu rufen. Das erste Posting, das mir beim Öffnen des Links zur Kampagne ins Auge fällt, ist ein Post mit einem Link zur *Süddeutschen Zeitung* (vom 26.10.2016) über den Gender-Gap-Report des Weltwirtschaftsforums, wo als Bildunterschrift zu lesen ist: „In 170 Jahren sind Männer und Frauen am Arbeitsplatz gleichgestellt. Jedenfalls wenn die Angleichung weiter so langsam vorwärts kommt, zeigt eine Studie." Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Künstlerinnen die Sache beschleunigen möchten. In *The Guardian* wird erwähnt, dass Kritik stets bedeute, die eigene Karriere zu gefährden. Dewey-Hagborg erläutert ihre Initiative:

> „My participation in this campaign stemmed from a frustration that this highly esteemed prize was one designed for men, and others need not apply. As women in art and tech we are consistently under-recognised, under-funded, and written out of history. We are made to feel that our work must simply not be as good as that of our male peers, and if only we made better work we would attain the same accolades and accomplishments as they did. Last year I finally realised that this was bullshit" (ebd.).

Unterstützt wird sie dabei von der Künstlerin Addie Wagenknecht, die selbst ihre Erfahrungen in der *tech/game industry* machte. Obschon sie tendenzielle Verbesserungen sieht, sei die Goldene Nica ein Paradebeispiel, „the perfect metaphor of how women are represented" (ebd.), und das gleich auf mehreren Ebenen. Ich selbst

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

habe die Goldene Nica nie genau sehen können; bei der Gala, wo die Nicas auf einer großen Bühne verliehen wurden, sah man von weitem nur eine goldene Figur auf einem Sockel, Details waren jedoch nicht erkennbar. Umso hilfreicher war es, dass die Golden-Nica-Statue in dem Artikel abgebildet wurde: Es handelt sich um die Darstellung eines (idealisierten) Frauenkörpers mit Flügeln, aber ohne Kopf.[8] „I find the irony in the 'award' being of a headless woman, to speak volumes towards how we commodify women within the communities in which we claim to be honoring them", so Wagenknecht. Sie stellt das Gleiche fest wie die f:p Musikerinnen in Bezug auf Frauen in der Elektronischen Musik: ein systemisches Problem, das „ultimately cuts women out of the larger canon of contemporary art" (The Guardian 2016). Und Dewey-Hagborg berichtet davon, in der Tech Industry weniger verdient zu haben als ihre männlichen Kollegen, obwohl diese weniger qualifiziert waren. Das hatte auch Lindinger schon angedeutet, dass Männer sich auch dann bewerben, wenn sie nicht ausreichend qualifiziert sind. Als Best-Practice-Beispiel wird *Eyebeam* genannt, ein renommiertes Art and Technology Centre in New York, das seinen Bewerbungsprozess reformierte. Diese Reform führte dazu, dass zum ersten Mal in der Geschichte des Zentrums mehr Residencies und Fellowships an Frauen vergebenen wurden als an Männer. Der Direktor erklärt, man habe in Sachen Diversity als Institution Flagge gezeigt.

Der Artikel endet mit einer Betonung der Möglichkeiten, die Institutionen wie die *Ars Electronica* haben, nämlich als globales Vorbild zu agieren und eine Trendwende mitzutragen. Diese ginge in Richtung mehr Diversität, denn auch andere marginalisierte Akteur:innen gehören dazu, nicht nur Frauen. Daher ist es vielleicht nicht weiter verwunderlich, dass der (ehemalige) künstlerische Leiter der AE Martin Honzik berichtet, dass aufgrund der Kampagne *#KissMyArs* nun eine 50/50-Quote angestrebt werde: „Also wir haben ein paar kuratorische Regeln und dazu gehört unter anderem, dass wir eine Genderbalance suchen und finden. Du wolltest ja wissen,

8 Warum die Goldene Nica, die eine Nachbildung der Siegesgöttin Nike von Samothrake ist, ohne Kopf für den Preis reproduziert wurde, ist unklar. Eine weitere Nachbildung, sehr ähnlich der Goldenen Nika, ist die Statue auf der Berliner Siegessäule, hier mit Kopf. Kopf und Arme wurden zwar nie gefunden, aber Finger und Handfläche. Es ist also davon auszugehen, dass Nike ursprünglich Arme und Kopf hatte. In Linz gibt es noch eine weitere Nachbildung der Nike an der Kunstuniversität Linz, diesmal in abstrakterer Form, ohne Kopf, aber sie hat hier auch keinen Körper, dieser ist lediglich ein Stahlträger. Die Skulptur der Architekten- und Künstlergruppe Haus-Rucker-Co von 1977, mit ihrem luftig-transparentem Design, vermittelt etwas ganz anderes als die Goldene Nica. Die Künstlergruppe wollte die Erlebnisfähigkeit der Menschen aktivieren und auch sozialkritisch wirken. Nike hat damals die Gemüter der Linzer erhitzt, man wollte diese Art von Kunst in Linz nicht haben. Nike wurde nach nur 27 Monaten abmontiert und blieb bis 2014 im deutschen Exil eingelagert. Seit 2014 ist der „Skandalengel" zurück – inzwischen an einem neuen Standort der Kunstuniversität. Diese wäre eine weitaus passendere Preisstatue gewesen als die unzeitgemäß wirkende Goldene Nica (vgl. wikipedia.org, Nike von Linz).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

was in den letzten fünf Jahren passiert ist, und das ist ein Thema, dem wir uns wirklich angenommen haben. Wir haben auch das ganze Prix-Archiv durchgeforscht und da eine Evaluierung vorgenommen, wie sich das entwickelt hat“[9] (Interview 2019). An anderer Stelle im Interview zum Festivalthema sagt er, „weil das hier ja immer noch so ein Boys' Club ist, die Personen, die das hier leiten“ (Interview 2019). Ich möchte genauer wissen, wie es zu dem Sinneswandel kam, und Honzik schildert die Entwicklung:

> „Wir sind immer mehr darauf gestoßen worden, weil sich diese Dinge kritisch angeschaut wurden. […] Und tatsächlich sind wir darauf gekommen, dass wir das Ganze mit zu viel Selbstverständlichkeit und Unreflektiertheit angegangen sind. Und das wollen wir uns nicht mehr nachsagen lassen. Auch wenn wir es nicht immer schaffen, wollten wir es uns zur Regel machen, es immer zu versuchen. So dass einfach festgeschrieben ist, dass dies ein Thema ist, dem wir uns widmen müssen, ganz am Beginn, bevor wir den Kuchen aufteilen“ (Interview 2019).

Gleich darauf bringt er seine Ausführungen wieder zurück zum Festivalthema „Out of the Box. The Midlife Crisis of the Digital Revolution“ und führt frauenfeindliche Software als Beispiel an, die mit großer Wahrscheinlichkeit dann entsteht, wenn fast ausschließlich (Cis-)Männer die Software programmieren. Das sei falsch und man wolle an einer neuen Ethik mitdiskutieren und sich einbringen. Bei den Awards 2019 waren Frauen vor allem in der Kategorie „Digital Musics & Sound Art“ kaum vertreten. Das verwundert Honzik, denn andere Kategorien wie „Interactive Art“ seien inzwischen ausgewogen und die Juror:innen würden jetzt auch immer darauf hingewiesen, die Geschlechterverhältnisse auszubalancieren, so Honzik. Wohl auch deshalb ist Shilla Strelka vom Wiener *Unsafe+Sounds Festival*, die auch die Reihe Struma & Iodine für Experimentelle Musik veranstaltet, Teil der Jury gewesen, überhaupt sind in den letzten Jahren insgesamt mehr Frauen in die Jurys gekommen. Dies ist dringend notwendig, denn Ausschlüsse scheinen allerorts stattzufinden und nun aufgedeckt zu werden. Darauf werde ich im Verlauf der Studie immer wieder eingehen und zurückkommen.

Daher war trotz Fortschritten die Notwendigkeit weiterer Zahlen und Statistiken gegeben. Die f:p-Erhebungen ab 2017 umfassten fortan alle Statistiken zu Festivals seit 2012 und wurden ab 2017 mit Hilfe der Statistikerin Dr. Stephanie Roll durchgeführt. Im Ergebnis war der Frauenanteil bei Festivals auf etwa 17 % angestiegen. Das liegt auch an der anschließenden und anhaltenden medialen Aufmerksamkeit und Zirkulation, die unliebsamen Themen nur selten zuteilwird, aber offenbar traf

9 Ein Überblick zur Entwicklung mit Grafiken: https://ars.electronica.art/aeblog/de/2017/01/17/prix-ars electronica-women, abg. 03.11.2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

es den Zeitgeist, wodurch f:p den Druck auf Veranstalter:innen erhöhen konnte. F:p inspirierte auch andere Frauen dazu, außerhalb von Festivals die Geschlechterverhältnisse rund um Club-Szenen genauer zu betrachten. So gab es in Wien noch die Initiative *Femdex* von Hannah Christ. Im Folgenden erläutert Christ ihre Motivation für die Recherchen zum Thema:

> „Femdex hatte sich so ergeben, weil ich für einen Artikel für das PW Magazin auch nach Zahlen recherchiert hatte. Auch weil ich selber beim Auflegen schlechte Erfahrungen gemacht hatte und darüberschreiben wollte. Dabei bin ich auf die Zahlen von f:p gestoßen. Aber Wien funktioniert ja auch nochmal mehr über Veranstaltungskollektive und ich wollte wissen, ob die Zahlen bei diesen Veranstaltungskollektiven auch so scheiße sind. Ich habe dann ganz unprofessionell einfach die FB Events ausgezählt. […]. Die Veranstalter kamen dann in so eine Verteidigungsposition, sie würden keine Frauen finden. Das wollte ich dann nicht auf mir sitzen lassen und herausfinden, ob ich für jedes Genre auch Frauen in Wien finden kann. Mit Freundinnen habe ich dann so eine Liste zusammengestellt, und eben auch Zahlen errechnet aus zwei Jahren FB Events von 29 Kollektiven. Das waren dann 8 % Frauen. Aber nur 1,6 % bei den Hauptacts, das fand ich besonders erschreckend. Daraus ist dann eine Website geworden, die eben Femdex heißt“ (Christ 2017, in: AuZine 2021).

Eine große Hürde für das Voranbringen solcher Kritiken ist, dass keine als Nestbeschmutzerin verstanden werden will, denn schließlich ist man selbst Teil dieser *Audiosozialen Gemeinschaften*. Das verdeutlicht Kirchmayr: „Ich bin überhaupt Produzentin und DJ geworden, weil ich Clubs und die Musik über alles liebe […]. Viele männliche Protagonisten machen diese Musik, die ich schon lange liebe. Deshalb mache ich, was ich mache. Das macht es schwierig, da von innen hineinzugehen und es zu zerstören, weil es auch das eigene Selbst ist“ (2017, in: AuZine 2021).

Leider ist es viel zu selten möglich, die Ausschlüsse von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen aufzuzeigen. Know-how für solche Untersuchungen, die Zahlen zutage fördern, haben die entsprechenden Szenen zwar in der Regel selbst, nur an Zeit und Geld fehlt es meist. In der f:p-Mailingliste ist es ein Allgemeinplatz, dass Frauen immer noch weniger als Männer verdienen. Mit den Jahren waren ironische Kommentare und Witze immer häufiger geworden, oft standen dabei Festivalwebseiten im Zentrum, auf denen sehr häufig die Line-ups mit Fotos der Artists dargestellt werden, ein Effekt, durch den 50 oder mehr weiße und männliche DJs in Briefmarkengröße auf einmal sichtbar werden. Das war die Regel, nicht die Ausnahme. In den letzten Jahren hat sich die Situation etwas verbessert. Zumindest in einigen Szenen und Kreisen ist es fast schon ein Trend geworden, weibliche und nicht-binäre Künstler:innen einzubeziehen. Das spiegelt sich auch in den Facts-Umfragen von f:p wider, die sich nach 2015 vor allem auf Festivals konzentrierten. Und es ist

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

erwähnenswert, dass diese Umfragen und Zählungen auf ehrenamtlicher Arbeit der f:p-Mitglieder beruhen und ohne jegliche finanzielle Unterstützung durchgeführt wurden. Dazu bemerkt Electric Indigo: „Es ist viel Arbeit und eine extrem mühsame Arbeit. Und auch frustrierend, weil unter vielen Männern wenig Frauen vertreten sind und oft eben auch die gleichen" (2017, in: AuZine 2020).[10] Leider ist es f:p bisher nicht gelungen, eine Institution zu finden, die diese Erhebungen fördert; alleine schon für Förderungen anzusuchen, sprengt meist die Ressourcen, und wenn sie käme, wie wäre der administrative Aufwand zu bewältigen, die Gelder zu verteilen, bei Helferinnen* die aus verschiedensten Ländern kommen? 2023 bestätigt mir Electric Indigo nochmals die Herausforderungen, um die Facts Surveys weiter umzusetzen. Immer weniger Mitglieder hätten Zeit dafür. Und sie schreibt, dass sie sich bei der aktuellen Zählung zurückziehen musste, da sie das Ausmaß unbezahlter Arbeit komplett überrollt habe. Das ist beunruhigend, auch weil es so wichtig wäre, die Daten zu kontextualisieren und zu erklären, sie durch persönliche Berichte, Theorien und Forschungsstudien zu rahmen.

In der Mailingliste ist es ein Allgemeinplatz, dass Frauen nach wie vor immer noch den größten Teil der Familien- und Betreuungsarbeit übernehmen und stärker von den prekären und unsicheren Arbeitsbedingungen der Gegenwart betroffen sind. In der Kunst- und Kulturarbeit stellen sie den Großteil der Work Force. Dass sich die Situation etwas verbessert hat, liegt auch an der Initiative von f:p und ähnlichen Kampagnen wie *#KissMyArs*. Das bestätigt Martin Honzik, und er gesteht: „[I]ch habe es schon persönlich genommen, weil in dem, wie ich agierte, meinte ich, dass ich da ausgeglichen vorgehe, rein subjektiv natürlich. Es war schmerzhaft für alle Festivalkuratoren, kann ich dir sagen. Es war jedenfalls nichts, das freiwillig angenommen wurde, aber dann nach einer Weile … manche sind besonders resistent, andere reagieren früher" (Interview 2019). Ausschlaggebend war auch hier eine Recherche und die Zahlen, die dabei zutage kamen. Die eigenen Nachforschungen in ihrem Prix-Archiv fand Honzik dann aber „extrem spannend" und „das Bewusstsein im Unternehmen hat sich auch geändert" (ebd.).

Gudrun Guts Intervention beim Berlin Atonal und Unbehagen am CTM Festival

Was für einen Umschwung solche Aussagen, wie diese von Honzik, bedeuten, macht ein Beispiel vom *Berlin Atonal* 2014 deutlich. Künstlerinnen waren in den ersten beiden Ausgaben kaum im Line-up des *Berlin Atonal* präsent gewesen (laut f:p 3 %

10 Im Rahmen der Thematik zur Unterrepräsentation von Frauen in der Elektronischen Musik habe ich 2017 in Wien die Konzertveranstaltung „Subcultures Under Pr€$$ur€" mit Panel-Diskussion initiiert und mit Mitstreiterinnen realisiert. Das Transkript wurde im AuZine veröffentlicht.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

in 2014).[11] Dieses Thema wurde bereits in einem Interview zur ersten Ausgabe des Relaunches in der Spex (2013) von Hegemann selbst angesprochen. Hegemann sagte: „Zum Beispiel fragte mich auch Gudrun Gut,[12] warum wir so wenige Frauen auf dem Festival haben" (Cornils Spex Online, 2013). Der Interviewer Kristoffer Cornils erwidert daraufhin: „Das ist in der Tat auffällig. Vier Frauen bei insgesamt 37 teilnehmenden Acts, die rein männlich besetzten Aftershow-Partys nicht mitgerechnet" (ebd.). Hegemann antwortet dazu: „Aber es geht doch um Musik, nicht um politische Themen" (ebd.). Mit dieser Aussage fordert Hegemann, dass Musik und Politik getrennt werden sollten. Handelt es sich bei dieser Aussage um eine Legitimierungserzählung? Denn viele der Gruppen, die Hegemann für die ersten *Atonal Festivals* buchte, positionierten sich politisch. Die Frage, ob Musik und Politik überhaupt klar getrennt werden können oder ob eine solche Trennung wünschenswert wäre, kann hier nicht beantwortet werden. Festgestellt werden kann, dass unterschiedliche Meinungen existieren, was den Umgang mit sozialer Ungleichheit oder medialer Unsichtbarkeiten in den Musikszenen betrifft. Dass das Thema Ungleichheit immer mehr im Vergleich zu den ästhetischen Funktionen von Kunst und den ästhetischen Bedürfnissen des Publikums in den Hintergrund rückt, ist bereits weiter oben geäußert worden (vgl. Reckwitz 2012, 2017).

In der zweiten Ausgabe von *Berlin Atonal* wurde dies auf einem Panel über Detroit von Gudrun Gut erneut thematisiert. Sie hatte keine Lust über Detroit zu reden, sondern wollte lieber darüber sprechen, warum so wenige Musikerinnen im Line-up präsent sind. Dazu ein Auszug aus meinen Feldnotizen:

> „Um 16.30 Uhr bin ich zu dem als Seminar angekündigten Panel ‚Electronic Beats presents Das Berlin-Detroit-Experiment ' gegangen. Die Veranstaltung fand in der Schaltzentrale des Kraftwerks statt, die tatsächlich ein Raum voller Schaltpläne, Knöpfe und Regler ist. Alec Empire war auf dem Panel und Gastgeber, Tresor- und Festivalinitiator Dimitri Hegemann. […] Außer Hegemann und Alec Empire waren noch Gudrun Gut und ein Aktivist aus Detroit auf dem Panel, dessen Namen ich nicht verstanden habe, der aber als Techno-Experte und Initiator sozialer Projekte in Detroit vorgestellt wurde. Moderiert hatte ein Redakteur von Electronic Beats, der in Vertretung für Max Dax kam. Nach einem Filmausschnitt zum Thema Detroit wurden alle Diskutant:innen danach gefragt, was sie

11 Für weitere Zahlen siehe Tabelle im Anhang.

12 „Gudrun Gut's story spans many years, scenes, and sounds, from the 'ingenious dilettantes' subculture of early 1980's Berlin as part of Mania D, Einstürzende Neubauten, and Malaria! to Matador into an expansive solo catalog of later work. Her talents extend beyond musician, however, to include founding record labels (the influential imprints Moabit Musik and Monika Enterprise), radio presenter and producer together with Thomas Fehlmann (10 years Oceanclub Radio for RadioEins), club nights […], festival curation […] and the recent experimental feminist collaborations (Monika Werkstatt)" (gudrungut.com/bio, abg. 10.07.2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

an Detroit fasziniere? Als Gudrun Gut an die Reihe kam, die als Einzige noch nicht in Detroit gewesen war, aber als Radiomacherin den Einfluss von Detroit Techno beschreiben sollte, endete die Diskussion vorläufig – bzw. fing erst richtig an. Sie sagte nämlich, dass sie letztes Jahr auch schon zu einem Panel beim Festival eingeladen worden war sei und abgesagte, weil es nicht genug Frauen im Line-up gegeben habe und dass es dieses Jahr eigentlich kaum besser ist. Und dass es in den 1980er Jahren so viele Frauen in der Musik gegeben habe und sie sich frage, wo sie alle geblieben seien oder ob man sie einfach nicht wahrnehmen würde. Darauf wurden vor allem Floskeln präsentiert, auf die es einigen Widerspruch aus dem Publikum gab. Alec Empires Beitrag zur Debatte war enttäuschend, obschon er selbst lange mit Musikerinnen in seiner Band Atari Teenage Riot gearbeitet hat. Es sei ein komplexes Thema, und man würde am liebsten nur Frauen im Programm haben, aber es gebe ja keine, sonst wären sie dabei gewesen. Es gab erneut, eigentlich permanent, Zurufe aus dem Publikum und Hegemann geriet dann stark in Bedrängnis, so dass einer der jungen Festivalkuratoren dazukommen musste. Dieser führte aus, dass man oft darüber gesprochen habe, und dass es so viele Entscheidungen und Abwägungen im Booking gebe, die miteinbezogen werden müssten … Da muss man sich eben für den/die bessere/n Musiker:in entscheiden. Daraufhin fragte eine Frau aus dem Publikum: ‚und wer fällt diese Entscheidungen, wer musikalisch besser oder passender ist?' Und beantwortete sie gleich selbst: ‚Das sind doch alles Männer.' Als klar wurde, dass der Wille nicht da war, auf die Frage einzugehen, sondern man sich wieder dem Thema Detroit zuwendete, haben einige Leute beschlossen, die Diskussion zu verlassen und ich schloss mich an" (Feldnotizen Berlin Atonal, 23.08.2014).

Gudrun Guts Offensive war den Kuratoren aber nicht wichtig, was sich daran zeigte, dass 2015 die Beteiligung von Musiker:innen lediglich auf 4,3 % gestiegen war.[13]

An dem Status quo von Frauen in der Experimentellen und Elektronischen Musik ändert sich nur langsam etwas. Dass sich die Frauenquote beim *Berlin Atonal* dann ab 2017 steigerte (2019 waren es 26,9 %), liegt vermutlich vor allem an den Förderungskriterien des *Musicboard Berlin*, das ab 2017 an eine Förderung die Verpflichtung zur Quote knüpfte: Gefördert wird nur, wer auch 50 % Künstlerinnen im Line-up anstrebt. Diese Vorgabe wurde vom *Berlin Atonal* 2017 bei weitem nicht erreicht, wenngleich mehr Musikerinnen und weibliche DJs denn je präsent waren. Auf der Wikipedia-Seite von *Berlin Atonal* werden bis Anfang 2021 exemplarisch für das Festival lediglich männliche Künstler und Musiker aufgelistet.[14]

13 Meine wiederholten Versuche, einen der drei Kuratoren für ein Interview zu gewinnen, blieben erfolglos, weshalb ich die Anfragen nach ein paar Jahren einstellte, weshalb keine direkte Antwort aus dem Kuratorium auf diese Frage zur Verfügung steht.

14 „Cabaret Voltaire, Outside the Dream Syndicate with Tony Conrad, Jon Hassell, Glenn Branca, Pe-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Wie bereits angeführt, hatten im Umfeld des *CTM Festivals* einige Akteurinnen den Wunsch nach mehr Genderausgewogenheit, was einige aber nicht offiziell zitiert sehen wollten, aus Angst, es könnten Nachteile für sie daraus entstehen. CTM-Praktikantin Michelle erkannte 2014 noch keinen Fortschritt: „No matter how much the effort was this year to involve more women […] – I don't think that CTM broke any boundaries here" (Interview 2014). Aber der Druck – mal konfrontativ, sanft oder diplomatisch – führte dann in den Folgejahren doch zu dem Ergebnis, dass kaum ein Festival so schnell seine Frauenquote erhöhte wie *CTM* (von rund 10 % 2013 auf rund 40 % 2018 und 2019).

Vielleicht, weil sie sich in der Vergangenheit schon einmal explizit mit dem Thema beschäftigt hatten. Denn 2005 hatte das Festival zusammen mit der 2015 verstorbenen Journalistin Meike Jansen, die viele Jahre für das *CTM Festival* arbeitete, ein Buch mit dem Titel „Gendertronics" herausgebracht. Obwohl es vor allem um den Körper in der Elektronischen Musik geht, legt der Titel ein gewisses Bewusstsein nahe – und ich hatte daraus geschlussfolgert, dass ein Bewusstsein für Geschlechtergerechtigkeit früher präsenter gewesen sein musste. Das bestätigt mir Antonia, die durch die Nachbarschaft zu *CTMs General Public* schon lange mit dem Festival verbunden war; sie erinnert sich: „Die Zahlen sind erst nach Erscheinen des Buchs massiv gesunken. Der Tiefpunkt war dann tatsächlich, als die Zählung 2013 startete, es war sehr auffällig, dass die Zahlen über die Jahre abgenommen haben" (Interview 2017). Und sie fügt hinzu, es gebe zwar diesen Buchtitel, aber „ob dementsprechend gehandelt wurde, steht auf einem anderen Blatt" (ebd). In Bezug auf Gender und Diversity beim Festival spricht Antonia dann von Outsourcing: „Es wird ins Diskursprogramm verschoben. Das ist ein Klassiker, den ich sehr bedenklich finde. Man macht dann ein Frauenpanel oder -block und der findet dann parallel zu etwas anderem statt, häufig zu technischen Themen, dann ist klar, wo dann die Mädchen und die Jungs hingehen" (ebd.). Antonia findet, es gebe bessere Ansätze, wie Männer und Frauen in einem Schutzraum zusammenkommen und über Probleme diskutieren könnten. Sie findet Deutschland sei da altmodisch, denn „hier denken immer nur die Frauen darüber nach, woran es liegt, das finde ich falsch" (Interview 2017). Antonia ist ebenfalls Teil von *female:pressure* und war eine der Initiatorinnen der f:p-Zählungen.

ter Zinovieff, Death in Vegas, Moritz von Oswald, Ensemble Modern […], Murcof, Monoton, Alessandro Cortini, Mika Vainio, Drew McDowall, Porter Ricks, Shackleton, David Borden, Roly Porter, John Elliot, Cut Hands, Bruce Connor, Clock DVA, Biosphere, Donato Dozzy, Ike Yard, Tim Hecker, Pierre Bastien, In Aeternum Vale, Lustmord, Ben Frost and many others" (en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Atonal, abg. 12.08.2020). Als ich im März 2021 die Seite zuletzt besuchte, hatte sich der Text verändert und es werden nun einige wenige Künstlerinnen genannt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Medialer Druck zeigt Wirkung: Genderdebatten verstetigen sich

Ganz offensichtlich brauchte es Zahlen und Grafiken, um die Aufmerksamkeit auf dieses Thema zu lenken, denn in den Jahren vorher hatte sich kaum etwas getan. Das *female:pressure*-Netzwerk feierte 2018 sein 20-jähriges Bestehen und Electric Indigo sowie andere Musikerinnen, die seit den Anfängen dabei sind, wie Acid Maria, Tina 303, Gudrun Gut, Donna Maya, Chra, Xyramat, Monika Kruse, AGF oder international Miss Djax, sind bereits seit den 1990er Jahren in den Szenen präsent. In den 1990er Jahren, als der Themenkomplex Gender Mainstreaming Aufmerksamkeit generierte, wurden Gender-Fragen zu einem öffentlichen Thema. In den USA entstand die Riot-Grrrl-Bewegung, ab den 2003 die Lady-Feste und später formierten sich Girls Rock Camps. Diese Bewegung schwappte auch langsam nach Deutschland über, auch hier entstanden Lady-Feste und Girls Rock Camps.[15] Verschiedene Szenen begannen, Veranstaltungen durchzuführen, die sich auf Akteurinnen wie beispielweise Musikerinnen konzentrierten. Dies war aber nur ein kurzes Aufmerksamkeitshoch, denn in den frühen 2000ern waren Musikerinnen und Expertinnen auf Festivals vor allem eins: abwesend. Auch blieb weibliche Präsenz in den Medien selten – nicht nur in Berichten, Rezensionen oder Titelgeschichten, sondern auch durch Journalistinnen. In der Masse der Musikmagazine gab es sie kaum. Es wurde unmissverständlich klar, dass die Dinge nicht besser wurden. Ich konnte selbst viele weibliche DJs verschiedener Genres in diversen Settings erleben, aber in der Dokumentation und Geschichtsschreibung der Szenen tauchen sie meist nicht auf.[16]

Einige Künstlerinnen lehnen es bis heute ab, sich in Frauen*-Netzwerken zu beteiligen oder bei Veranstaltungen mit einem ausschließlich weiblichen* Line-up aufzutreten, wie auch das Eingangszitat aus den Feldnotizen illustrierte. In der Mailingliste und bei Diskussionen zum Thema wurde spekuliert oder auch von einigen unter vorgehaltener Hand geäußert, dass es dem Ansehen und Marktwert etablierter Musikerinnen schaden könnte, weil Unterstützung durch männliche Protegés

15 Das erste Ladyfest fand in Olympia, Washington, im Jahr 2000 statt, das erste in Deutschland in Hamburg 2003.

16 Dies ist nicht nur im Musikbereich der Fall. Als Kulturwissenschaftlerin war ich schockiert, dass in einem 2006 erschienenen Buch über zeitgenössische Kulturtheorie von 44 vorgestellten wichtigen Denker:innen der Kulturwissenschaften nur vier Frauen waren. Im Gegensatz zum Feld der Musik sind in den Kulturwissenschaften die Mehrheit der Student:innen Frauen. Der Frauenanteil im Sammelband zu Kulturtheorien entspricht interessanterweise ungefähr dem ermittelten Geschlechterverhältnis in der f:p-Umfrage von 2013. Ebenfalls schockierend ist, dass im bereits erwähnten Buch „Audio Culture" (2004), das mehrfach neu aufgelegt wurde, nach wie vor nur drei weibliche Perspektiven unter 57 Positionen vorkommen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und Netzwerke immer noch zentral für ein Vorankommen sind. Wie normal solche Standpunkte waren, verdeutlicht ein weiterer Eintrag aus meinen Feldnotizen:

> „Skurril waren heute wieder einige Mails im female:pressure Verteiler – Die Weiterleitung eines Artikels für den Blog Digital DJ Tips: „4 unspoken reasons why female djs are unequal (and how to conquer them)". Darin geht es darum, dass man das Übel am besten bekämpft indem man Männern Respekt zeigt und sich Tipps bei etablierten Frauen holt, und dazu wie man sich im Nachtleben als Frau besser vermarktet. Das ist leider nicht ironisch gemeint. Das dachte ich nämlich zuerst: ‚That's it. What you must do is respect people who have influence… so you can seize the opportunities they give you. […] The best way to demonstrate your value as a DJ is to respect this male-dominated network, and showcase the benefits you and your music bring to complement their establishment. Do you have a large social network of followers that you can bring to the venue? […] Do you have testimonials not only on your talent but on your character?' Und weiter: ‚People are more receptive to meeting someone introduced by a trusted friend or associate. Eventually, you'll increase the odds of a successful connection'." Das fand ich richtig gruselig, denn es gibt bestimmt Frauen, die das glauben und sich dementsprechend marktwirtschaftlich selbstoptimieren" (Feldnotizen CTM, November 2013).

Für das Vorankommen ist hier ein offener Feminismus scheinbar nicht erwünscht. Dies wird zumindest von Electric Indigo in dem Interview mit *The Gap* zu 20 Jahren f:p angedeutet. Denn eine feministische Haltung kann in diesem Sektor ein Stigma sein. Dies wird auch von Angela McRobbie in mehreren Artikeln betont, insbesondere in „Top Girls?" (2007), wo sie erklärt, wie junge Frauen heute in eine post-feministische Maskerade gezwungen würden, damit sie als kreative Arbeiterinnen und in einer Konsumkultur mit Start-up-Mentalität hyperaktiv teilnehmen können. Ihre Schlüsselrolle auf dem neuen globalen Arbeitsmarkt fällt laut McRobbie mit dem Verschwinden des Feminismus und der Frauenbewegung zusammen (McRobbie 2007, 719) und junge Frauen würden so zu einem „intensively managed subject of post-feminist, gender-aware biopolitical practices of new governmentality" (McRobbie 2007, 723). Außerdem müssten die Frauen in ihrem Streben, Teil des öffentlichen Lebens und der politischen Sphäre zu werden, eine spektakuläre Weiblichkeit vorführen, so McRobbie. Ein Umstand, der auch in der Welt der Elektronischen Musik anzutreffen ist, wo sehr oft erfolgreiche weibliche* oder FLINTA DJs und Produzentinnen spektakulär schön und extrem weiblich zurechtgemacht sind. Tanja Kubes schreibt in ihrer ethnografischen Studie zu Hostessen „Fieldwork on High Heels":

> „Wollte man herausfinden, welches Ideal von weiblicher Schönheit in unserer Gesellschaft öffentlichkeitswirksam transportiert wird, man müsste nur diese Frauen beobachten, die

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> es in paradigmatischer Weise widerspiegeln: Nahezu ausnahmslos sind sie jung, groß und sehr schlank und entsprechen einem Frauenbild, das von den Medien als attraktiv vermittelt wird. Sie sind immer perfekt gestylt, und sie tragen ein deutlich hervorstechendes, uniformes Outfit, das in der Regel aus kurzem Rock oder Kleid und sehr hohen Schuhen besteht" (Kubes 2018, 12).

Dieses Schönheitsideal trifft man auch in Szenen rund um Musik, leicht modifiziert je nach Szene. Das erwähnt auch Shilla Strelka im Interview: „Selbst wenn es Quoten gibt, sind die Frauen, die durchkommen, immer die, die am besten aussehen" (Interview 2019). Ähnlich wie bei den Hostessen kann es als weibliche Strategie in einer männlich dominierten Erlebnisgesellschaft interpretiert werden. McRobbie spricht von einer „feminist tragedy" (2007, 734). Dies kommt auch in der Aussage einer Musikerin aus dem CTM-Umfeld zum Ausdruck, sie äußert sich bewusst vorsichtig, da sie weiß, dass solche Kritik nicht willkommen ist: „In electronic experimental music I think there is a particular type of female musician being selected and pushed but there are still lots of women being in the trenches doing what they do, being overlooked" (Interview 2014).

Zurückkommend auf die Clubkultur, die ebenso Teil dieser von Unsicherheiten geprägten schönen neuen Arbeitswelt ist, erwähnen weitere Wiener DJs und Veranstalterinnen die ungebrochene Bedeutung persönlicher Netzwerke für Bookings in der Clubszene – und, dass diese immer noch männlich dominiert sind (Vihaus 2017, in: The Gap). Die Musikerin Astrid Gnosis,[17] die beim *Hyperreality* 2019 und beim *CTM Festival* 2020 auftrat, erzählte über ihre persönlichen Erfahrungen im *Kaltblut Magazin* (2018):

> „The most challenging has been to learn to rely on myself alone. To see my friends, turn into enemies, to have no mentors. It's been hard to be insulted and humiliated for being a strong woman. It's been the hardest to ultimately understand that before my ideas people see me as a threat to an established order of things. It is more commonly expected to need others to be strong [...]. The biggest challenge to getting my work out has been to build an audience, without opportunities to play live. As a solo artist, with no representation, well it feels like screaming inside an empty well" (Gnosis/Hussain, in: Kaltblut 2018).

Das mag in den Ohren vieler überzogen klingen, aber die persönlichen Berichte, die ich in vielen Diskussionen zum Thema miterlebt habe, sprechen eine ähnliche Sprache. Hinzu kommt häufig noch sexuelle Belästigung. Das verdeutlicht auch Hannah

17 Astrid Gnosis ist eine multidisziplinäre Künstlerin, die mit Sound, Video und Performance arbeitet. Sie hat kolumbianische Wurzeln, wuchs in Spanien auf und lebt in London. Als ihre Haupteinflüsse nennt sie niederländischen Hardcore, Hip-Hop, Rave und Pop.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Christ von *Femdex* aus ihrer persönlichen Erfahrung als DJ und darüber hinaus: „Im Zuge des PW Artikels habe ich auch 70 Frauen gefragt, die regelmäßig auf Veranstaltungen mit Elektronischer Musik feiern gehen, ob sie sich schon mal belästigt gefühlt haben. Das war bei 99 Prozent der Fall, davon bei 50 Prozent regelmäßig" (2017, in: Auzine 2021). Hinzu kommt die sexuelle Belästigung und Hatespeech im Internet, was seit den 2000er Jahren erheblich zugenommen hat.

In *The Gap* hebt die Musiksoziologin Rosa Reitsamer hervor, dass Männer und Frauen einem harten Wettbewerb ausgesetzt sind und dass Frauen immer noch Außenseiterpositionen innehaben, aufgrund derer sie mehr Kontrolle und Überwachung ausgesetzt sind. Reitsamer hatte über die DIY-Musikkarrieren von DJs in Wien geforscht (2013), und diese Forschung ergab, dass die Qualitätskontrolle bei weiblichen Akteur:innen viel strenger als bei den männlichen Peers ist. Die Situation ist insgesamt auf Wettbewerb ausgerichtet. Darauf wird auch von der Rapperin Dafina Sylejmani (aka Dacid Go8lin) rekurriert, sie organisiert die Veranstaltungsreihe „Femme DMC" in Wien und möchte nicht das Konkurrenzsystem der Männer übernehmen:

> „Ich fand es wichtig [...] eine eigene Bühne zu haben. Damit wir dort auftreten und andere Frauen einladen und inspirieren können. [...] Daraus entsteht viel Power! [...] Die Geschichte der Frau gemeinsam schreiben, anstatt zu sagen: Ich gehe meinen eigenen Weg. Aber bis jetzt ist es so und wir sind noch immer Quotenfrauen und um das zu brechen, müssen wir selbst anfangen Träume zu gestalten und etwas Eigenes aufzubauen. Selbst ist die Frau, das können wir am besten. Männer hatten tausende von Jahren, um ihre Welt aufzubauen, und nun ist es an uns, das auch zu tun" (Dafina 2017, in: Auzine 2021).

Die Wissenschaftlerin und Musikerin Tara Rodgers befragte in ihrer Studie „Pink Noises" über die Geschichtsschreibung der Elektronischen Musik 24 Musikerinnen im Feld elektronisch-experimenteller Musik. In der Einleitung erklärt sie, dass zwar einige Männer die Karrieren von Musikerinnen unterstützen, „but electronic music cultures overall seemed to discourage or deny women's participation. This was made clear by the lack of substantive coverage of women in electronic music magazines and history books" (Rodgers 2010, 3). Insgesamt wurden Präsenz und Vielfalt der Ausdrucksformen von Frauen, die mit Klang arbeiten, laut Rodgers im vergangenen Jahrhundert zutiefst unterschätzt. Narrative wie Noise oder Experimentalismus haben in der Geschichte der Elektronischen Musik „a canon of male composers and writers" (2010, 5) entstehen lassen. Deshalb sei eine breite, geschichtsübergreifende Kritik der Geschlechterfragen im Zusammenhang mit der Elektronischen Musik notwendig (ebd., 5–6). Deshalb hatte sie es sich selbst zur Aufgabe gemacht, eine Gegengeschichte (*counter history*) zu formulieren. Reitsamers Studie (2013), obwohl nicht auf Frauen fokussiert, deute ich ebenso als Versuch, Frauen in die Mu-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sikgeschichte zurückzuschreiben und ihre Existenz aufzuzeigen. Auch scheint der vermeintliche Mangel an Künstlerinnen oft hausgemacht.

So hatte Antye Greie-Ripatti (AGF) aufgrund der in den Feldnotizen beschriebenen Intervention 2013/2014 die Gelegenheit, für das CTM-Magazin 2014 eine Liste von 101 Frauen aus Geschichte und Gegenwart der Elektronischen Musik zusammenzustellen. Viele Musikerinnen* mussten außen vor bleiben und AGF betont, diese Liste sei nur ein Anfang und liefere viel mehr Stoff für kommende Doktorarbeiten (CTM-Magazin 2014, 61). Darauf verweisen alle möglichen feministischen Autor:innen, dass es viel zu wenig Forschung und Zahlen gebe (vgl. u. a. Wilding 1998, Schmidt 2021). Dies gilt auch für andere Bereiche, wie beispielsweise die Literatur- oder Filmindustrie. Die österreichische Autorin Gertraud Klemm verweist in einem ORF-Feature darauf, dass Bücher von Autorinnen in deutschsprachigen Verlagen deutlich unterrepräsentiert seien. Eine Studie der Universität Rostock aus dem Jahr 2018 habe bestätigt, dass es ein klares Ungleichgewicht in der medialen Präsenz gebe; in Zeitschriften und Zeitungen standen 65 % besprochene Autoren 35 % Autorinnen gegenüber. Und diese Situation setze sich fort. Klemm sagt, es gebe mehr Literaturpreisträger, die Peter hießen als Frauen unter ihnen (ORF-Feature Tonspuren zu Gertraud Klemm: Das Patriarchat ist wie Schwerkraft, Mai 2021). In der Filmindustrie verdeutlicht die Dokumentation „Brainwashed. Sex-Camera-Power" (2021) der Regisseurin Nina Menkes die Verhältnisse. Neben einer speziellen Kameratechnik, die Frauen in Filmen zu Objekten degradiert und den Male-Gaze im Film manifestiert und befeuert, geht es auch um den Ausschluss von Regisseurinnen aus der Filmindustrie. Und erneut um die Unsichtbarmachung von Leistungen weiblicher Filmschaffender, wie Menkes in einem Interview hervorhebt:

> „When the movie came out about Alice Guy Blaché – the first woman director and the first person that created a narrative film in the history of cinema in 1896 – I did not know about it, my colleagues did not know about it, certainly no one in popular culture knew her name until this film in 2018 came out about her life. I just thought: OMG why have we never heard about her? Women who did do things differently or tried to do things differently were erased from film history, you don't learn about them in film school. […] You had also quite a lot of women being active in the silent film era in Hollywood, but the minute that sound came in, higher amounts of money were necessary, capital … money came in and women were pushed out" (Nina Menkes, Cascadian Prophets podcast 2022).

Collectives und Netzwerke

> „Frauen verdienen immer noch ein Drittel weniger als die Männer. Bildende Künstlerinnen sind im Mittelfeld, Musikerinnen, sofern sie in einem Orchester spielen, etwas drüber und ganz unten ist Tanz und Literatur mit Einkommen zwischen 12.000 und 19.000

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Euro im Jahr. Da sollte Mama am besten dann auch die Wohnung bezahlen und Papa die Versicherung. Und in einer Beziehung sollte möglichst nur eine Person Kunst machen und die andere möglichst Lehrer oder Lehrerin sein. […] Wir alle wissen, dass von zehn Künstlerinnen achteinhalb nicht so gut davon leben können. Es sei denn, du erbst […]. Das ist die Realität" (Interview Adrienne Goehler, 2017).

Unsicherheitsfaktoren in der Kunst- und Kulturarbeit nehmen zu, zumindest beim Freelancing und in der freien Mitarbeit auf Zeit, weshalb es ein Bedürfnis nach Beziehungen und Strukturen gibt, die Absicherung herstellen. Ich deute die zahlreichen Kollektive, die im Forschungszeitraum entstanden sind, als Strategie, diese unsicheren Umstände abzumildern und handlungsfähiger zu werden. Im speziellen haben Frauen und Mädchen als Reaktion auf ausgrenzende Praktiken seit den 2000ern verstärkt begonnen, sich Orte und Events selbst zu kreieren, um in einer männerdominierten Musik-Kultur besser zurechtzukommen (vgl. Farrugia 2012, 25). *Female:pressure* (f:p) und weitere Initiativen konnten so gemeinsam Projekte und Festivals nach ihren eigenen Maßstäben realisieren. Dadurch war es möglich gängige Gatekeeping-Strukturen zu umgehen werden und eigene Bedürfnisse zu verfolgen. Ambitionen zur Gestaltung von Räumen und Bühnen nur für Frauen sind in den Musikszenen von Männern als auch von Frauen umstritten. Vielleicht liegt es am Stress durch die steigende Konkurrenz in einer westlichen Welt, die sich zunehmend kulturalisiert? Oder daran, dass immer mehr Arbeitsprozesse, auch im künstlerischen Bereich, outgesourct werden und nun von den Künstlerinnen selbst geleistet werden müssen, was den Druck erhöht. Genauso pressiert die seit den 2000ern stetig steigende Notwendigkeit der Selbstdarstellung im Internet. Worauf ich im letzten Kapitel noch genauer eingehen werde. Diesem steigenden Druck sind fraglos beide Geschlechter ausgesetzt, allerdings haben Männer seit Jahrhunderten Übung und Routine darin, steigende Herausforderungen in Zusammenschlüssen zu managen. Gerade in Bezug auf Fördergelder stehen Akteurinnen nun in Konkurrenz nicht nur mit Männern, sondern ebenso Musikerinnen und Veranstalterinnen untereinander. Die steigende Ökonomisierung wirkt auf den Kultursektor und hat Konsequenzen für Räume und Plattformen von und für Frauen*. Vielerorts wurden Räumen und Zentren für Frauen und Mädchen in den 2010er Jahren die Förderungen gestrichen. In Panels und öffentlichen Diskussionen wird häufig in Frage gestellt, ob für Musik solche (sicheren) Räume, Quoten oder geschlechtsspezifische Gruppen und Netzwerke (noch) notwendig sind. Daher stellt sich die Frage, ob wir bereits in eine Phase des Backlashs eingetreten sind, wie ihn Angela McRobbie 2007 antizipierte?

Um ihre Sichtbarkeit zu erhöhen, haben sich seit 2013 viele Künstlerinnen in Gruppen und Netzwerken von und für Frauen organisiert: Filmemacherinnen und Regisseurinnen, Mitarbeiterinnen in der Musikindustrie, Künstlerinnen, Architektinnen, Autorinnen usw. Dies geschieht zwar, seit es feministische Strömungen gibt,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und viele frühe Errungenschaften und Strategien werden später hinterfragt oder abgelehnt (vgl. Wilding 1998). Seit den 2010er Jahren sind solche Gruppen auch verstärkt als Crews und Kollektive in den Szenen der Elektronischen Musik entstanden, so beispielsweise Discwoman (US), Femdex (AT), Bliss (AT), Mint (DE), Drömfakulteten (SE), Soundsysters (DE), Creamcake (DE) und viele andere. In Österreich gab es einen regelrechten Boom solcher Netzwerkgründungen im Musikbereich um 2020.[18] Auch ich gründete mit anderen aus dem Berliner Branch von f:p heraus ein Meetup, weil wir das Bedürfnis nach mehr Austausch zur Situation von Aktivistinnen innerhalb der Berliner Clubkultur hatten. In Berlin gibt es seit 2014 das von Bettina Wackernagel gegründete Festival *Heroines of Sound,* das Neue Musik und Clubkultur verbindet. Es ist ein jährlicher Treffpunkt für Mitglieder von f:p und weiteren Netzwerken. Darüber hinaus gab es weitere Veranstaltungen zum Thema Gender und Musik wie das *We Make Waves*[19] Festival 2017 und das 2018 daran anschließende *DICE Festival,*[20] die ebenso als Treffpunkte und Orte der Vernetzung funktionieren, mit einem FLINTA/Queer-Culture-Schwerpunkt. Generell ist die Situation in Berlin aber eher verstreut, da viele Gruppen, die Gender-Themen aufgreifen, in Kunst und Musik entstanden sind. Jedes Kollektiv möchte seine eigene Idee und Ausrichtung verfolgen. Das mag an dem zunehmenden Vernetzungsdruck liegen und daran, dass die Konkurrenz im Musik- und Veranstaltungsbereich, ebenso wie Eventisierung und Festivalisierung, zunehmen. Immer mehr Künstlerinnen* und Musikerinnen* kommen nach Berlin, um von den zahlreichen Freiheiten und den erhöhten Netzwerkmöglichkeiten, den zahlreichen Gleichgesinnten und fördernden Institutionen zu profitieren. Allerdings sind nicht alle dieser existierenden Netzwerke feministisch orientiert, manche scheinen lediglich die erhöhte Kraft eines Netzwerks mit Alleinstellungsmerkmal nutzen zu wollen, um ihre Sichtbarkeit zu erhöhen. Die steigende Anzahl der Queer- und FLINTA-Netzwerke und Kollektive verweist auf die neue Relevanz von Geschlecht und von Partikularitäten. Oder Singularitäten, wie Reckwitz (2017) es nennen würde. Die partikularen Standpunkte werden oft unvereinbar und

18 U.a. Music Women Austria, Queerfest Vienna, Sisters of Music, PhonoFemme, Beatzarilla, Fraufeld, Donna Decks, Music For All, Queerzilla.

19 *We Make Waves* fand im November 2017 in Berlin erstmals statt und beschreibt sich als „first-of-its-kind organization designed to support the work of women, trans and non-binary people working in the music industry. […] Beyond its year-long activities, WMW hosts a three-day festival and conference […]. […] Our goal is to nurture a vibrant independent community not only by exhibiting the work of emerging artists but also by providing essential support systems for those who otherwise have none" (WMW Homepage, abg. 03.05.2018, inzwischen offline).

20 DICE fand im November 2018 in Berlin statt als eine Art Nachfolgefestival von *We Make Waves*: „DICE Conference + Festival is a three-day event including workshops, panels, lectures and live performances featuring female, trans, and non-binary artists and speakers" (Dice Homepage, abg. 31.11.2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

während Geschlechtergerechtigkeit in der Musik scheinbar näher rückt, scheinen gemeinsame Aktionen paradoxerweise schwieriger als jemals zuvor. Dies befördert die Entstehung von immer mehr Micro-Zusammenschlüssen, so scheint es. Christina Nemec formuliert es mit Bedacht: „Das ‚Wir' ist Behauptung, ist Selbstermächtigung, das ‚Wir' ist immer gegen den konservativen Backlash, vor allem 2019" (Nemec 2019, in: Mica Austria).

2013 war das dynamischste Jahr in der Geschichte von *female:pressure*, sagt Electric Indigo (Ludewig, Interview 2014), als 25 % neue Mitglieder eintraten und die erste Zählung mit ergänzender Presseerklärung realisiert wurde, die viel Medienaufmerksamkeit bekam. Es folgte die Einrichtung weiterer Facebook-Gruppen, eines Twitter-Accounts und einer Bandcamp-Seite. Außerdem wurden weitere f:p-Projekte und Radioshows ins Leben gerufen oder das *female:pressure Perspectives Festival* in Berlin veranstaltet, bei dem der Diskurs über die Gleichberechtigung der Geschlechter in der Elektronischen Musik fortgesetzt wurde (mit vielen kontroversen Diskussionen[21]), aber vor allem bekamen viele f:p-Künstlerinnen die Möglichkeit aufzutreten. Das ist zentral, denn Booker:innen und Konzertveranstalter:innen wiederholten beharrlich, sie seien auf die Ticketverkäufe und damit auf bekannte Namen angewiesen und könnten deshalb keine unbekannten Künstlerinnen buchen. Dies führt aber zu einem Loop, weil FLINTA Musikerinnen, die nicht auftreten, nicht die nötigen Erfahrungen machen können. Ohne Auftritt kann nicht über die Musikerinnen* gesprochen oder geschrieben werden, was wiederum dazu führt, dass man unbekannt bleibt und nicht gebucht wird. Da sich Facebook und Instagram als die dominierenden Tools für die Musik- und Veranstaltungspromotion herausgestellt haben, braucht man Gigs, um mehr Follower zu bekommen, denn ohne Follower bekommt man keine Gigs mehr. Dies wird auch von Sarah Farina betont und Alexa Gansera (Tailored Communication) hebt hervor, dass die Club-Promoter:innen sehr genau schauen, wer wie viele Follower hat: „Die Frage ist, was dein Name Wert ist. Wie viele Leute kommen zu dieser Party, um genau dich spielen zu sehen?" (Afansajew & Erk, 18–20. In: Tagesspiegel). Aufgrund dieser Umstände ist es notwendig, alternative Veranstaltungen zu schaffen, auf denen Künstlerinnen* spielen können. Dass in dem zitierten *Tagesspiegel*-Bericht Künstlerinnen wie Farina oder Promoterinnen wie Gansera überhaupt im Mittelpunkt stehen, verdeutlicht die Veränderung, denn vor 2013 wären in einem Artikel über Techno als Millionengeschäft in Berlin vor allem männliche Protagonisten zu Wort gekommen.

Generellen Vorurteilen gegenüber FLINTA in der Elektronischen Musik kann nur durch Aufklärungsarbeit entgegengewirkt werden, meint Electric Indigo (Interview 2014). Und darum geht es bei f:p letztlich. Auch wenn das Ziel und die große

21 Leider wurden die Recordings aufgrund interner Konflikte bisher nicht für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Hoffnung die Überflüssigkeit ist. Electric Indigo sagt, dass mehr Kollaborationen, Solidarität und Unterstützung erforderlich bleiben. Außerdem wäre es eine Win-win-Situation für alle im Club-Kreislauf (Vihaus 2017, in: The Gap). Mehr Druck kann genauso von etablierten Künstlern kommen, die ihren Einfluss für ein diverseres Line-up nutzen. Das hat ein populärer Berliner DJ, der lieber anonym bleiben möchte, so gehandhabt. Er hat es für seine Bookings zur Bedingung gemacht, dass er nur spielt, wenn mehr als 20 % der Performer:innen, nicht cis-männlich sind (E-Mail-Austausch mit Künstler 2019). Dies nicht in der Öffentlichkeit auszutragen, helfe allen Beteiligten, unter sich verändernden Bedingungen weiterhin flexibel zu bleiben und trotzdem auf solidarisches Engagement hinzuarbeiten, erklärt der in Berlin lebende DJ und Produzent sein Vorgehen.

Electric Indigo sagt in *The Gap* (2017), dass sie sich so eine Handlungsstrategie nicht leisten könne, denn ihrer Einschätzung nach hatte ihre Arbeit für f:p nicht nur positive Auswirkungen auf ihre Karriere: „Ich weiß, dass ich in der Vergangenheit bei manchen Festivals aufgrund meiner Assoziation mit Female Pressure [sic!] nicht gebucht wurde. Das hat sich zwar zum Teil geändert, insgesamt ist meine Rolle in der Hinsicht aber sicher nicht karriereförderlich." Und sie fügt hinzu, dass dies auch der Grund sei, warum einige Kolleginnen nicht in die f:p-Datenbank aufgenommen werden wollen. Denn in der Branche wird Engagement für Feminismus häufig als Makel wahrgenommen. Als führende Stimme von f:p setzt sich Electric Indigo inzwischen anstelle eines 50/50-Verhältnisses in den Line-ups für eine geschlechtsspezifische Drittelung ein, die aus weiblichen, männlichen und gemischten Acts sowie nicht-binären Künstler:innen besteht (ebd., 2017). Denn interessanterweise sind gemischte Acts eine noch seltenere Erscheinung auf *Transmedia Festivals* als weibliche Artists. Crews und Kollektive sind wiederum diverser, hier gibt es viele gemischte Formationen, so wie Janus[22] oder Rec Room[23] in Berlin beispielsweise. Denn in einer großen Stadt mit viel Club Kultur gibt es DJs wie Sand am Meer und alleine ist es schwer, Sichtbarkeit zu erlangen oder eine Veranstaltung auf die Beine zu stellen. Auch in Wien sind die sogenannten Kollektive zur Regel geworden, auch Kurator:innen laden sich gerne Kollektive als Co-Kuration ein, die dann einen ganzen Abend selbst kuratieren und mit ihren Mitgliedern bespielen können. Kollektive haben mehr Ressourcen und Reichweite als die einzelnen Artists. Dies haben vor allem die männli-

22 „Founded in 2012 by DeNorch and Michael Ladner as a club night, Janus pushed a new vanguard of experimental sounds in Berlin via residents M.E.S.H., Lotic, KABLAM, & Why Be and further through extended network of artists and scenes that extends from Los Angeles to Lisbon, Milan, & Copenhagen" (http://janusberlin.com, abg. 15.03.2019).

23 Während eines Abendessens 2013 beschlossen die DJs Kepler, Uta und Sarah Farina, dass sie einen Raum brauchen, um die Musik spielen zu können, für die sie brennen und mit wem sie wollen. So entstand Rec Room zunächst als Radiosendung und später als Veranstaltung (vgl.: noodsradio.com/residents/rec-room, abg. 11.12.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

chen Crews vorgemacht. Etwas, das auch bei den historischen Gegenkulturen und Minderheiten häufig als Empowerment-Strategie zum Einsatz kam. Kollektiv bezeichnet hier lediglich einen Zusammenschluss, der ganz unterschiedliche Formen haben kann, und nicht gemeinschaftliche Lebens- oder Wirtschaftsformen.

3.1 Geschlecht, Technik und Technologie

Julia war Volunteer beim *Berlin Atonal* Festival 2014, sie ist ein extremer Musiknerd und hat im Forschungszeitraum angefangen, elektronische Musik zu produzieren. Sie reagiert eher genervt auf die Frage nach Genderfairness. Ihr ist zwar aufgefallen, dass wenig Frauen auf den Festivals von *Sonic Acts* bis *Berlin Atonal* präsent sind, aber sie sagt, das bilde auch die Szenen, Netzwerke und Kurator:innen ab, respektive deren Geschlecht.

> „Me myself, I mostly have guys in my music library. What can I say to this issue if most of the music I listen to is made by male producers? Recently I have been asked for a lot for gigs and often the reason is that they need a girl. […] If I would be a promoter today, I would probably also think about other things beside the music: for instance, is that a nice person, does he/she deserve a gig? Does the person also have a venue or resources you could exchange? Does that artist bring people? Because you don't want to have an empty venue. So, several things are being considered in the booking. Right now, this girl thing in electronic music is a big issue. Also, at the bar where I am working at – they are looking for more girls" (Interview 2015).

F:p setzt sich gerade dafür ein, dass man überhaupt gebucht wird und die Möglichkeit bekommt zu zeigen, was man kann. Julia formuliert, dass sie von diesem medialen Druck als Musikerin profitiert, da sie deshalb oft gebucht wird. Doch später sagt sie: „Let's be honest, there are way less girls doing it than guys. A 50/50 lineup at Atonal wouldn't make any sense. […] My personal taste of aggressive, dark music just doesn't feature that many women. […] I would probably make an almost all male lineup […]. I just don't like political correctness in general. I like South Park" (ebd.). Julia fragt sich, warum es eigentlich so selten um Musik ginge und so oft um andere Dinge, wie eben bei dieser Debatte; allerdings schlussfolgert sie dann: „Probably there is less they can take from a girl, that's why they get less gigs" (Interview 2015). Julia glaubt außerdem, es habe damit zu tun, wo, wie und in welchem Kontext eine Szene entsteht. Deshalb hält sie auch den Anspruch auf mehr Diversität in Bezug auf die Herkunftsländer der Artists häufig für hinfällig. Denn bei einem Reggae-Festival würde auch niemand kritisieren, dass auf der Bühne zu wenig *weiße* Artists seien. Sie führt ihre Argumente auf Nachfrage weiter aus:

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „The issue starts earlier in the system, in the underground, with the labels. […] It's deeper in the system – the booking is the final end of it. Guys have technical equipment they share, they are better with technology, and this already happens in the school system. Your male friends are just better at it for a thousand reasons, and as a girl you don't get the feeling that you should or could do it […]. The main question should be: […] Who gets up in this system? Those I knew with money were able to do it much faster. People who have money have time to do music, can buy better equipment, can go out more and meet more people. I saw this happening in art school myself and I think you can apply this to music and to a thousand other fields" (Interview 2015).

Julia weist hier auf Muster hin und darauf, dass die Dinge früher im System beginnen. Zahlreiche Forscherinnen haben den Umstand hervorgehoben, dass die Verbindung von Technik und Männlichkeit in der Gesellschaft als gegeben erscheint, so dass Kompetenz im Bereich von Technik und Technologie als männlich wahrgenommen wird (vgl. Farrugia 2012; vgl. Reitsamer, u. a. in The Gap 2017; vgl. Wajcman 1994). Außerdem verweist Julia auf den Klassenaspekt. Es stellt sich daher die Frage nach dem wie und warum? Diese und anhängliche Fragestellungen verfolgte Judy Wajcman bereits 1991 in ihrem Buch „Technik und Geschlecht. Die feministische Technikdebatte". Der Zeitpunkt ist nicht zufällig, da zu diesem Zeitpunkt Computer eine größere Popularität erlangten und vermehrt in Haushalten anzutreffen waren.[24] Wajcman hat sich auf die fortgeschrittenen Industriegesellschaften konzentriert, und merkt lediglich an, dass der Techniktransfer in die sogenannte Dritte Welt ebenso die männliche Vormachtstellung stärkt. Aus der engen Verbindung von Technik und herrschender Männlichkeitsideologie leitet sie ab, dass Männer die Produktion und Anwendung von Technik bestimmten. Als Motivation für ihre Forschung nennt sie eine innere Dringlichkeit bestehendes zu hinterfragen sowie aktuelle Diskurse, die derzeit um die Frage kreisten, ob Wissenschaft und Technik die Lösung der globalen Probleme seien oder deren Ursache.

Problematisch ist für sie, dass viele darin die Lösung sahen, mehr Frauen in die Wissenschaft zu bringen, „anstatt die Wissenschaft selbst zu hinterfragen" (1994, 15). Dies liest sich nun 30 Jahre später nicht weniger aktuell, obgleich es seitdem ungleich mehr Forschung zur Wissenschafts- und Technikgeschichte gibt sowie zu deren Vergeschlechtlichung. Es wurden zahlreiche Gleichstellungsprogramme eingeführt und auch die Wiederentdeckung der Errungenschaften von Frauen reißt nicht ab, auch im hier fokussierten kulturellen Bereich. Daran gemessen hat sich

24 Zum Zeitpunkt von Wajcmans Publikation beendete ich gerade die Schule und bei uns gab es keinen Computer, auch in der Schule gab es keine und es gab auch keine Auseinandersetzung damit. Lediglich im weiteren Familien- und Freundeskreis hatte ich vereinzelt PCs gesehen, ausschließlich bei wohlhabenderen Familien.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

grundsätzlich trotzdem erstaunlich wenig verändert: Technik wird nach wie vor hauptsächlich von Männern gemacht und erdacht; Männer bestimmen zumeist, was Relevanz hat, was erfunden und geforscht wird, Männer verdienen bei gleicher Qualifikation nach wie vor mehr als Frauen, Frauen sind – auch in westlichen Demokratien – nach wie vor Opfer von männlicher Gewalt. Um diese Argumentation zu untermauern, werde ich weitere Ergebnisse und Analysen aus Wajcmans Studie anführen. Während die Härte des Ausschlusses von Frauen aus der Wissenschaft sich 1991 „zu offenbaren begann" (1994, 14), scheint sie in der Clubmusik und anhänglichen transmedialen Kunstformen in den 2010ern gerade erst zu beginnen. Dazu später mehr, zunächst gilt es, das Verhältnis von Wissenschaft, Technik und Geschlecht weiter auszuleuchten.

Wissenschaft, Computertechnologie und Geschlecht

Vergeschlechtliche Dualismen kennzeichneten die Wissenschaft seit dem siebzehnten Jahrhundert. Wajcman bezieht sich auf Carolyn Merchant (1980), die hervorhebt, dass im Europa ab dem 15. Jahrhundert „sowohl die Natur als auch wissenschaftliche Forschung in Begriffe gefasst wurde, denen die brutalsten und frauenverachtendsten Beziehungen von Männern zu Frauen zugrunde lagen" (ebd., 19–20), diese Perspektive habe das nachfolgende wissenschaftliche Weltbild bis in die Gegenwart mitbestimmt. Feministinnen haben in den 1980er Jahren für die Wissenschaftstheorie herausgearbeitet, dass die westliche Technik selbst patriarchale Wertvorstellungen verkörpert. Ausgrenzung und Zugangsbeschränkungen für Frauen wurden aufgezeigt, allerdings seltener darauf hingewiesen, dass die Art, wie Technik gelehrt und verstanden wird, auch männlich geprägt ist. Ab den 1970er Jahren wurden Arbeitsprozesse verstärkt erforscht, hierbei wurde laut Wajcman die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung außer Acht gelassen. Diese bedeutete wiederum, „dass die Maschinen von Männern für Männer entworfen wurden, entweder durch kapitalistische Erfinder oder durch gelernte Handwerker. Industrielle Technologie spiegelt also in ihren Wurzeln sowohl männliche Macht als auch kapitalistische Herrschaft wider." (1994, 39) Der Prototyp des Erfinders sei männlich. Und das maskuline der Technikkultur sei wesentlich dafür, dass auch heute noch geschlechtsspezifische Arbeitsteilung reproduziert wird.

Zentral ist für Wajcman die praktische Erfahrung mit Technik und Technologie, um Maschinen zu verstehen und sie zu erfinden. Jede neue Technologie knüpfe in einem Prozess der Anpassung und Rekombination von vorhandenen Elementen an die bestehende Technik an. Wenn Frauen Zugang zu formellem technischem Wissen erhalten, so ermöglicht ihnen dies allein noch nicht, etwas zu erfinden. Denn in der Erfahrung mit bestehender Technik sieht Wajcman die Grundbedingung. Die Geschichte zeige aber, dass, wenn Frauen Gelegenheit dazu bekommen, sie genauso

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

zu Erfindungen fähig seien. Hinzu kommt das Zusammenspiel technischer, gesellschaftlicher, ökonomischer und politischer Faktoren, bevor eine Technologie entsteht. Wirtschaftliche Interessen, das notwendige Kapital sowie Durchsetzungskraft seien hierbei häufig die entscheidenden Faktoren. Weil technische Gegenstände laut Wajcman keine neutralen Produkte sind, ist es nicht möglich, die den Technologien inhärenten Geschlechterverhältnisse von den gesellschaftlichen Strukturen zu trennen, die sie hervorgebracht haben und aufrechterhalten. (Vgl. 1994, 40–43) Daher müssten Frauen in all diesen Bereichen schöpferisch und gleichberechtigt tätig sein, damit sich etwas an den Verhältnissen ändert.

Bei der genaueren Betrachtung der Beziehung von Frauen zu Maschinen, vor allem zum Computer, stellt Wajcman fest, dass die Assoziation von Technik und Männlichkeit unverwüstlich erscheint. Während die „alte Geschichte, dass man für Arbeit mit Maschinen stark sein müsse, wenigstens noch über eine gewisse Glaubwürdigkeit" verfügte, gebe es für die männliche Dominanz mit neueren Computertechnologien keine nachvollziehbaren Gründe.[25] (1994, 181) Als eine vollkommen neue Technologie habe die Computertechnik nämlich das Potenzial gehabt, „das alte Muster zu durchbrechen" (ebd., 182). Der Bereich von Computer und Programmierung habe sich laut Wajcman geschlechtsneutral entwickelt oder sogar von Frauen vereinnahmt werden können; denn als saubere, sitzende, genaue und auf Tippfertigkeiten beruhende Tätigkeit entsprach sie Arbeitsfeldern, die bereits von Frauen besetzt waren.

Der Umstand, dass die allerersten Programmierinnen Frauen waren („ENIAC-Girls") ist aufschlussreich. Die Einbeziehung von Frauen erfolgte immer dann, wenn neue Verfahren billigere Produktionsweisen ermöglichen sollten. Besonders interessant sind Wajcmans Ausführungen dazu, wie Frauen aus Arbeitsbereichen verdrängt wurden, indem sie zuerst hineingeholt werden, um teurere männliche Arbeitskräfte zu ersetzen, und dann wieder von Männern verdrängt werden.[26] Auch Not- und Kriegssituationen sind hierfür ein Beispiel. „Das Programmieren wurde ursprünglich als langweilige Büroarbeit von niedrigem Status abgetan und daher Frauen übertragen" (1994, 192). Erst als der Wert des Programmierens zunehmend offenkundig wurde, wurde es als anspruchsvolle ‚Männerarbeit' eingestuft. Männlichkeiten und Weiblichkeiten werden im Verhältnis zueinander produziert und reproduziert. Geschlecht ist aber nicht nur eine Frage von Differenz, „sondern auch von Macht: Tech-

25 Wobei sie hierbei anmerkt, dass schwere körperliche Arbeit durchaus auch von Frauen durchgeführt werden könne, wenn Materialien auf kleinere und leichtere Einheiten verteilt würden. Das sei aber nicht gewollt, da es mehr Arbeitsschritte erfordern würde und diese wollten Arbeitgeber tendenziell einsparen. Dies ist mir selbst in meiner Handwerkszeit auf Baustellen häufig begegnet. Fragte ich Kollegen, ob sie etwas Schweres mit mir zusammen tragen, hieß es stets, dann könnten sie es ja gleich alleine machen.

26 Ein Beispiel ist die Einführung von Druckmaschinen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nisches Fachwissen ist eine Quelle tatsächlicher oder potentieller männlicher Macht über Frauen" (1994, 193). Weniger wert zu sein oder in Abhängigkeit von Männern zu existieren, ist daher eine Erfahrung, die Frauen oft machen. Diese verhärtet sich durch die männliche Art der technischen Wissensvermittlung und dadurch, dass die Beiträge von Frauen in der Technikgeschichte verschwiegen wurden (vgl. 1994, 32). Daher beginnt die Aufgabe der Feministinnen in dem Aufspüren und Sichtbarmachen von in Vergessenheit geratenen Frauen, die an technischen Errungenschaften beteiligt waren.[27] Auch für Wajcman ist es deshalb essentiell, frauenspezifische Leistungen, Technologien oder Erfindungen, die meist „als nicht der Rede wert" galten, zurückzuverfolgen und sichtbar zu machen (1994, 193).

Musik, Maschinen und Geschlecht

Die Musikproduzentin Björk erkannte dies ebenfalls als relevant. In einem Interview mit *Pitchfork* (Hopper 2015) erklärte Björk, dass sie oft nicht die Credits für ihre Produktionsarbeit erhält, sondern die Remixer und Koproduzenten, die sie eingeladen hat.[28] Sie gibt zu, dass sie nicht über das Thema gesprochen habe, um nicht defensiv zu wirken. Jedoch habe sie sich nun entschlossen, das Thema doch anzusprechen:

> „I want to support young girls who are in their 20s now and tell them: You're not just imagining things. It's tough. Everything that a guy says once, you have to say five times. Girls now are also faced with different problems. I've been guilty of one thing: After being the only girl in bands for 10 years, I learned – the hard way – that if I was going to get my ideas through, I was going to have to pretend that they – men – had the ideas. I became really good at this and I don't even notice it myself" (Hopper, Pitchfork 2015).

Als möglichen Akt der Prävention empfahl sie, im Studio Fotos vom Produktionsprozess zu machen, damit das Bild von Frauen, die mit Musikequipment arbeiten, in den Köpfen des Mainstreams ankommt. Dies wurde von der Musikproduzentin

27 Patentakte sind laut Wajcman hierfür die relevanten Dokumente; diese mussten traditionell Männern zugeschrieben werden, auch wenn Erfindungen von Frauen stammten. Denn Frauen durften lange keinen Besitz haben; auch wurden bis 1700 nicht die Erfinder, sondern lediglich Geldgeber ins Register aufgenommen. Für Wajcman liegt es nahe, dass es Frauen waren, die Techniken und Gerätschaften entwickelten, die mit ihren Tätigkeiten zusammenhingen (vgl. 32–34).

28 „I didn't want to talk about that kind of thing [...], but then I thought, 'You're a coward if you don't stand up. Not for you, but for women. Say something.' So, around 2006, I put something on my website where I cleared something up, because it'd been online so many times that it was becoming a fact. It wasn't just one journalist getting it wrong, everybody was getting it wrong. [...] I've sometimes thought about releasing a map of all my albums and just making it clear who did what. But it always comes across as so defensive that, like, it's pathetic" (Hopper 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Antye Greie-Ripatti (AGF) aufgegriffen, die für f:p einen Tumblr-Blog[29] eingerichtet hatte, der Fotos von musizierenden und musikproduzierenden Frauen zeigt. Hier sieht man Musikerinnen, Produzentinnen und Sound-Art-Künstlerinnen aus aller Welt bei der Arbeit – im Studio und draußen in der Welt beim Aufnehmen von Fieldrecordings.

Das ist so banal wie offensichtlich notwendig und Rebekah Farrugia (2012) nennt in „Beyond the Dancefloor" einige Argumente für diesen Bedarf. Sie argumentiert ebenfalls, dass die Status-quo-Beziehung von männlichem Geschlecht und Technologie durch Diskurse konstruiert und anschließend naturalisiert wurde. Dies habe Auswirkungen auf den Zugang von Frauen zu elektronischer Musiktechnologie, zu den Netzwerken und Räumen, in denen diese Tools zirkulieren. Technologie ist nicht von Natur aus männlich, sondern wurde ein Ergebnis aus „constructed narratives, rhetorical devices and material practices" (Farrugia 2012, 20). Sie stimmt mit Rodgers und Wajcman überein, wenn sie betont, dass Frauen systematisch aus dem kollektiven Gedächtnis rund um Technologien herausgeschrieben wurden. Als beispielhaft kann hier der Dokumentarfilm „Modulations: Cinema For The Ear" (1998)[30] über die Entwicklung der elektronischen Musik im zwanzigsten Jahrhundert gelten. Im Abspann sind etwa 80 Informanten aufgeführt und fast alle von ihnen waren Männer. Das einzige Mal, dass Frauen zu sehen sind, ist in einer Fabrik in Japan, wo Frauen in repetitiver



Abb. 67: E-Textile Experimentation, Afroditi Psarra, AE 2014. „Lilytronica" combines folk tradition, pop culture and DIY electronics to re-evaluate female labour crafts. The work references the importance of the role of women, both as artisans and artists.

29 „Inspired by Björk's Pitchfork article in January 2015 where she notes the lack of photographic documentation of women at work the collective female:pressure created this blog" (femalepressure.tumblr.com/, abg. 20.05.2019).

30 „Modulations is a feature-length documentary that captures a moment in history where humans and machines are fusing to create today's most exciting sounds. […] Featuring a stunning collage of interviews, cutting-edge visuals, in-studio footage, and live performances, Modulations moves at a pace that matches the energy and innovation of the music" (culturesofresistancefilms.com/modulations, abg. 15.03.2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Arbeit Keyboard-Synthesizer zusammenbauen und testen, Tara Rodgers kommentiert dazu: „The wide shot of anonymous female laborers contrasts sharply with the close-up angles and star treatment of the individual male experts in the surrounding scenes. […] Women are aligned with the reproduction of mass-produced goods, while men are positioned as cultural producers and arbiters of aesthetic innovation" (Rodgers 2010, 14). Rodgers legt in ihrer Analyse nahe, dass Frauen nicht völlig abwesend sind, sondern als Kontraste und Metaphern des Weiblichen oder Mütterlichen verwendet werden, um eine männliche Subjektivität im Klang zu etablieren und die Perspektive einer männlich definierten Kultur zu reproduzieren. Diese Inszenierungen offenbarten eine bestimmte Ideologie und Politik der Geschlechter. Und dass, obwohl „Modulations" von einer Regisseurin – Iara Lee – gedreht wurde.

Solche Darstellung haben sich auch 15 Jahre später kaum geändert; so kommen in dem Dokumentarfilm „I Dream of Wires" (Robert Fantinatto, 2014), der die Geschichte und Gegenwart des Modularen Synthesizers aufrollt, bei über 70 interviewten Protagonist:innen und Musiker:innen lediglich eine Handvoll weibliche Akteur:innen vor. Bei der von mir viel geliebten ARTE-Dokumentation „Soundhunters" (2015)[31], in der die gesamte Umwelt in ein musikalisches Instrument transformiert wird, verhält es sich ebenso. Trotz Regisseurin kommen hier keine Frauen vor. Immerhin ist eine der beiden Hauptprotagonist:innen, welche die Musiker (‚Soundhunters') besuchen und interviewen, und die auch selbst auf der Jagd nach Klängen sind, eine Frau. Erst im Jahr 2020 versucht der Film „Sisters with Transistors. Electronic Music's Unsung Heroines" von Lisa Rovner,[32] eine Herstory und ein Gegengewicht in die Geschichtsschreibung von elektronischer Musik und Synthesizer-Historie zu bringen. Allerdings werden vor allem jene Musikerinnen* und FLINTA präsentiert, die ohnehin bereits in den entsprechenden Szenen bekannt sind, und es gibt noch sehr, sehr viele Pionierinnen, über die sehr wenig Wissen existiert, und viele weitere, deren Namen wir (noch) nicht kennen.[33] Kein Wunder also, dass feministische Forscherinnen zu dem Schluss kommen, dass Weiblichkeit und technologische Kompetenz heute nach wie vor unvereinbar scheinen.

---

31 *Soundhunters* is "a transmedia musical project created by Nicolas Blies and Stéphane Hueber-Blies […], Marion Guth and François Le Gall, broadcast on the Franco-German channel Arte in 2015 and deployed internationally with Native Instruments and the music streaming platform SoundCloud". Die Fernsehdokumentation ist nur ein Teil des Projekts, Regisseurin war die Luxemburgerin Beryl Koltz (wikipedia.org, Soundhunters, abg. 27.03.2017).

32 „SISTERS WITH TRANSISTORS is the remarkable untold story of electronic music's female pioneers, composers who embraced machines and their liberating technologies to utterly transform how we produce and listen to music today" (sisterswithtransistors.com, abg. 04.02.2021).

33 Dies untermauerte auch eine Recherche, die ich zu Pionierinnen elektronischer und experimenteller Musik durchführte im Rahmen eines Vortrags bei der Wiener Ausstellung „Musik aus Strom" im Februar 2024.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Beziehung zwischen Menschen und Technik beginnt mit der Kindheit und setzt sich bis ins Erwachsenenalter fort; sie findet genauso über populäre Musikgenres, die Musikindustrie, Szenen oder musikalische und soziale Praktiken einen Ausdruck schlussfolgert Farrugia. So wurden Frauen beispielsweise durch die gezielte Vermarktung von High-Fidelity-Systemen an Männer weiter von Audiotechnik distanziert. (Siehe hierzu Heike Weber 2008) Das Klassenzimmer sei ein weiterer Ort, an dem Geschlechterstereotypen über Audio- und Musiktechnologie reproduziert werden. Dies wurde auch von Wajcman (1994) in Bezug auf Computer betont. Hier war die Schule häufig der erste Berührungspunkt zur Computernutzung, bevor dieser zum Alltaggegenstand in Industrienationen wurde. Dort wurden die Mädchen schnell von den männlichen Mitschülern mit mehr Skills von ihnen vertrieben. Auch hatten Mädchen zu dieser Zeit noch traditionell weniger Freizeit, sie halfen im Haushalt und bei der Carearbeit und hatten dadurch weniger Gelegenheit, um Computer zu nutzen. Auch habe die Jugendkulturforschung dieser Zeit gezeigt, dass Freizeit noch stark entlang von Geschlechtergrenzen verlaufe, so Wajcman. Auch die Art, wie Computerwissen vermittelt werde, grenze Mädchen aus. Wajcman bezieht sich auf Sherry Turkles frühe Untersuchungen (1984), die aufgezeigt hatte, dass Mädchen oft Computer und ihre Programmierung anders angingen. Während Männer die Maschinen eher beherrschen wollen, würden Frauen interaktiver vorgehen, neue Anordnungen und Kombinationen probieren. Diese Beobachtung machte auch die Komponistin Daphne Oram (1972) in Bezug auf Musik und Synthesizergebrauch.

Die Geschlechterdifferenzen als Pluralismus und Diversität zu integrieren, sei schlicht nicht gelungen. Akteurinnen in meinem Forschungsfeld betonten diesen Umstand ebenfalls. Für das subkulturelle Engagement bedeutet dies, dass in der Geschichte von (westlichen) Musikkulturen die Beteiligung von Frauen, im Gegensatz zum Ethos der aktiven männlichen Rebellion, mit Konsumismus und Passivität anstatt mit kreativen Praktiken in Verbindung gebracht wird, so Farrugia: „In many cases, the efforts of women who chose to play instruments and form bands have been overlooked or written out of the picture“ (2012, 24). Weibliche Leistungen seien aus männlicher Sicht zu oft nicht der Rede wert gewesen, wie Tara Rodgers in einem Vortrag beim *CTM Festival* 2014 erläutert:

> „The figure of the composer or technological innovator in these historical narratives is the figure who creates worlds of sounds and the philosopher who interprets them is almost always figured as a man; in the same way that in western Judeo-Christian creation narratives, which Donna Harraway has argued, are intimately entwined with western techno-scientific discourses; where the all-knowing subject of science […] is normatively white, western and male. I think this is at the root of the longstanding historical dissonance between the words woman and creator, or even woman and subject“ (Transkript Rodgers, CTM 2014).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Ursache läge darin, wie Wissen zirkuliert und kanonisiert wird. Rodgers bezieht sich auf Redewendungen, die normalisiert wurden wie „the father of a particular genre, like the 'grandfather of techno'"; dies werde vor allem dann augenfällig, wenn Frauen realisierten, dass das weibliche Geschlecht in Musikwissenschaften und Sound-Welten abwesend ist, diese seien diesbezüglich „black holes of no information" (ebd.). Daher bleibe es für Historiker:innen und Musikforscher:innen ungewohnt bis undenkbar, „to see women fully in their own terms as creators and innovators" (ebd.). Die feministische Philosophin, Psychoanalytikerin und Linguistin Luce Irigaray formuliert in den 1980ern noch drastischere Worte: „Die Worte ‚Frau' und ‚weiblich', wie sie in unserer Kultur gebraucht werden, beinhalten eine Subordination, die man zurückweisen muss. […] Abgesehen von der traditionellen Mutterschaft wird alles, was Frauen schaffen oder hervorbringen, für nichtig gehalten" (1987, 66).

Auch die Geschichte der DJ-Kultur wird als rein männliche (nach)erzählt – ohne die Partizipation von Frauen* in den anhänglichen Club-Szenen und Genres zu berücksichtigen. Rodgers verweist hier auf Simon Reynolds, der dies bereits vor über 20 Jahren anmerkte (vgl. 1998, in: Rodgers 2010, 11). So stellen Brewster und Broughton in ihrem viel rezipierten Buch „Last Night a DJ Saved My Life" über die Geschichte des DJs fest, dass in der 94-jährigen Geschichte des DJing Frauen bis auf wenige Ausnahmen weitgehend ausgeklammert wurden (Brewster und Broughton 2000, 377). Allerdings lässt sich feststellen, dass Brewster und Broughton offensichtlich selbst nicht bemüht waren, weibliche DJs zu finden. Ich hatte mir das Buch um die Jahrtausendwende auch gekauft und mit Begeisterung gelesen, weil ich selbst auflegte. Die Abwesenheit von Frauen ist mir zunächst gar nicht aufgefallen, weil es so normalisiert war. Das Buch lässt insgesamt eine Anstrengung in Richtung Diversität vermissen, wie DeForrest Brown (2020) in einem Artikel erläutert:[34] „The original preface for *Last Night a DJ Saved My Life* opens with the statement: 'The story of dance music resides in the people who made it. Or at least played it.' Given the chart presented with this writing I'm prompted to ask who are 'the people' whose stories are being told?" (DeForrest Brown, Mixmag 2020). DeForrest Browns rhetorische Frage zielt hier vor allem auf den Ausschluss von DJs of Color. Die Ausschlüsse von *people of color* und Frauen gehen allerdings zumeist Hand in Hand. Das hatte bereits Wajcman (1994) aufgezeigt, auch dass die frühen feministischen Forschungen dies zu häufig außer Acht ließen.

34 „In 1999, two Editors of Mixmag's first office in the US, Bill Brewster and Frank Broughton, wrote a 600 page tome of a book called Last Night a DJ Saved My Life. Poised as a definitive history of DJing and dance music, the book at the very end of the 20th century collected the delirious decade-long hedonistic spiral of European rave culture into a single sober document" (DeForrest Brown, Mixmag 2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Aktuellere Forschungen zu Computern und dem Internet betonen diese Ausschlüsse ebenfalls, wie jene von Francesca Schmidt, die bemerkt, dass die feministische Forschung zu Cyberfeminism dies ebenfalls nicht genug mitgedacht hätte (Schmidt 2021, 32 u. 115). Darauf hatte Faith Wilding bereits vor über 20 Jahren hingewiesen: "[I]t is of utmost importance to recognize that the new media exist within a social framework that is already established in its practices and embedded in economic, political, and cultural environments that are still deeply sexist and racist" (Wilding 1998, 9). Die aktuelleren Debatten über Algorithmen und KI heben dies ebenfalls unmissverständlich hervor. Wo Frauen nicht mitgedacht wurden, waren *people of color* oder intersektionale Diskriminierungen sowieso selten mitgedacht worden. Der kulturelle Kontext spielte hier nur selten eine Rolle. Darauf verweist auch Rodgers: „[T]he intersections of race, sexuality, and culture are often problematic in these received histories" (2014).

Daher mag es kaum verwundern, dass Brewster und Broughton diese blinden Flecken reproduzieren, wenn sie behaupten, dass die (damals) neuen Clubkulturszenen mehr Möglichkeiten für Frauen anboten, ohne dies jedoch weiter zu erläutern oder Frauen zu inkludieren. So ist es für Farrugia wenig überraschend, dass sich Club Kultur zu einem „male centric space" entwickelt habe, „that mirrors most other popular music genres and the mainstream music industry" (2012, 27).

Angela McRobbie (1994) beobachtete, dass auch die EDM Club Culture dieselbe sexuelle Arbeitsteilung reproduziert, die nicht nur in der Popmusikindustrie, sondern genauso in den meisten anderen Arten von Arbeit und Beschäftigung existiert. Unter Bezugnahme auf mehrere Autor:innen (McRobbie 1994; Redhead et al. 1998; Reynolds 1999) berichtet Farrugia, dass Frauen in den 1990er Jahren im EDM hauptsächlich als Publikum teilnahmen; und wenn Frauen Aufgaben jenseits der Tanzfläche übernahmen, dann meist in wenig einflussreichen Positionen wie bei dem Aushelfen an der Kasse/am Eingang, der Arbeit hinter der Bar oder dem Verteilen von Flyern: „This is not to dismiss women's participation in these capacities, but rather to highlight how women's ability to pursue both power and pleasure further up the hierarchy of rave and DJ culture was limited" (ebd., 28). Farrugia verweist auf das sich verändernde Klima der Geschlechterpolitik in den 1990er Jahren durch den Feminismus, der sich in der Musik durch die Riot-Grrrl-Bewegung bemerkbar machte, aber in der EDM-Kultur nicht merklich reflektiert wurde. Unter Bezugnahme auf Sarah Thornton und ihr Buch „Club Cultures" (1996) verweist sie auf den männlichen Bias des subkulturellen Kapitals und auf die Gatekeeping-Mechanismen der Clubkultur. Simon Reynolds (1999) attestiert, dass die Tricks des Gewerbes vor allem von männlichen Mentoren an männliche Einsteiger weitergegeben werden. Farrugia stellt fest, dass, wenn weibliche DJs in PR-Materialien auftauchen, die Darstellungen selten rhetorisch nach demselben Muster aufgebaut seien wie die der männlichen Kollegen. Diese geschlechtsspezifischen Ungleichheiten verstärken Reynolds' Ein-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

schätzung, dass selbst auf dem Höhepunkt der Rave-Kultur die proklamierte Agenda von Frieden, Liebe, Einheit und Respekt mehr Mythos als Realität war (in: Farrugia).

Wenn es um Technologie und im speziellen um elektronische Musik- und Soundformen geht, ist das Verhältnis von Geschlecht und Computertechnologie von tragender Wichtigkeit, ist es doch der Computer gewesen, der es als Instrument mehr Menschen als jemals zuvor ermöglichte, elektronische Musik und transmediale Kunst zu machen. Auch hierfür ist es notwendig, die gängige Auffassung von Technik und Männlichkeit zu hinterfragen. Luce Irigaray versucht in den 1970ern und 1980ern zugleich philosophisch und psychoanalytisch herauszuarbeiten, dass es niemals nur um die faktische Seite von Herrschaft ginge, sondern auch um die imaginäre (1987, 9). Wenngleich viele ihrer Thesen stark kritisiert wurden, beispielsweise, dass die patriarchale Herrschaft und Kontrolle sich ähnlich auf die Frauen wie auf die Natur auswirke oder ihre Herausarbeitung einer Differenz der Geschlechter, sind viele ihrer Argumente nach wie vor in feministischen Ausführungen wiederzufinden. So auch bei Tara Rodgers (2014):

> „Sound and electricity both were understood as fluid media and were conceptually linked to each other through water-wave metaphors and associated terms that continued to inhabit our language like current, channel, and flow. As the philosopher Luce Irigaray reminds us historically […] 'the properties of the fluids have been abandoned to the feminine'. These properties include formlessness and uncontrollability which threatens the coherence of the object, and they also hold connotations of abjection" (Transkript Rodgers, CTM 2014).

Rodgers findet darin auch Parallelen zum Denken der britischen Komponistin Daphne Oram,[35] die eine der ersten Musiker:innen in England war, die mit elektronischen Instrumenten und Sounds arbeitete: Orams Haltung zum kreativen Schaffensprozess definierte sich nicht über die Kontrolle der Klangwellen, sondern über das vorsichtige Durchqueren der Wellen und das unvorhersehbare Hin- und Hergeworfensein in ihnen und durch sie. Auch bei ihrer Arbeit mit dem Synthesizer ging es vielmehr darum, neue Beziehungen zu finden, anstatt die Maschine zu kon-

35 Daphne Oram ist eine britische Pionierin der elektronischen Musik: „[S]he wrote Still Point – thought to be the world's first composition which manipulates electronic sounds in real time – in 1949. In 1957, she set up the famous BBC Radiophonic Workshop. The same year, she began working on her Oramics machine, which turned graphical gestures into music: the user could 'draw' the sounds they wished to hear. […] Her accomplishments helped revolutionise music. […] Oram, who died in 2003, has a biography as unexpected as one of her compositions – and not just because she worked in the masculine world of sound engineering. […] She composed trail-blazing concert works using tape manipulation […]. Commercial work (including jingles for Lego and Nestea) helped fund her" (Williams 2017, BBC online).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

trollieren. In ihrem Buch von 1972 beschreibt Oram Analogien zwischen Menschen, Schaltkreisen und elektronischem Klang. Dabei lehnte sie das Wort Kontrolle als adäquaten Zugang für die künstlerische Arbeit mit Klang ab. Für sie gab es in der englischen Sprache noch keine geeigneten Worte dafür:

> „Waves represent the politics of encounter and contingencies, of mutual contact rather than merely a disturbance that needs to be controlled […]. Applying ideas from synthesis to intersubjective social relationships, she imagined that humans seek harmonic relations by adjusting to proper tuning with other humans and objects. […] It is a way of living – there is a politics and an ethics to that. It is a way of accounting for and being accountable to a world of dynamic interdependence among human and non-human actors and forces" (Transkript Rodgers, CTM 2014).

Anstatt zu denken, dass man Sound durch Knöpfe und Regler transformiert, sollte im Vordergrund stehen, wie Musik uns transformieren kann. Dem menschlichen, und oft männlichen, Drang zur Kontrolle steht Oram skeptisch gegenüber – sie fragt in ihrem Buch *„An individual Note"* (1972, 113): „How much shall we control and how much should we leave to chance?". Zum Ende desselben Kapitels beklagt sie, wie auch im gesamten Buch, dass sie Individualität in der Musik vermisse, dass einzelne Noten und gruppierte Noten zu selten eine individuelle Färbung hätten, und überträgt es auf die Gesellschaft, was heute aktueller denn je klingt:

> „Do we sense an analogy of this situation in the political, sociological and economic lives of the 'advanced' nations? Is the individual human being, […] beginning to play the role of a 'computer's musical note'? With expanding populations and expensive technology, will governments and other establishments have the time, or the money […], to do more than 'process' our lives? Can we really retain our individualities? Will we, increasingly, be controlled 'as a herd' … 'processed like peas' … as well as 'packed like sardins'?" (Oram 2019 [1972], 119)

Rodgers vergleicht die modulare Klangveränderung mit feministischen Theorien: Die Analyse der Struktur des Bestehenden, Prozesse des Auseinandernehmens, der Entflechtung usw., die ähnlich wie das Entwirren von Synthesizer-Patchkabeln funktionierten oder alternative Re-kombinationen von klangverändernden Modulen. Feministische Methoden könnten nützlich sein, um zu überdenken, wer und was in der elektronischen Musik zählt (Rodgers 2014, CTM). Sie schlägt vor, Archive und Datenbanken für (die Beiträge von) Frauen in Musik und audiotechnischen Diskursen anzulegen.

Die Produzentin und DJ Electric Indigo verfolgte ähnliche Ziele. Sie sagte mir im Interview, dass sich ihre Motivation für die f:p-Datenbank aus Diskussionen und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kommentaren in den 1990er Jahren ergab, wo sich oft herausstellte, dass weder ihre Kolleginnen noch Kollegen kaum weitere Frauen in den Szenen der Elektronischen Musik kannten. F:p sollte mehr Wissen hierzu anbieten und zeigen, wie viele Frauen auf diversen Ebenen aktiv sind. Wichtig war ihr deshalb, dass die Datenbank sich nicht auf Clubmusik beschränkte, sondern auch andere Künste und Professionen wie Visuals, Fotografie, Grafikdesign oder Journalismus miteinbezog, weil diese weitere entscheidende Elemente von Clubkultur seien (Interview 2014). Im Laufe der Jahre wuchs die Vielfalt und Expertinnen, Bookerinnen, Veranstalterinnen, Webdesignerinnen, Forscherinnen wurden Teil der Plattform.

3.2 Cyber- und Technofeminismen

> „The widely discussed cyberfeminism borne in the early 1990s questioned the perpetuation of technology as a male-dominated domain, whilst also inciting digital culture as an ideal flourishing ground for subversive strategies. Though the relationship of this purported digital utopia never largely or explicitly addressed sound, it shares dimensions in its affective power as well as non-linear, decentralized and unhierarchical characteristics". (Exzerpt Ankündigungstext „Where to with Cyberfeminism", CTM 2014)

Ein Nachdenken über das Verhältnis von Geschlecht und Technologie, Frauen*/FLINTA und (Musik-)Maschinen sollte gegenwärtig im besonderen Maße den Computer und das Internet fokussieren. Weil *Transmedia Festivals* eng mit Computertechnologien verknüpft sind, stellt sich die Frage, warum sich in den neuen Computertechnologien und im Cyberspace die gewohnten Ausschlüsse und Marginalisierungen fort- und festschreiben konnten. Auf den von mir besuchten Editionen der Festivals hatte feministische Netzpolitik oder Cyberfeminismus kaum eine Bedeutung. Bewusst wahrgenommen habe ich das von Annie Goh kuratierte Diskursevent mit dem Titel „Sound-Gender-Technology. Where to with Cyberfeminism?" (*CTM* 2014). Und das *donaufestival* zeigte 2017 die Dokumentation „Story Telling For Earthly Survival" von Fabrizio Terranova über Donna Haraway, wo es im Anschluss ein online Q&A mit Haraway gab. Im näheren Umfeld der Festivals fand beispielsweise im Rahmen von *MaerzMusik*/Berliner Festspiele (die einige Jahre mit dem *Berlin Atonal* kooperierten) 2016 ein Workshop mit der technofeministischen Gruppe Laboria Cuboniks zu Xenofeminist Temporalities statt, den ich besuchte. Und die *transmediale* veranstaltete 2017 ebenfalls einen Paneltalk und Workshop mit Patricia Reed und Diann Bauer von Laboria Cuboniks. 2019 wurden sie erneut für eine Diskussion und Workshop eingeladen (die *transmediale* findet parallel zum *CTM Festival* statt und es gibt Kombipässe). Auch wenn ich nicht jedes Festival im Sample jedes Jahr besuchen konnte, und es viele weitere dieser Festivals in Europa

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gibt, die ich nicht besuchte, legen die wenigen Events zu Cyber- und Technofeminismus in acht Jahren Festivalforschung nahe, dass dies kein relevantes Thema für Transmedia Musikfestivals war und ist, was verwundert.

Francesca Schmidt schreibt in ihrer Einführung in die feministische Netzpolitik, dass Informatik als Paradebeispiel für männliches Macht- und Herrschaftsstreben gesehen werden kann. Sie bezieht sich auf Christine Roloff (1993), die postuliert, dass im Zuge der Etablierung von Expertenberufen sich konkret zeigen lässt, wie die kollektiven Strategien der Männer die Ausgrenzung und Unterordnung von Frauen bewirkten, etwas, das bereits weiter oben, nicht nur bei Wajcman, anklang. Seit Donna Haraways „Cyborg Manifesto" (1985/1991, deutsch 1995) hat sich der Begriff der Cyborg etabliert und fungierte in Folge als Inspiration für Ideen des Feminismus im Cyberspace, genauso wie Sadie Plants „Zeroes+Ones" (1997, deutsch 1998). Das Aufbrechen von Dualismen wird Donna Haraway und ihrem postgender „Cyborg Manifesto" zugeschrieben. Francesca Schmidt (2021) führt in ihrem Buch aber lediglich aus, dass es Haraway im Gegensatz zu Plant und anderen gelungen sei, die Dualismen aufzulösen. Wie sie dies tut, verschweigt sie und fasst die utopischen Potenziale der Cyborg in wenigen knappen Sätzen zusammen. Es geschieht häufig, dass Haraways Cyborg zur utopischen und positiv besetzten Referenz oder Affirmation wird, ohne dass die Leser:innen etwas Weiterführendes erfahren. Haraways Manifest ist aber mehr als Sci-fi Affirmation, es ist eine feministische Gegenwartsanalyse der auslaufenden 1980er Jahre. Daher möchte ich zunächst auf das „Cyborg Manifesto" eingehen, da ich es nicht für einen Allgemeinplatz halte, auch wenn es als Stichwort schon seit über 30 Jahren kursiert.

Lieber Cyborg als Göttin

Haraway endet ihren Essay damit, dass sie proklamiert, lieber eine Cyborg als eine Göttin sein zu wollen, auch wenn diese in einem rituellen Tanz verbunden seien. Dies hängt fraglos mit der Stellung von Frauen in der Religion, Technik und Geschichte ebenso wie im digitalen und globalen Kapitalismus zusammen. In der Tradition westlicher Wissenschaft und Politik, eines rassistischen und patriarchalen Kapitalismus, der sich im Namen des Fortschritts die Natur aneignet, zeigte sich für Haraway die Beziehung von Organismus und Maschine stets als Grenzkrieg. Die umkämpften Territorien seien dabei „Produktion, Reproduktion und Imagination" (1995, 34–35). Ihr Essay ist ein Plädoyer für die Verwischung dieser Grenzen und dafür, das Verschwimmen „zu genießen und Verantwortung bei ihrer Konstruktion zu übernehmen" (ebd.). Dazu gehört für sie die utopische Vorstellung einer Welt ohne Gender: „Cyborgs sind Geschöpfe in einer Post-Gender Welt. […] Cyborgs sind nicht mehr durch die Polarität von öffentlich und privat strukturiert. […] Cyborgs sind respektlos", verkündet Haraway (1995, 35–36). Die Cyborg konzipiert Haraway

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

als eine hybride Denkfigur, eine Verschmelzung von Mensch und Computer, die imstande ist, die vorherrschenden dualen Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, Technik und Organismus, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Tier und Mensch zu unterlaufen und verschwimmen zu lassen. Die Einführung des Internets läutet aus dieser Perspektive keineswegs das Ende des Patriarchats und anderer Herrschaftsverhältnisse der kapitalistischen Welt ein, wie Haraway betont – doch die Cyborg verweist auf das inhärente Transformationspotential. Etwa das Potential anders zu kommunizieren, feministisch zu schreiben und zu kodieren, den westlichen, cis-männlichen und angeblich objektiven Blick der männlichen Wissenschaft als Illusion zu offenbaren, und die Möglichkeit zur Emanzipation von patriarchalen Verhältnissen (vgl. Schmidt 2021, 26 ff.).

Stabile Dualismen, hierarchische Herrschaft und Zugehörigkeiten zu Kategorien wie Rasse, Sex oder Klasse verweigern die Cyborgs. Um vorstellbar zu machen, was noch nicht ist, bedient sich Haraway nicht nur politisch-ökonomischer Gegebenheiten, der Biologie und feministischer Theorien, sondern auch der Science-Fiction. Für Haraway besteht eine dringende Notwendigkeit von Solidarität im Kampf gegen die weltweite Intensivierung von Herrschaft durch Technologie. Für sie sind Wissenschaft und Technologie neue Quellen der Macht, und deshalb seien auch die Gegenbewegungen „auf neue Quellen der Analyse und des politischen Handelns angewiesen" (1995, 54). Haraway erkennt bereits in den 1980er Jahren die bevorstehende gesellschaftliche Transformation: „All diese Ausflüge in die Kommunikationswissenschaft und Biologie wären vielleicht Orchideensammlerei, wenn nicht eine banale und vornehmlich ökonomische Realität meine These untermauern würde, dass diese Wissenschaften und Technologien eine grundlegende Transformation der Struktur der Welt für uns anzeigen" (1995, 53). Ein wichtiger Punkt, der zu selten im Zusammenhang mit ihrem Manifest genannt wird. Genauso wie die Transformation von Arbeit.

Denn zentral ist bei Haraway die sich bereits abzeichnende Intensivierung von Ungleichheiten durch die Transformation von Erwerbstätigkeit und Prekarisierung, besonders bei Frauen. Die prekäre Situation von Frauen und ihre Instrumentalisierung in Arbeitskämpfen und in der Hausarbeitsökonomie macht sie regelrecht zum Vorbild einer zunehmend prekären und feminisierten neuen Arbeitswelt; eine Position, die später oft in der Figur des Künstlers ausgemacht wurde (vgl. u. a. Boltanski & Chiapello 2003): „Im wahrsten Sinne des Wortes wird Arbeit als weiblich oder feminisiert neu definiert, egal ob sie von Männern oder von Frauen verrichtet wird. Feminisiert zu werden bedeutet hier, eine extrem prekäre Position einzunehmen" (1995, 55). Damit meint sie schlechte Bezahlung und mangelnde Absicherung. Auch sie prognostiziert bereits den Zusammenbruch des Wohlfahrtsstaates durch die neuen ökonomischen und technologischen Umformungen und die damit verbundene Intensivierung der Anforderungen an Frauen. Denn sie sind es, die allen Schwierigkeiten zum Trotz „ihr tägliches Leben, das der Männer, der Kinder und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der Alten“ aufrechterhalten (1995, 55). Denn Frauen sind durch ihren aufgezwungenen Status als Mutter traditionell dazu gezwungen, das tägliche Leben am Laufen zu halten. Neu sei aber die Art und Weise der Integration von Frauen in die kapitalistische Ökonomie. Sichere Arbeitsplätze werden zur Ausnahmeerscheinung für die Prekarisierten von morgen, weshalb sie auch von einer „Feminisierung der Armut“ schreibt. (1995, 55) Die ungezügelte Ausbreitung jener, die von diesen Entwicklungen profitieren, bei Haraway ist es das militärisch-industrielle Establishment, ginge auf Kosten „der kulturellen und ökonomischen Situation der großen Mehrzahl der Bevölkerung, ganz besonders aber auf Kosten der Frauen“ (1995, 57–58). Die ökonomischen Neustrukturierungen werden vor allem diejenigen treffen, die am verwundbarsten sind; für sie bedeutet diese neue „Informatik der Herrschaft“ eine massive Intensivierung von Unsicherheit (ebd., 60).

An diesem Punkt des Manifests sind die Lesenden eigentlich schon regelrecht desillusioniert, trotzdem besteht für Haraway kein Anlass, in Depression zu verfallen. Denn sie findet, dass so manches, das als Verlust erscheint, doch nur kaschierte virulente Unterdrückung gewesen sei, insbesondere für Frauen und Marginalisierte aller Art. So bräuchte es „ein subtiles Verständnis für neu entstehende Lüste, Erfahrungen und Machtpotentiale, die eine ernsthafte Chance bieten, die Spielregeln zu verändern“ (1995, 61). Dazu gehöre eine Lust auf Technologien und ihre Potentiale; anstatt diese nur zu verteufeln, sollten sie gekapert und Praktiken zurückerobert werden. Für sie ist Netzwerken nicht nur eine multinationale Unternehmensstrategie, sondern auch eine feministische Politikform – „das Weben von Netzen ist die Praxis oppositioneller Cyborgs“ (1995, 60). Für Haraway entstehen durch die Auflösung von klaren Unterscheidungen wie Organismus – Maschine oder Körper – Geist, die das westliche Selbst strukturierten, Brüche in der Matrize der Herrschaft, durch die auch neue Öffnungen entstehen: „Die Geschichten feministischer Cyborgs haben die Aufgabe, Kommunikation und Intelligenz neu zu kodieren, um Kommando und Kontrolle zu untergraben“ (1995, 64). Cyborg-politik bedeutet für Haraway auch, gegen die perfekte Kommunikation der Maschinen anzukämpfen. Daher sind in der Cyborg-Politik Vielstimmigkeit sowie das Rauschen und die Verschmutzung zentral (vgl. 1995, 65). Es geht Haraway um eine andere Sichtweise auf Wissenschaft und Technologie, die jene Informatik der Herrschaft zum Kampf herausfordert, dafür sei es notwendig, sich Fähigkeiten anzueignen: „Es geht gerade nicht darum, Wissenschaft und Technologie entweder nur als mögliche Mittel zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse oder aber nur als Matrix komplexer Herrschaftsverhältnisse zu begreifen“ (1995, 72).

Die deutsche Übersetzung dieses und weiterer Essays inkludiert auch ein Interview, worin sie erneut betont, dass es gelte, vielfältigere Beziehungen zur Technoscience[36] zu unterhalten, anstatt „nur dafür oder dagegen zu sein! […] Auf die meisten

36 Mit dem Begriff Technoscience wird laut Haraway „die bemerkenswerte Verbindung von technolo-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wichtigen Fragen […] gibt es nun mal keine grundsätzlichen Antworten" (ebd., 122). Es brauche dringend politische Bewegungen, „für die Komplexität eine Selbstverständlichkeit ist, andernfalls werden wir es erst gar nicht so weit bringen, politische Bewegungen auf die Beine zu stellen – gerade, weil es so kompliziert ist", so Haraway. Wissenschaft und Technik – Technoscience – muss von ihrem bisherigen Weg abgelenkt werden, und für die Bekämpfung von Leid und Ungleichheit umgelenkt werden, dies sei die zentrale Aufgabe. (1995, 122) Im Interview antwortet sie auf die Frage, in welchen Bereichen der Wissensproduktion es Feministinnen gelungen sei, etwas zu verändern, dass es kaum gelungen sei, sie hätten fast gar nichts bewirkt. (1995, 106)

Das „Cyborg Manifesto" kommt mit der Feststellung zu einem Ende, dass – ganz nach feministischer Tradition – der Aufbau von etwas Neuem mit der Zerstörung von Maschinen, Identitäten, Kategorien, Verhältnissen, Räumen und Geschichten einhergeht. Es brauche neue Formen politischer Verantwortlichkeiten, um die Gräben zwischen Hierarchien, besonders wissenschaftlich-technischer, zu überwinden. Hoffnung speist sich für Haraway aus dem Umstand, dass die Politik zwar loyale Technokrat:innen hervorgebracht habe, aber gleichzeitig auch zahlreiche Dissident:innen (vgl. 1995, 61).

Freilich gehen mit dieser verkürzten Zusammenfassung auch Auslassungen einher, besonders von Haraways Science-Fiction beeinflussten Ideen. Aber mein Eindruck ist, dass diese in der Vergangenheit in den Vordergrund gerückt worden sind, während ihre Gegenwartsanalyse, besonders jene einer Feminisierung von Arbeit und neuen Dimensionen von Prekarisierung in Bezugnahmen in den Hintergrund treten. Das Netzwerken hat sich eher weniger als feministische Politikform oder Cyborg-strategie hervorgetan, stattdessen dient es den bestehenden kapitalistischen Herrschaftsstrukturen und jenen, die darin aufsteigen wollen. Vor allem die Rechten haben das Internet für sich entdeckt, um sich zu vernetzen und in großem Stil Meinungen zu beeinflussen, sowie die organisierte Kriminalität, die im großen Stil mit Menschen, Waffen oder Drogen handelt (vgl. disruptionlab.org, 2023).

Cyberfeminismen und netzfeministische Anliegen

Kommen wir zurück zu Schmidt (2021), die via Cyberfeminismus eine Brücke zum Netzfeminismus baut. Schmidt hält fest, dass Technologie rassifiziert und vergeschlechtlicht ist und dass Hierarchien, Dominanzverhältnisse und Diskriminierungen über ihre Entwickler:innen in die Technologien einfließen. Laut Schmidt

gischen, wissenschaftlichen und ökonomischen Praktiken bezeichnet", für die Normierung grundlegend sei. Für Haraway verweisen alle Ursprünge von Technoscience auf den gemeinsamen Schnittpunkt systematisierter Produktion von Wissen innerhalb industrieller Praktiken (1995, 105).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wurden Frauen nur dann mit Technik in Verbindung gebracht, wenn es galt, sie zu dämonisieren:

> „Sollte es jedoch um das ‚seriöse' Geschäft der Technikproduktion oder des Umgangs mit Technologie inklusive der kritischen Auseinandersetzung mit ihr gehen, kam es arbeits- sowie wissensgeschichtlich zu einer bis in die Gegenwart reichenden Verdrängung von Frauen aus technischen Berufen oder naturwissenschaftlichen Disziplinen" (2021, 20).

Daher verwundert es nicht, dass sich feministische Theorien ab den 1990er Jahren zunehmend auf Technologie und Cyberspace beziehen. In ihrem Rückblick nimmt Schmidt zunächst Bezug auf die frühe cyberfeministische Gruppe VNS Matrix, die als eine der ersten den Begriff Cyberfeminismus verwendete. Auch sie verfasste ein Manifest (in Hommage an Haraway), das aber eher ein kurzes Mission Statement darstellt, wo sexuelle Differenz, Identität, Netzwerke, Technologien und eine feministische Aneignung dieser Technologien und des Cyberspace ins Zentrum rücken. Zahlreiche Feministinnen träumten laut Schmidt davon, den Körper im Cyberspace hinter sich lassen zu können, VNS Matrix betonten ihn hingegen. Das tun sie auch über Metaphern des Schleimigen und Flüssigen; Zuschreibungen des Weiblichen, die auch die sogenannten Differenz-Feministinnen der 1970er Jahre wie Luce Irigaray oder Julia Kristeva versuchten, für eine feministische Art des Schreibens und Sprechens zu (re-)appropriieren. Körper und Geschlechtlichkeit werden am Anfang des 21. Jahrhunderts zu fluiden Strukturen. Bemerkenswert ist hier die Parallele zu der Metapher des Flüssigen und Verflüssigungen, die Adrienne Goehler (2006) und Zygmunt Bauman (2011, 2015) verwenden, um den Zustand von Kultur und Gesellschaft zu beschreiben. Hier spielen neoliberale Wirtschaftsformen und Plattform-Kapitalismus eine entscheidende Rolle. Das betont auch die Medientheoretikerin und Genderforscherin Yvonne Volkart: „Fluide Körper- und Geschlechterbilder deuten auf die Verhandlung ‚fluidisierender' Effekte neoliberaler Verhältnisse der Informationsgesellschaft" (Volkart 2022, 26). Und auch der Club-Kultur-Forscher Luis Manuel Garcia-Mispireta spricht von *liquidarity*: „[T]he sense of loose sociability that undergirds stranger-intimacy at electronic dance music parties. […] Vaguely defined but strongly felt, this fluid belonging constitutes a core value of most electronic dance music scenes, reflecting the genre's emergence out of queer, urban, ethnically-marginalized communities and into a globalized 'rave' phenomenon" (Garcia 2023, 183).

Im deutschsprachigen Raum initiierte das Old Boys Network (OBN) eine Auseinandersetzung mit Cyberfeminismus. Die Gruppierung traf sich zwischen 1997 und 2001 dreimal zur „Cyberfeministischen Internationale", sie erarbeitete u. a. die 100 Antithesen des Cyberfeminismus. In ihrem Verständnis bedeutete Cyberfeminismus nicht Identitätspolitik, sondern eine strategische Positionierung, um ein Spektrum

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

von Zielen zu erreichen und „utopische Perspektiven zu formulieren“ (Kuni 2002, 59; in: Schmidt 25). Sie bildete ein Gegengewicht zu feministischen Interpretationen, die lediglich die männliche Dominanz in den Technowissenschaften hervorhoben. Die weibliche Agency, die Frauen durch digitale Technologien erlangen können, sollte stattdessen betont werden; und die Geschichte der Frauen anhand von Technik und Technologie neu erzählt werden, so lautet Schmidts Interpretation und Zusammenfassung. Weitere wichtige Einflüsse kommen von Judy Wajcman, deren wichtige Publikation „Technik und Geschlecht“ weiter oben bereits diskutiert wurde, und die 2004 mit ihrem Buch „Technofeminism“ die Debatte weiterführte. Die von ihr selbst ausgeführten und weitgehend ernüchternden Erkenntnisse einer männlich dominierten Technowissenschaft sollen in „Technofeminismus“ nun einer positiven Haltung weichen und einen lustvoll-spielerischen Umgang mit Technologie promoten – im Gegensatz zum Pessimismus der feministischen Versuche der 1980er Jahre. Damit setzt Wajcman allerdings auf ein utopisches Technikverständnis und des Internets der 1990er Jahre, eines, das sich nicht bewahrheitet hat, weder für die Frauen noch für die Allgemeinheit. Es ist allerdings verständlich, dass viele Frauen im Internet ein utopisches Potenzial sahen, da es ihnen Kontakte, Vernetzung oder Kreativ-Werkzeuge ermöglichte, während sie sich zuhause um kleine Kinder, Alte oder Kranke kümmern mussten. Freilich nur jenen, die sich damals diese Technologie leisten konnten, die aber heute für viele Frauen möglich ist.

Einen weiteren wichtigen Beitrag lieferte Sadie Plant mit ihrem Klassiker „Nullen und Einsen“ (1998), wo sie den Cyberspace als weiblich codierten Raum deutet, und die Binarität des Internets – 0 und 1, mit der Binarität von Geschlecht – phallisch und vaginal, vergleicht. Sie versucht die inhärente Weiblichkeit von technologischen Entwicklungen am Beispiel des Webens und Spinnens aufzuzeigen, da sich die Vernetzungsmöglichkeiten und Komplexitäten des Internets der Linearität entziehen. Haraway sah in der Vernetzung ebenfalls eine feministische Politikform, darin ähneln sich Plant und Haraways Ansätze: hier weben, dort vernetzen. Plant argumentiert mit Beispielen aus der Technikgeschichte, die zeigen sollen, dass Frauen Mit-Erfinderinnen der neuen Technologie waren und entscheidende Ideen und Impulse für die Entwicklung des Internets lieferten, und daher diesen Raum emanzipatorisch zu nutzen wussten.

Im Februar 2024 eröffnete in Wien die Ausstellung „Radical Software: Women, Art & Computing 1960-1991“. Im Flyertext ist zu lesen, dass die Ausstellung „die Geschichte der digitalen Kunst aus einer feministischen Perspektive“ darstelle. Und dass die überwiegend analoge Austellung eine Zeit behandelt, „die von der sogenannten zweiten Welle des Feminismus geprägt ist, während der Computer aus dem Forschungskontext in den privaten, häuslichen Raum überging“. Durch die ausschließlich weiblichen Akteur:innen dokumentiere sie eine weniger bekannte Geschichte digitaler Kunst und unterscheide sich dadurch von „konventionellen Nar-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rativen über Kunst und Technologie“ (Cotton/ Kunsthalle Wien 2024). Auch Donna Haraway wird mit ihrem Cyborgtext auf einer Texttafel bedacht. Über ihre Ausführungen zum Thema Arbeit selbstredend kein Wort. Arbeit oder Kritik spielt hier nur indirekt eine Rolle, vermittelt durch die Kunstwerke. Interessant waren diesbezüglich zahlreiche Künstler:innen, die mit Webarbeiten vertreten waren dazu gehörte auch Beryl Korot.[37] Im Katalog wird sie interviewt und sagt über ihre Arbeit „Text and Commentary“ von 1976:

> „Damals gab es noch keine großen Diskussionen darüber, inwieweit es sich beim Webstuhl um den ersten Computer handelt oder dass seine Muster aus Zahlen bestehen. […] Das Weben hatte im Westen nicht den Stellenwert, den es verdiente, weder visuell noch intellektuell. […] Für mich war es von entscheidender Bedeutung, den Webstuhl als hochentwickelte Technologie, als ersten Computer vorzustellen und die ihm angehängte abwertende Vorstellung von Frauenarbeit zu entkräften, indem ich ihn als ein Werkzeug präsentierte, das alle Aspekte der Industrie, des Handels und der menschlichen Kultur beeinflusst hatte“ (Korot & Amann, 2024).

Plant wurde vielfach kritisiert wegen Dualismus, Biologismus und Vereinfachungen; auch Schmidt erstaunt diese Herangehensweise: „Wenn Plant zehn Jahre nach Haraway dualistisch und biologistisch argumentiert, dann kann das sehr verwundern“ (2021, 27). Carolin Wiedemann (2023 online) findet aber, dass Plants Theorie trotzdem weite Verbreitung erfahren hat, auch, wenn sie sich nicht erfüllte, und deshalb „die Möglichkeit eines neuen technikaffinen feministischen Aktivismus“ eröffnete (ebd.). Beryl Korot merkt über die 2000er Jahre an: „Wo war die neue Radical Software-Kritik?“ (in: Cotton 2024). Und auch Wiedemann stellt fest: „[W]er heute einen Blick auf das Geschlechterverhältnis unter Informatik-Studierenden wirft, weiß, dass Sadie Plants Vision sich ganz und gar nicht erfüllte: Berufe, die mit der Digitalisierung der Gesellschaft zu tun haben, gelten vor allem hierzulande als Männerdomänen“ (ebd.). Denn in der Digitalbranche sind nur 16 % Frauen beschäftigt, in Führungspositionen oder bei Gründungen sind sie kaum vertreten; und es studieren immer noch verhältnismäßig weniger Frauen Informatik als in den 1970er Jahren (vgl. Gleichstellungsbericht Bundesregierung 2021).

Mit Bezug auf die Digitalisierungsforscherinnen Tanja Carstensen und Bianca Prietl (2021) führt Wiedemann aus, dass die aus den technologischen Transforma-

37 Die Video-Art-Pionierin Beryl Korot gründete 1970 zusammen mit Ira Schneider die Zeitschrift *Radical Software*, die auch der Ausstellung ihren Namen gab. Sie ist seit Mitte der 1970er Jahre mit dem Musiker und Komponisten Steve Reich verheiratet. Das ist für diese Studie relevant, weil Reich seinerseits ein Pionier der Minimal Music ist, die großen Einfluss auf Elektronische und Experimentelle Musik hatte. Korot realisierte mit Reich zusammen Video und Musik Kollaborationen (A/V).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tionen entstehenden Rekonfigurationen von Arbeit stets die alten hierarchischen Strukturen zwischen Männer- und Frauenarbeit aufrechterhalten. Auch dies hatte Wajcman bereits an Beispielen aufgezeigt. 2021 kommen Carstensen und Prietl zu dem Schluss, dass die strukturell und symbolisch verankerte Verbindung von Technik mit Männlichkeit weiterhin bestehe. Das zeigten auch Begriffe, die sich im Umfeld des Silicon Valley verbreiteten, wie „Brogrammer/Bro-Culture" (Bro steht hier als Abkürzung für Brothers und Brüderlichkeit). Gleichzeitig haben sich Ansprüche wie die Identifikation mit dem Unternehmen und die ständige Verfügbarkeit nicht nur in der Tech-Branche, sondern auch in der Bildungsarbeit, im Projektmanagement, im Journalismus oder im Marketing etabliert, so dass diejenigen, die Haus- und Care-Arbeit verrichten, zunehmend unter Druck geraten – und das sind „durch alle Schichten hindurch immer noch mit großem Abstand Frauen", so Wiedemann (2023, 5).

Wer es sich leisten kann, lagert diese Arbeiten aus, an wiederum größtenteils weibliches Putz- und Pflegepersonal, das nun durch digital gesteuerte Plattformen noch effektiver prekarisiert und ausgebeutet wird. Ein Dilemma ist, dass die neuen digitalen Technologien nicht nur größtenteils von Männern erdacht sind (Hardware), sondern auch die Programme und Algorithmen (Software) von Männern programmiert werden. Nur wenige von ihnen hätten dabei den latenten Sexismus noch Rassismus im Blick, so dass heteronormative diskriminierende Sichtweisen im digitalen Raum reproduziert werden. Safyia Noble hat in ihrem Buch „Algorithmen der Unterdrückung" (2018) zahlreiche Beispiele dokumentiert. Und Kate Crawford schreibt:

> „Datasets and AI are never raw materials to feed algorithms: they are inherently political interventions. The entire practice of harvesting data, categorizing and labeling it, and then using it to train systems is a form of politics [...]. Bias is a symptom of [...] a far-ranging and centralizing normative logic that is used to determine how the world should be seen and evaluated" (Crawford 2021, 221).

Es handelt sich dabei um eine radikale Neugestaltung des bürgerlichen Lebens, „where the centers of power are strengthened by tools that see with the logics of capital, policing, and militarization" (ebd., 223). Rassismus und Sexismus werden strukturell gecodet und mediatisiert und wirken so auf Lebensrealitäten zurück. Das betont auch Wiedemann, denn die digitalen Infrastrukturen produzieren eigenständige Narrative und vermeintliches Wissen, „dabei bauen sie auf bestehende rassistische und hetero sexistische Stereotype auf" (Wiedemann 2023, 6). Für Wiedemann spiegelt dies die globalen medialen Sichtbarkeitsverhältnisse wider, wo Frauen, insbesondere Women of Color und Queers, am stärksten unterrepräsentiert seien. Die digitalen Anwendungen spiegeln die altbewährten Muster der Herrschaft (2023, 7). Besonders erschreckend ist für Wiedemann der Umstand, dass besonders diejenigen,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

deren „chauvinistisches Selbstbild besonders auf der Abgrenzung und Abwertung von anderen basiert“ (ebd.) auf den Kommunikations-Plattformen präsent seien.

Cyberfeminismus scheint deshalb überaus notwendig, weil dringend Gegengewichte zu diesen Tendenzen gebraucht werden. Digitaler Gewalt und Hate Speech muss entgegengewirkt werden. Schmidt dokumentiert ebenfalls vielfältige Formen digitaler Gewalt, sie führt aus, dass Geschlecht und Race eine herausragende Rolle bei digitaler Gewalt spielen, und bemängelt, dass hierzu kaum Daten erhoben werden (vgl. 2021, 94 ff.). Darüber hinaus gehen diese diskriminierenden Praktiken Hand in Hand mit einem Rechtsruck, der sich längst nicht mehr auf Europa und die USA beschränkt. Diese fallen laut Wiedemann mit einer Ablehnung von Feminismus und patriarchal-rassistischen Ordnungsvisionen zusammen. Wiedemann referenziert die Leipziger Autoritarismus-Studie (2022), wo fast ein Viertel der Befragten der Aussage zustimmten, dass der Feminismus die gesellschaftliche Ordnung bedrohe. Die Praxis des Vernetzens, die von Donna Haraway noch als weiblich-feministische Praxis gerahmt wurde, sei besonders von anti-feministischen Strömungen im Internet perfektioniert worden.

Von Relevanz sind hier auch Wiedemanns Ausführungen zur „Manosphere“, einem Begriff, der durch das selbst publizierte Buch von Ian Ironwood „The Manosphere: A New Hope for Masculinity“ an Prominenz gewann, den Foren-Nutzer zur Selbstbeschreibung verwenden und der sich mittlerweile als Bezeichnung für ein plattform-übergreifendes Netzwerk etablierte, das aus „Männerrechtlern/Maskulinisten, Incels (Involuntrily Celibataires), Pick-up-Artists (die sich beibringen, Frauen „aufzureißen“) oder MGTOW (Men Going Their Own Way), deren Grad an Misogynie zwar variiert, die sich aber im Antifeminismus vereinen“ (Wiedemann 2023, 8). An solchen anti-feministischen Foren besteht auch in Deutschland ein steigendes Interesse. Wiedemann deutet diese als Bindeglied „zwischen vermeintlich liberalen, bürgerlichen Kreisen und rechten Gruppen“ und nennt den Influencer Jordan Peterson aus Kanada als eine treibende Kraft.

Durch die Verkürzung, Dekontextualisierung und Emotionalisierung von (menschenverachtenden) Inhalten wirkt das Internet als Verstärker für solche Positionen. Provokante Inhalte, beispielsweise auf YouTube, werden nicht nur durch Likes und Kommentare verbreitet, sondern sie werden durch die Algorithmen der Plattform begünstigt. Dadurch werden vernetzte Affekte befördert, die neue Empfindungen, Werte und Intensitäten produzieren (vgl. Schmidt 2021, 32). Weiters erzeugen die Netzwerkanalysen fast aller Social-Media-Plattformen eine sogenannte „Personalisierung“, also Filterblasen, die auf einer reduktionistischen Identitätspolitik aufbauen. Wiedemann bezieht sich hier auf Wendy Chun (2018), eine Kritikerin von Big-Data-Homogenität: „Anstatt eine Ära einzuleiten, die Zuweisungen von ‚Identität‘ überwindet, schreiben Netzwerke somit Identität durch vorgegebene Variablen und Axiome endlos fort“ (2023, 9).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Laut Schmidt verlieren sich die cyberfeministischen Strömungen bereits Anfang der 2000er Jahre wieder. Erst 2015 sieht Schmidt mit dem Xenofeminismus (Laboria Cuboniks 2015) wieder eine neue cyberfeministische Strömung, die für kurze Zeit Aufmerksamkeit generierte. Den ‚Coboniks' gelang es durch ihre Schriften zum Xenofeminismus zwar, das Internet als Verhandlungsraum aus feministischer Perspektive erneut zu öffnen, aber durch den Schwerpunkt auf rein affirmativen und utopischen Potenzialen vermochte der Xenofeminismus kaum realpolitische Änderungen im Bereich der Internet Policy oder Internet Governance zu bewirken. Schmidt betont deshalb, dass neben Repräsentation im Netz auch die juridischen und politischen Infrastrukturen in den Blick genommen werden müssten. Dieses Feld benennt sie mit „feministischer Netzpolitik" und sieht diese als notwendige Weiterentwicklung von Cyber- und Netzfeminismus der Gegenwart. (Vgl. 2021, 33–35)

Cyberfeminismus und Körper

Der Cyberfeminismus versprach die Möglichkeit, biologistische und körperliche Zuschreibungen und Diskriminierungen zu überwinden. Stattdessen wurde das Internet schlussendlich aber nur für die unmarkierten, weißen, männlichen und heteronormativen Körper inklusiv. Schmidt schlussfolgert: „Körper und Körperlichkeit bleiben im Cyberspace ein strukturierendes Element, entgegen dem Wunsch nach Entkörperlichung" (2021, 29). Auch Wajcman schrieb 2004, dass Technologie sowohl Ursache als auch Konsequenz von Geschlechterverhältnissen bleibe (2004, 107). Mit Bezug auf Sandy Allucquére Stone argumentiert Schmidt stattdessen, dass es ein alter cartesianischer Trick ist, den Körper zu vergessen, „der unerfreuliche Folgen für jene Körper hat, deren Sprache durch unser Vergessen zum Schweigen gebracht wird, das heißt für jene, auf deren Arbeit sich der Akt des Vergessens gründet – normalerwiese die von Frauen und Minoritäten" (Stone 2016, 247). Sowohl der Zugang zum Internet als auch die Verhandlung des Internets in der Politik seien vermachtet, wie Rosi Braidotti argumentierte: Der Körper ist kein notwendiges Übel, sondern zentral, wenn es darum geht, Diskriminierung im Cyberspace benennbar und sichtbar zu machen: „Hyper-reality does not wipe out class relations: it just intensifies them" (Braidotti 2002, 351; in: Schmidt 30).

Schmidt verweist auf das Web 2.0, das eine Beteiligung vieler ermögliche, zumindest theoretisch. Durch Plattformen wie Facebook, YouTube, Twitter, Flickr oder Instagram wurde das Internet aber zunehmend visuell, „Bilder und Videos wurden integraler Bestandteil, womit auch die Verkörperlichung mit Vehemenz Einzug in das Internet hielt, und hegemoniale Normen reproduzierte" (2021, 34). Schmidt hält fest, dass das Internet nicht pluralistischer als die Offline-Welt funktioniere, denn *race*, Klasse, Gender und vor allem Körper sind dort ebenso von Relevanz und Ursache von Benachteiligungen (2021, 31). Auch Schmidt betont, dass die dominanten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

cyberfeministischen Bewegungen mehrheitlich weiß waren und *race* viel zu wenig mitgedacht wurde. Diasporische Bewegungen wie der Afrofuturismus blieben außerhalb von Popkultur marginalisiert, sie wurden nur phasenweise in akademischen Diskursen wiederentdeckt und aufgegriffen.

Faith Wilding war Teilnehmerin der ersten „Cyberfeminist International", die auf der Documenta X 1997 stattfand. Acht Tage lang wurde debattiert und am Thema Cyberfeminismus gearbeitet, sie reflektiert das Unterfangen in ihrem Text „Where is the Feminsim in Cyberfemism" (1998) und stellt eine Geschichtsvergessenheit innerhalb dieser damals neuen feministischen Strömungen fest. In dem Unwillen, Cyberfeminismus definieren zu wollen, zeige sich „a profound ambivalence in many wired women's relationship to what they perceive to be a monumental past feminist history, theory, and practice" (1998, 7). Der alte Feminismus sei schuld-zuweisend, essentialistisch, Technik- und Sex-feindlich, so fasst sie das gängige Narrativ der Anwesenden auf. Dies findet sie befremdlich, da der Cyberfeminismus in der Praxis bereits viele der Strategien der feministischen Avantgarde-Bewegungen übernommen habe, einschließlich des strategischen Separatismus (Listen nur für Frauen, Selbsthilfegruppen, Chatgruppen, Netzwerke und technologische Schulungen von Frau zu Frau) sowie der feministischen Kultur-, Sozial- und Sprachtheorie oder der Schaffung neuer Frauenbilder im Netz, um der grassierenden sexistischen Stereotypisierung entgegenzuwirken. Die Ablehnung des historischen Feminismus findet sie problematisch, weil sich diese unangenehm an populäre Ängste, Stereotypen und falsche Vorstellungen über den Feminismus annähere, argumentiert Wilding, was sich in der Gegenwart bestätigt hat. Die politische Arbeit des Aufbaus einer Bewegung verlange Erfahrung und Expertise, die weitergegeben werden müssten, wenn dies nicht geschehe, müsse es von jeder Generation neu erlernt werden. Die Mühe, Praxen und Historien des Widerstands am Leben zu erhalten, sei in Anbetracht von Kommodifizierung und Konsumkultur heute bedeutend schwieriger, weil sie von Neuheit, Geschwindigkeit, Obsoleszenz, Vergänglichkeit, Virtualität, Simulation und utopischen Technologieversprechen lebe (vgl. 1998, 7). Und sie fragt sich, warum so viele junge Frauen und Männer in den USA und Europa so wenig über die Geschichte von Frauen und Feminismus wüssten.

Auch für den damals ausgerufenen Cybergrrl-ismus findet sie nur wenig gute Worte, denn dieser folge einem Netzutopismus, der scheinbar alles, was Frauen im Cyberspace sein und tun wollen, abfeiere. Sie möchten ihre Ideen direkt in ihren interaktiven Praktiken ausdrücken, doch dabei eigneten sich Cybergrrls oft unreflektiert sexistische und stereotype Bilder von Frauen aus populären Medien an und verbreiteten sie weiter: die dralle Pistolenmolly, die supersexy Cyborg-Femme und die Tupperware-Cartoon-Frauen der 1950er Jahre waren hier laut Wilding Favoriten, die ohne jegliche Analyse oder kritische Rekontextualisierung verwendet wurden (vgl. 1998, 8). Solche visuellen Darstellungen können jedoch nicht die harte Arbeit er-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

setzen, die erforderlich sei, um die geschlechtsspezifischen Strukturen, Inhalte und Auswirkungen der neuen Technologien auf Frauen weltweit zu identifizieren und zu verändern. Neue Medien und Technologien existieren innerhalb einer Rahmung, welche ihre Bedingungen bereits etabliert hat. Und diese sind in Ökonomie, Politik und Kultur eingebettet. Bereiche, die für Wilding nach wie vor sexistisch und rassistisch dominiert sind: „Despite the indisputable groundbreaking contributions by women to the invention and development of computing technology, today's Internet is a contested zone that historically originated as a system to serve war technologies, and is currently part of masculinist institutions" (Wilding 1998, 9).

Für Wilding ist es von großer Relevanz, dass Frauen an der Gestaltung des Internets teilhaben, darunter versteht sie aber ein Engagement, das über das Reposten von Bildern und Slogans hinausgeht. Wenn Sadie Plant und andere Theoretikerinnen des Cyberfeminismus den großen Einfluss von Frauen in den neuen Technologien betonten, dann verstehe sie nicht, warum Frauen dort weiterhin in der Minderheit seien: Sich als Bad Grrls im Internet zu stilisieren, würde den Status quo nicht in Frage stellen, wenngleich es erfrischende Momente des „ikonoklastischen Deliriums" biete (ebd.). Die Netz-utopischen Erwartungen der Cyberfeministinnen antizipierten, dass die neuen E-Medien Frauen einen Neuanfang für neue Sprachen, Programme, Plattformen oder Identitäten im Cyberspace ermöglichten. Aber dafür müsste der Cyberspace frei von den alten Geschlechterverhältnissen und -kämpfen sein, was für Wilding nicht der Fall ist.

Wenn sichtbar gemacht werden solle, wie Frauen und Marginalisierte weltweit von neuen Kommunikationstechnologien, Technowissenschaften und der kapitalistischen Dominanz der globalen Kommunikationsnetzwerke betroffen sind, müsse damit begonnen werden, die „alte" feministische Kritik am institutionalisierten Patriarchat weiterzuführen und die politischen Ziele und Positionen des Cyberfeminismus klar zu formulieren, „cyberfeminists must critique utopic and mythic constructions of the Net, and strive to work with other resistant netgroups in activist coalitions" (1998, 12). Das hatte schon Haraway Mitte der 1980er eingefordert. Cyberfeministinnen müssten laut Wilding ihre digitalen Kommunikationszugänge und Netzwerke dafür nutzen, um solcherlei Initiativen zu unterstützen.

Obschon Wildings Text 25 Jahre alt ist, finde ich ihn bemerkenswert aktuell und ihre Ängste bezüglich vieler negativer Entwicklungen im Internet, die Frauen und Minoritäten betreffen, haben sich längst bestätigt. Die Identitätsdebatten der Gegenwart scheinen umfassende Allianzen in die Nähe des Utopischen gerückt zu haben. Auch Schmidt argumentiert, dass mit dem Internet Diskriminierungs- und Machtstrukturen aktuell neu geformt werden und dass sich Widerstand mit einer emanzipatorisch-feministischen Ausrichtung nicht formieren konnte. Sie stellt fest, dass ökonomische und politische Interessen häufig nicht in Einklang mit zivilgesellschaftlichen Anliegen zu bringen seien. In ihrer Formulierung „es ist noch nicht

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gänzlich entschieden", wie die langfristigen Weichenstellungen verlaufen, klingt bereits mit, dass es schon fast zu spät ist, hier noch Einfluss zu nehmen (2021, 151).



Abb. 68: Diskursprogramm, Cyberfeminism Panel, CTM 2014.

Cyberfeminismus und Sound

In dem von Annie Goh kuratierten Paneltalk beim *CTM Festival* 2014 lud sie Sadie Plant dazu ein, gemeinsam mit der Musikerin Electric Indigo von female:pressure, der Tontechnikerin* Fender Schrade und der Theoretikerin Marie Thompson zurückzuschauen und eine Bestandsaufnahme in Bezug auf Musik und Cyberfeminism zu unternehmen. Goh nannte als Motivation für die Diskussion, dass Cyberfemism vor 15 bis 20 Jahren ein wichtiger Ausgangspunkt war, um Gender und Technologie zu diskutieren und debattieren, dass Cyberfeminismus aber in den vergangenen fünf bis zehn Jahren nicht mehr sonderlich präsent gewesen sei. Welche Bedeutung habe Cyberfeminismus heute noch? Und welche Relevanz hat er für Sound?

Sadie Plant eröffnet das Gespräch mit einem Input, indem sie sich zunächst auf die Kybernetik als neue Denkweise der 1940er Jahre bezieht (erste Veröffentlichung zur Kybernetik 1948 von Norbert Wiener), dies sei eine neue Art gewesen, über Systeme und ihre eigene interne Logik nachzudenken. Rückkopplungen im Bereich von Klang und Musik gingen der Kybernetik aber bereits voraus, wie sie betont. Kybernetik sei in einem militärischen Kriegskontext entwickelt worden und wurde auf geschlossene Schaltkreise angewandt, diese würden jedoch im täglichen Leben kaum existieren. Sie verweist auf Louis und Bebe Baron und ihren Soundtrack zum Film „Forbidden Planet", denn das Produzentenpaar habe sich für die Kybernetik und den Aufbau von elektronischen Systemen, Schleifen und Schaltkreisen interessiert, diese sollten in ihren Soundproduktionen ein Eigenleben entwickeln. Die Idee des Rauschens stehe ebenfalls in Beziehung zur Kybernetik und zur Musik, denn wenn das System zusammenbricht, erzeugt es Lärm. Rauschen sei desorganisierte oder unorganisierte Information. Das Rauschen zuzulassen sei sowohl in der Kybernetik wie auch in der Musik eine hohe Kunst, sagt Plant. Denn ohne Lärm und Rauschen gebe es keine Innovationen in Systemen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Plant sieht in der Musik feministische Potenziale, denn Musik habe eine privilegierte Rolle, weil Musik immer der Zeit voraus sei und sie direkter auf den Körper wirke. Mit der Clubkultur der 1990er Jahre gab es eine Verschiebung in der Musik hin zum immersiven Potenzial von Musik, zum DJ als Performer, der/die mit dem Publikum interagierte … Darin erkennt sie eine kybernetische Sichtweise auf Musik, weil sie sich dadurch weg von einem hierarchischen, linearen Ansatz hin zu einer Rückkopplungsschleife zwischen DJ, Publikum, Musik und Technologie bewegte, wobei alle Elemente zu Akteur:innen in diesem Prozess und System wurden. Musiker hatten immer schon die Erfahrung, Teil eines Prozesses zu sein – das Gefühl, Teil eines größeren Ganzen zu sein; Schaltkreise zum Laufen und Klingen zu bringen. Daher überrascht es sie nicht, dass die Kybernetik zuerst im Bereich des Klangs und der Musik ein Zuhause fand, wobei sie sich auf Brian Eno und John Cage beruft. Als Beispiel führt sie den Synthesizer an – er kann zur Imitation vorhandener Instrumente und Klänge verwendet werden, sein eigentliches Potenzial liege aber genau darin, andersartige, noch unbekannte Klänge zu erzeugen.

Was aber hat das alles nun mit Feminismus zu tun? Fragt sie und antwortet, indem sie drei Verbindungen nennt: Erstens ginge es um Ausdruck jenseits der Repräsentation, zweitens um die Frage des Rauschens im System und drittens um das destabilisierende Potenzial der Kybernetik gegenüber traditionellen Vorstellungen und philosophischen Hierarchien. Sie stellt die traditionellen Vorstellungen von einem aktiven Menschen, der Systeme erschafft oder kontrolliert, in Frage – wenn man ein autonomes System habe, bräuchte man keinen äußeren, dominierenden Agenten, eine Herausforderung für den Autor, Komponisten, Performer, Dirigenten oder das Genie. Dies wurde auch von Daphne Oram betont, die einen Zugang der Kontrolle zu und für Sound ablehnte. Die Rolle des menschlichen Subjekts wird laut Plant im Sound dezentriert, denn die letzten 50 Jahre der technologischen Innovation hätten den Verlust der Autorenrolle und die Beschäftigung mit vorgefundenen Elementen und Materialien (z. B. durch Sampler) vorangetrieben. Sie argumentiert, anstatt zu erschaffen, gehe es hier um kleinere Rollen, welche Frauen schon immer zugewiesen wurden, weil sie als weiblichere Rollen angesehen wurden. Dies ließe sich als eine Einladung verstehen, im Leben wie im Allgemeinen kleinere Rollen einzunehmen, hier ist eine Art De-Controlling- oder Degrowth-Philosophie herauszuhören, die sie aber nicht weiter erläutert, da ihre Redezeit zuvor endet.

Am beeindruckendsten fand ich neben Plants Ausführungen jene von Fender Schrade, einer transgender Tontechniker:in. Schrade sagt, in den letzten 40 Jahren habe der Konzertsound eine eigene Ästhetik entwickelt. Und Schrade betont für die Tontechnik genauso den Aspekt der Kontrolle: „Control is at the core of traditional engineering. […] It is dominated by the idea that the sound in a room can and needs to be controlled by technologies that work with the idea of controlling." Schrade

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

führt aus, dass die Parameter des Klangs im Raum aber variabel und nicht stabil seien und dieser Ansatz daher keinen Sinn mache:

> „The perception of sound cannot be handled with the approach or idea of controlling. As a result, the main work at the mixing console is to constantly adapt to these procedural changes and respond with a musical, creative and intuitive answer. In my opinion the role of the sound engineer is defined by one's ability to constantly interact with these changing elements rather than aim for control of them" (Transkript Fender Schrade, CTM 2014).

Schrade nähert sich der Tontechnik mit künstlerischer Interaktion und nicht ausschließlich mit technischen Mitteln. Sie sieht ihre Herausforderung als transgender Engineer und Feministin darin, sich in die konventionellen Arbeitsweisen einzuhacken: in der Arbeit mit Hard- und Software Produktionsrollen in Frage zu stellen. Darüber hinaus sei es dringend notwendig, die sexistischen Terminologien in den Sound Studies, der Tontechnik, in Handbüchern, Geräten und Schaltkreisen zu ändern. „It is an unbearable sexistic and racist language. It should be intolerable for all engineers", so Schrade. Es bestehe die Notwendigkeit, eine andere Sprache für die Tontechnik zu entwickeln, hierauf hatte auch schon Johannes Ismail-Wendt (2011) in seinem Buch und Performance „tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse" hingewiesen. In der folgenden Diskussion äußert Schrade, dass in der elektronischen Musik und insbesondere in der Avantgarde eine feministische Perspektive fehle. Sound und Avantgarde seien aus der Gender-Perspektive eines der konservativsten Felder in Bezug auf Vielfalt, besonders hier brauche es feministische Interventionen und Energien. Dies unterstreicht Annie Goh, indem sie das Thema später erneut aufgreift und die Ambivalenz des Umstandes betont, dass der Bereich der experimentellen Musik mit all seiner Offenheit und Potenzialen strukturell nach wie vor sehr konservativ sei. Aus dem Publikum berichtet eine britische Professorin für Medienwissenschaft, dass ihre Musikproduktionsseminare fast ausschließlich von männlichen Studierenden besucht würden, die ihren Fokus lediglich auf die technische Seite legten, und sie beobachte hier eine Fetischisierung von Technik, anstatt die Prozesse oder Kontexte in den Blick zu nehmen.

Annie Goh fragt Sadie Plant nach den Spannungen zwischen dem Cyberfeminismus und dem Feminismus der 1970er Jahre, sie will wissen, ob Plant eine Gefahr darin sieht, den Körper zu verlieren? Diese erwidert: „[T]hat moment of cyberfeminism was a reaction to a more mainstream utopianism", das finde ich bemerkenswert, da es in Retroperspektive so erscheint, als sei Cyberfeminism selbst eine Utopie, mehr denn eine Kritik. Im Vordergrund waren laut Plant stets Kommunikationsnetzwerke gewesen, und sie sieht den Cyberfeminismus als eine Möglichkeit, über Materialität zu sprechen und die Frau nicht nur als soziales Konstrukt oder als Naturwesen zu sehen. Goh bittet das Panel um abschließende Bemerkungen zur Frage, ob man der

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Situation optimistisch gegenüberstehen könne. (Daraufhin gibt es viel Gelächter aus dem Publikum.) Plant sagt, ihr Ausblick sei eher pessimistisch, da sie kaum feministische Interventionen wahrnehme. Wenngleich die Situation vor 20 Jahren wesentlich schlechter gewesen sei. Besondere Sorgen bereiteten ihr die vielen Bilder und visuellen Darstellungen von Frauen, die im Internet kursierten und wie diese – vor allem jungen – Frauen dort präsentiert werden. Nach wie vor gebe es einen Mangel an weiblichen Vorbildern. Sie macht einen neuen Konservatismus in der Musik aus, der durch eine extrem visualisierte Kultur unterfüttert werde. Allerdings sind die sonischen und musikalischen Welten insgesamt diverser geworden, auch durch die Möglichkeiten der Technik.

Electric Indigo glaubt ebenfalls, dass sich einiges verbessert habe, weil die Anzahl von FLINTA Musiker:innen und ihren Werken erheblich gestiegen sei und weil ein Großteil der westlichen Bevölkerung die Idee einer ausgeglichenen Geschlechterordnung unterstütze. Deprimierend sei hingegen die immer noch geringe Repräsentation von Musikerinnen* bei Line-ups und Labels. Sie räumt aber auch ein, dass die Umverteilung von Anerkennung noch in den Anfängen sei und nicht ohne Irritationen ablaufen werde. Dies war allerdings 2014, also noch vor dem Rechtsruck, der seitdem in vielen europäischen Ländern stattfand; wobei der Rechtsruck – zumindest jener, der sich explizit gegen Feminismus wendet, Ausdruck eben dieser Irritation sei. Marie Thompson ist weniger optimistisch und findet, dass sich vor allem die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Strukturen ändern müssten, dass es nicht ausreiche, wenn sich punktuell im Musikbereich etwas verbessere, da die Ursachen gesellschaftlich und politisch bedingt seien.

Es scheint also trotz Fortschritten ungemütlich bzw. ungenüglich zu bleiben, vor allem wenn wir ein paar Jahre vorspulen, in denen vor allem die großen Plattformen und Konzerne an Momentum gewonnen haben und nicht feministische oder antirassistische Interventionen. Allerdings hat Judy Wajcman schon vor Faith Wilding darauf hingewiesen, dass die Kongruenz zwischen Männern und Maschinen weder essenziell noch unveränderlich sei, „und daher haben wir auch die Möglichkeit, sie zu überwinden“ (Wajcman, 193).

3.3 Ein kritischer Blick auf Repräsentation und Diversität im Rahmen der Avantgarde: Beispiele CTM 2016 und donaufestival 2022[38]

Da sich meine Forschung über einen Zeitraum von sieben Jahren erstreckte, inklusive der Verschriftlichung und Aktualisierung für die Publikation über fast 10 Jahre,

38 Teile oder Inhalte dieses Textes sind in ähnlicher Form 2020 auf dem Wiener Blog skug.at, Magazin für Musikkultur erschienen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lassen sich bei den *Transmedia Festivals* Veränderungen sowie Tendenzen in Aushandlungsprozessen beobachten. Das sollen die folgenden zwei Beispiele vom *CTM Festival* verdeutlichen. Dass diese Beispiele vom *CTM Festival* kommen, liegt vor allem daran, dass ich dort am meisten anwesend war, die meisten Daten zusammengetragen habe und dass es das umfangreichste Diskursprogramm hat. Aber die meisten *Transmedia Festivals* sind in ähnlicher Weise von diesen Diskursen und Reibungen betroffen, was auch am Beispiel *Ars Electronica* deutlich wurde. Auch beim Unsound Festival gab es während der Covid-19-Pandemie ein Online-Panel, das Unmut nachsichzog, das im 2. Beispiel kurz angeführt wird. Ein weiteres Beispiel ereignete sich 2022 am *donaufestival,* worauf ich kurz in den folgenden Absätzen eingehen werde.

2022 war das Thema des *donaufestivals* „Stealing the Stolen", ein Titel, der auf kulturelle Aneignung und Gegenaneignung verweisen sollte. Am letzten Wochenende des Festivals, an dem ich auch zugegen war, kursierten bereits Gerüchte, dass es interne Kritik an einem Beitrag im Reader gegeben habe, diese sei aber vom Festivalleiter ignoriert worden. In dem Reader, der das Festivalthema inhaltlich vertieft und vor Ort verkauft wird, stammte der letzte Text von dem deutschen Musikjournalisten und Autor Karl Bruckmaier. In dem Text mit dem Titel „Paint it Black" verteidigt der Autor das Blackfacing als eine „in Not geratene Kulturtechnik" (Festivalreader 2022, 168–181).

Es hieß unter den Besucher:innen, dass das Kollektiv Mai Ling in seiner letzten Performance am Festival dazu Stellung beziehen werde. Da die Performance bereits lange ausgebucht war, greife ich hier auf die Darstellung von FM4 zurück: „Die Performer*innen und Aktivist*innen selbst unterbrachen die Show und protestierten gegen den Text; ein dazugehöriges Statement wurde danach im Internet veröffentlicht" (fm4.orf.at/stories, 2022). Das Wiener Performance-Kollektiv Mai Ling forderte in seinem via Facebook veröffentlichten Statement die Leitung des Festivals auf, sich zum Sachverhalt zu äußern, da der Text dem Motto des Festivals diametral gegenüberstehe und entgegenwirke. Zwei Tage später erklärte sich der Festivalleiter Thomas Edlinger in zwei Statements auf der Festivalwebsite, wo er sich im Namen des Festivals öffentlich für den Text entschuldigte. Einerseits erklärte er seine Motivation hinter der Veröffentlichung, andererseits gestand er den Fehler ein, nicht auf die Kritik seiner Mitarbeiter:innen gehört zu haben, und versprach eine Verbesserung der zukünftigen redaktionellen Arbeit (allerdings sollte dies der letzte Reader des Festivals bleiben). Edlinger bedauert seine „unzulängliche und unkritische Lesart […]. Der Inhalt und die Sprache des Textes reproduzieren eine Haltung, die nicht mit den Werten des donaufestivals vereinbar ist",[39] so Edlinger. Es

39 Diese sind nur noch auf FB abrufbar, da die Festivalwebsite jedes Jahr durch die folgende ersetzt wird und 2023 eine gänzlich neue Website in Betrieb genommen wurde. Einige Passagen wurden Anfang Mai vom Standard zitiert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bleibt trotzdem offen, wie Edlinger dieser Fehler unterlaufen konnte, da Bruckmaier nicht nur eine nach dem derzeitigen Forschungsstand als rassistisch zu deutende Praxis – das Blackfacing der Minstrel Shows – verteidigt, sondern seinen Text mit einer provokanten Vorbemerkung einleitet, in der er erklärt, dass er keine gegenderte Schreibweise verwenden wird, und weiters: „Was den Gebrauch von Wörtern wie ‚Neger' oder ‚negro' betrifft, habe ich zu viele von ihnen kennengelernt, die darauf stolz waren, ein selbiger zu sein, dass ich ihr Andenken nicht für eine Handvoll Schneeflocken verrate. […] Ich weiß, dass ich mehr oder weniger häufig ein Rassist bin, aber das wird man mir nicht mehr abgewöhnen können" (Reader 2022, 169). Der Verkauf des Readers wurde gestoppt, die verbleibenden Exemplare vernichtet und mit Ausnahme des Textes von Bruckmaier wurden die weiteren und durchaus reflektierten Essays bis zum nächsten Festival online frei zugänglich gemacht. Dass das Thema polarisiert, zeigten auch die rund 750 Kommentare zum Online-Artikel des *Standards* über den Vorfall.

Allerdings kamen noch weitere Vorfälle mit Technikpersonal oder Securities hinzu, wie Mai Ling in ihrem Facebook-Statement erläutern: Das Statement „is about an institution that also perpetuated racist and sexist aggressions that we had already experienced during the production and preperation of this performance. […] Is this festival really standing for diversity and counter-appropiation? Because it seems we have just been appropriated". (FB Post Mai Ling 2022) Dies ist ein wiederkehrendes Thema für Clubs und Festivals, das im nächsten Unterkapitel ausführlicher thematisiert wird. Klaus Moser, den ich 2023 auch zu den Vorfällen vom Vorjahr befrage, antwortet darauf wie folgt:

> „Nach den Rassismus-Vorwürfen (problematischer Text von Karl Bruckmaier im Reader, angebliche rassistische Aussagen von einem Techniker sowie einem Security-Mitarbeiter – die Gegendarstellungen haben ein komplett anderes Bild ergeben) einer Gruppe von Künstlerinnen beim *donaufestival* 2022 haben wir als Unternehmen beschlossen, als lernende Organisation aktiv Anti-Diskriminierungs-Schulungsmaßnahmen anzubieten. Damit einher ging das Schaffen eines Awareness-Teams für das Festival 2023. Wir haben uns überdies dazu entschieden, auf ein anderes Security-Team zu wechseln, das auch diesbezüglich geschult ist" (Mail-Interview Moser 2023).

Verena Teissl (2012) attestierte schon 2012, dass Postkolonialismus auf *Arts Festivals* noch kein Common Sense sei. Denn Internationalität bedeute nicht automatisch Globalität. Die internationale Ausrichtung sei vielmehr eine vage Absichtserklärung, den kulturellen Ausdruck anderer Länder oder Gesellschaften zu präsentieren und zu vermitteln. „Inwiefern die ‚Internationalität' in der kulturellen Praxis in Europa wiederum Kulturdominanz spiegelt, ist durchaus kritisch zu betrachten" (2012, 73–74). Der Themenkomplex Diversität beinhaltet nicht nur Fragen globaler Per-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

spektiven, sondern auch von Geschlecht, Alter, Elternschaft oder Klasse, kurzum, Fragen nach Inklusion und Exklusion rücken hier ins Zentrum. Neben der Genderfrage gelangten vor allem postkoloniale Diskurse und Fragen nach Repräsentation auf den Avantgardefestivals zunehmend in den Fokus. Das scheint auch in Hinblick der Ergebnisse meiner Studie angebracht, die ebenfalls verdeutlicht, dass Diversität und Globalität sowohl Bedingung wie Zielsetzung von *Arts Festivals* sind (vgl. Teissl 2012 & 2013; Quinn 2005), womit auch eine implizite Verantwortung einhergeht.

Aushandlungsprozesse verlaufen dabei nur selten konfliktfrei, führen aber bisweilen zu einem komplexeren Verständnis oder aber zu Verflachung. Zwischen beiden Möglichkeiten und Polen spielt sich ab, was Lernfähigkeit bewegt. Ein Verständnis von Diversität und Globalität unterliegt immer prozesshaften Aushandlungen und das folgende Beispiel vom *CTM Festival* 2016 – Vincent Moons Screening und Installation, sehe ich als interessantes Beispiel und Auslöser für Diskursbildung und Aushandlungsprozesse, wie sie auf Festivals stattfinden (sollten). Ein Screening von Vincent Moons „Hibridos" fand im Rahmen des Eröffnungskonzertes beim *CTM Festival* 2016 statt, und der thematische Fokus dieses Jahres war „New Geographies". Der Anspruch dieser Themensetzung wurde im Newsletter und Editorial der Website folgendermaßen vermittelt:

> „Worldwide, ideas and inputs distributed through global media networks are appropriated and mingled with local practices. […] They change perceptions of our world from the old Euro-centric model […] to the realisation that we are subject to a complex tapestry of multiple modernities, temporalities and geographies that question the accepted notions of culture, identity, and community. Through the *New Geographies* theme, the festival aims to explore […] hyper cultural sound forms, […] non-Western perspectives, queer and minority positions, pop culture identity politics, online music cultures, and the aesthetic examination of […] processes" (Website CTM 2016).

In dem Magazin, das die Ausgabe begleitete, thematisiert Festivaldirektor Jan Rohlf in der Einführung das positive Potenzial neuer Geografien in einer vernetzten und hybriden Welt, welche sich mittels Initiativen dem Rechtsruck und seinen aktuellen Erscheinungsformen in Europa entgegenstellt. Konservative Kräfte „aim to revive essentialist believes of clearly defined cultures and identities" (2016, 4). Er kommt auf die Musik zu sprechen und führt aus, dass Musikforscher:innen anerkennen, dass Musik nicht ohne die Kontexte, in denen sie produziert wird, existiert. Auch sei Musik keine Universalsprache, die überall gleich operiert und in derselben Art und Weise rezipiert würde. All dies kann ich als Musikforscherin uneingeschränkt bestätigen. Einige Magazinseiten später spricht der Musikethnologe Thomas Burkhalter von der Plattform Norient mit dem Experten Martin Stokes über „The Banalisation of the Exotic". Hier werden Begriffe wie Ethnozentrismus, Orientalismus,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Primitivismus, Exotisierung, Othering und Kolonialismus kritisch diskutiert (CTM Magazin 2016, 6 ff.). Um diese Ziele und kritischen Diskurse aufzugreifen, wurde u. a. der im Libanon aufgewachsene Musiker Rabi Beaini als Co-Kurator des Musikprogramms berufen, und die Plattform Norient kooperierte für die Ausstellung und Teile des Diskursprogramms. Dennoch wurde beim Eröffnungskonzert eine Position präsentiert, die in der Wahrnehmung vieler Besucher:innen als exotisierend, essentialisierend und primitivistische Stereotypen bestärkend wahrgenommen wurde. Viele Besucher:innen diskutierten das Eröffnungskonzert kontrovers während des Festivals.

Dem Eröffnungskonzert kommt innerhalb des Festivals eine besondere Rolle zu, da dort die Geldgeber:innen, Kooperationspartner:innen, Presse und für das Festival wichtigen Personen eingeladen sind. Außerdem soll es exemplarisch das Festivalthema vermitteln. Moon wurde von Co-Kurator Rabih Beaini eingeladen (Moon hatte in der Vergangenheit für Beaini einige Videos produziert), welcher im zweiten Teil des Abends ein Konzert mit Ensemble präsentierte. Moons Event wurde als Lecture und Screening eines „transmedia" Projekts angekündigt (CTM Website 2016). Weiter heißt es in der Ankündigung: „Moon explores what people who didn't break their connection with planet earth, or are going back to that connection, have to tell us as a new way of living together" (ebd.). „Híbridos" wird als „cine-trance of emotions" beschrieben. Dabei wurden Live-Sequenzen aus einem bis dahin unveröffentlichten Werk – dem Film „Híbridos" (2018) – zusammengestellt und projiziert. In dem Film stellen die beiden Produzent:innen Vincent Moon und Priscilla Telmon oberflächlich betrachtet die verschiedenen religiösen und spirituellen Praktiken in Brasilien, vom Katholizismus und evangelischen Sekten zu indigenen Ritualen über Ayahuasca-Zeremonien bis hin zu Kulten wie Umbanda und Candomblé, dar. Die CTM-Beschreibung versprach ein Portrait des gegenwärtigen Brasilien als Labor der Kulturen (ebd., Opening 2016).

Die angekündigte Lecture gab es nicht, stattdessen machte Moon eine sehr knappe Anmoderation, in der er erklärte, dass es um Spiritualität in Brasilien ginge, wie spirituell es in Brasilien zuginge und dass er eigentlich nichts weiter dazu sagen wolle, da die Bilder für sich sprechen. Auf mich wirkten die Bilder aber extrem exotisierend, denn zu sehen war ein wildes Potpourri aus Ritualen, Praktiken und Zeremonien – inklusive Sinnsuchenden, die sich nackt und vor Ekstase stöhnend im Schlamm wälzen. Einen Zusammenhang zur Musik, zu jener, für die *CTM* eigentlich steht (elektronisch/experimentell), konnte ich nicht ausmachen. Die Musik bildeten oftmals Gesänge oder minimalistische Rhythmen von Instrumenten, welche diese Rituale begleiteten. Töne und Gesang wurden in meiner Wahrnehmung aber durch die extreme Bildmacht komplett in den Hintergrund gedrängt – ein Problem, das oft bei audio-visuellen Darstellungen auftritt. Auch konnte die Musik die perpetuierten Klischees und Stereotypen nicht brechen, sondern untermalte oder untermau-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

erte diese. Brasilianer:innen mit Drum-Computern, Synthesizern oder Echo-Dubs gab es nicht. Neben religiösen Gesängen oder kollektiven Chants sah man ebenso häufig dunkelhäutige, oftmals halb nackte Gottes- oder Geisteranbeter:innen mit traditionellen Rhythmusinstrumenten. Obschon dererlei Instrumente gelegentlich bei den Avantgarde Festivals zum Einsatz kommen, wird das Musikprogramm vor allem durch die elektronische Klangerzeugung charakterisiert. Aus der Perspektive einiger Besucher:innen, und auch meiner, gelang es Moon nicht, über die ästhetisierte Darstellung von religiösen Ritualen und spirituellen Reisen hinauszugehen. Daraus wollte kein Labor der Kulturen entstehen, weil Klischeevorstellungen tendenziell von vermeintlich zivilisierten Menschen produziert und idealisiert wurden und werden.

Vincent Moon ist dabei gar nicht abzusprechen, dass er idealistische und gut gemeinte Absichten verfolgt, aber die subjektiv authentische Wiedergabe von Trance-Ritualen, also einer Perspektive aus ästhetischen Ideen von Vincent Moon und Priscilla Telmon folgend, wird nicht sichtbar gemacht. Auch wenn ein ‚zufälliges' Produkt im Live-Mix entsteht, bleibt es doch die Wahrnehmung der beiden und ist nicht die Selbstvorstellung der gefilmten Brasilianer:innen, die auf dem Festival womöglich lieber über den europäischen Bedarf von Teakholz und Palmöl gesprochen hätten. Oder über Burkhalters Frage danach, warum so viele außerwestliche Musiker:innen und Produzent:innen gerade nicht mit folkloristischen Musikstilen in Verbindung gebracht werden möchten oder nicht als religiös-esoterische Wesen präsentiert werden wollen (CTM Magazin 2016, 6). Am Ende der Vorführung, die etwa eine Stunde andauerte, sagte Moon nichts mehr, er ging einfach von der Bühne. Das Publikum hat geklatscht und einige haben sogar gejubelt, während sich andere entsetzt und fragend anschauten.

In der Ethnographie wird das eigene Verwoben-sein in den Vorgang, die Anwesenheit und Materialauswahl, möglichst transparent gemacht. Eine differenzierte, achtsame Herangehensweise, welche die eigene Rolle offenlegt, ist ein wesentlicher Teil von Ethnografie. Das, was man filmt, ist nämlich nie selbsterklärend, wie Paul Hockings, ein Pioneer des ethnografischen Films, verdeutlicht:

> „We can ask of a film, 'How do the so-and-so do such-and-such?' and perhaps see a reply. [...] Less clearly can it [film] be used as a method of analysis. [...] Film can only fix the immediate visible context and the very immediate past [...]. Cameramen and editors know very well the power and responsibility that rest with them in this selection process" (2003, 514–516).

Moons Verständnis von Film ist ein anderes, und er glaubt, je mehr Material man dem Betrachter zeige, desto näher würde dieser dem Moment und dem Ort kommen (TED Global 2014, 11:10 min. ff.). Moon bezeichnet seine Herangehensweise als „ex-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

perimental ethnography" (TED Global 2014, 10:40 min.).[40] Für „Híbridos" realisiert er bis 2017 an die 100 Filme und rund 35 Kurzinterviews (die Interviews wurden aber erst viel später auf seiner Website als solche gelistet und mit englischen Untertiteln versehen). Ab 2018 kommen „live cinema experiments" und „various immersive installations" dazu (hibridos.cc, vision). Des Weiteren wurden 75 Musikalben im Rahmen von „Híbridos" veröffentlicht. Moon hatte dafür auch ein Label gegründet, *Petites Planètes*, wo er die Tonaufnahmen der Filme via Bandcamp anbietet. Ob es dazu Verträge zur Nutzungsrechtsübertragung mit den Urheber:innen gibt, wird nicht ersichtlich.

Moon hatte darüber hinaus im Auftrag von *CTM* eine Installation mit dem Titel „Rituals" angefertigt, die während des ganzen Festivals zu sehen war, welche auch nicht frei von den oben genannten Problematiken war. Die Installation wurde auf der Website wie folgt beschrieben: „Rituals enlaces themes of timeworn trance rituals and the sacred in modern life into a synthesis of new findings" (CTM 2016, Rituals). Die Leistung dieser Synthese wurde vor allem den Betrachter:innen selbst überlassen, da es sich um Videoaufnahmen auf drei gleichzeitig bespielten Bildschirmen handelte, ohne weitere Informationen dazu. Diesmal wurden Rituale aus ganz unterschiedlichen Ländern, Regionen und Kontexten im Zufallsmodus zusammengewürfelt. Beim NTS Festival-Radio 2016 erzählt Moon, dass „Rituals" seine erste Installation gewesen sei. Es ginge darum, die einzelnen Rituale und Episoden zu mixen, „so there are three screens in absolute random order". Zusammen würden so neue Geographien entstehen. Welche Bedeutung hier nun entsteht, verrät er zunächst nicht, erst zum Schluss des Interviews enthüllt er: Beim Festival würden großartige Avantgarde-Musiker:innen spielen „and these other types of realities and ancient knowledges are reached through these avant-garde ones" (ebd., 1.51–2:00). Die NTS-Moderatorin gibt im Interview zu bedenken, dass es vielleicht gefährlich sei, wenn Besucher:innen emotionale Reaktionen haben und dann wieder gehen, ohne ein tieferes Verständnis und Wissen über das Gesehene oder die Zusammenstellung zu bekommen. Moon erwidert, dass die Besucher:innen nicht ihre Köpfe füttern sollten, sondern ihre Körper. Er würde die Dinge auf einer energetisch-körperlichen Ebene angehen.

40 Vincent Moon „is an independent filmmaker from Paris. He was the main director of the Blogotheque's Take Away Shows, a web-based project recording field work music videos of indie rock related musicians as well as some notable mainstream artists like Tom Jones, R.E.M., or Arcade Fire. For the past ten years, Vincent Moon has been traveling around the globe with a camera in his backpack, documenting local folklores, sacred music and religious rituals, for his label Collection Petites Planètes. He works alone or with people he finds on the road, and most of the time without money involved in the projects, trying to produce and distribute films without following the established industry standards. He shares all his work, films and music recordings, for free on internet, under a Creative Commons license" (vincentmoon.com, 2019, abg. 19.03.2019). Ein Verzeichnis seiner Werke sowie die meisten Filme sind auf seiner Homepage abrufbar.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Mit der Installation „Rituals“ hat Moon eine der wenigen Auftragsarbeiten erhalten, die von *CTM* bis dahin in diesem Musiksegment vergeben wurden, und zusätzlich bespielte er mit „Híbridos“ das Eröffnungsevent. Dies legt nahe, dass die Kuratoren die gezeigte Arbeit als relevant und besonders passend für das Thema „New Geographies“ eingestuft haben und den Arbeiten einen hohen Stellenwert innerhalb des Festivals einräumten. Warum? Und was bedeutet so ein Verständnis als Signal an das Publikum? Auf NTS Radio, live vom CTM Festival 2016 beschreibt Beaini die Reaktionen zum Eröffnungsbeitrag mit viel Lob und viel Kritik. Rohlf veranschaulicht es als Achterbahnfahrt und sehr emotional aufgeladen, weil die Eröffnung der stressigste Moment des Festivals sei. Beaini ergänzt, er habe viel Positives und Negatives zu Moon gehört und hätte auch vorab damit gerechnet. Für ihn sei die Eröffnung gut gelaufen und er glaube, dass Moon dies ebenso beurteile. Rohlf deutet die Ereignisse als Lernprozess: „[W]e are really all together in that learning curve when it comes to the topic of ‘New Geographies’ which we are trying to explore with the festival“ (NTS 2016, ebd.). Er sagt, man habe es heute mit einer Komplexität musikalischer Stimmen aus der ganzen Welt zu tun. Deshalb sei die Frage, wie man sich in so komplexen Prozessen verhalte, „how can we behave to such a complex evolving moment? How can we reflect and really understand what is going on there?” (ebd.). Als Festivalkurator lerne er in jedem Festivalmoment dazu und das sei wunderbar (NTS Radio 2016). Was überhaupt die Kritikpunkte waren, blieb hier allerdings komplett unerwähnt.

Nach dem Festival machte ich mit dem *CTM*-Kurator Oliver Baurhenn das jährliche, rückblickende Interview und fragte ihn nach seiner Perspektive auf das Eröffnungskonzert. Baurhenn findet: „Moons Material ist hoch ästhetisch und es gibt unglaublich tolle Bilder und der Sound ist toll und die Installation, die er im HAU gemacht hat, war auch großartig! Ich habe die Kritik bisher noch immer nicht genau verstanden“ (Interview 2016). Außerdem ginge es bei Moon doch um Ästhetik: „Alleine wie er es gefilmt hat, in dieser wahnsinnig hohen Auflösung, mit diesem super Sound …“, das sei einfach „hoooooch ästhetisch!“ (ebd.). Baurhenn will wissen, was Moon eigentlich reflektieren solle, die Mona Lisa sei auch einfach nur schön. Der Blick sei nicht postkolonial, sondern „post-post-post-kolonial“ (ebd.). Er führt weiter aus, dass Moon niemanden dazu gezwungen habe, gefilmt zu werden. Auch deshalb käme er den Leuten „sehr nahe“. Dies ginge überhaupt nur, wenn er und seine Arbeit akzeptiert würden. Der Film wird von Baurhenn als empathische Geste interpretiert. Dass die Akteur:innen nicht wissen, in welchem Setting ihre Rituale später wie interpretiert werden, spielt wenn überhaupt eine untergeordnete Rolle. Diese Position verkennt möglicherweise die Gefahr, außerwestliche (Musik-)Kulturen als Ressource zu verstehen und zu nutzen, mit dem Ziel, westlicher Kultur so neues Leben einzuhauchen (vgl. Hesmondhalgh & Born 2000, 8). Baurhenn findet, die Bilder seien eher glorifizierend und führten daher doch gerade aus einer kolonialen Perspektive heraus. Deshalb sei es okay, damit ein Festival zu beginnen. Diese

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Antworten verwunderten mich, da im Festivalmagazin die Problematik von Burkhalter anschaulich erklärt wurde:

> „Colonialism produced the modern lines across the map separating 'us' from 'them'. These lines are still with us in one shape or the other. […] Primitivism looks the other way, to an Edenic vision of uncorrupted social and artistic life amongst those free of the burden of civilization: Africans, Polynesians, Celts. These various terms [orientalism, othering, exoticism, colonialism, primitivism A. d. A.] are the keywords in the metropolitan fantasies that have shaped so much of 20th Century musical life in the West, from Claude Debussy and Béla Bartók to David Byrne and Brian Eno" (CTM Magazine 2016, 6).

Aus den Interviews ist für die Kuration von „Rituals" und „Híbridos" zu schlussfolgern, dass die Ästhetik als wichtigste Bezugs- und Beurteilungsgröße herangezogen wird. Wenn die Bilder oder Klänge eine extrem starke immersive Wirkung entfalten, u. a. durch technische Perfektion (hohe Auflösung, super Sound), treten andere Kriterien dahinter zurück. Moons Perspektive und Herangehensweise wird als positiv bewertet, da die gefilmten Akteur:innen mit dem Vorgang des Filmens einverstanden sind (Standpunkt Baurhenn). Für das Festival und die Künstler:innen ist es gut, wenn eine Arbeit Kontroversen verursacht (Standpunkt Beaini). Sinn und Zweck sei es, darüber ins Gespräch zu kommen (Standpunkt Rohlf). Wenn aber bei Kontroversen die Inhalte der Kritik weder erwähnt noch weiterverfolgt werden, wie soll dann etwas dazu gelernt werden? Führen Moons Arbeiten tatsächlich aus einer (post)kolonialen Perspektive heraus, wie Baurhenn es deutet? John Corbett (2000) verwies bereits vor vielen Jahren darauf, dass Exotismen und Orientalismen in zahlreichen Facetten und Mutationen gerade in avantgardistischen Nischen überdauern und sich vermehren. Gerade dies wäre eine Thematik, an der sich Avantgarde Festivals diskursiv beteiligen könnten, denn bisher gibt es kaum Forschung dazu. Sowohl Moon als auch Baurhenn möchten nicht, dass Kunst vermittelt wird, sondern sie soll für sich selbst sprechen. Nur dadurch kann sie ihre ästhetische Stärke und Immersion entfalten. So wird Moons Screening oder auch „Rituals" als *l'art pour l'art* gedeutet. Auch hierzu äußern sich Born und Hesmondhalgh: „Moreover, the aesthetic analysis ignores the differences attendant on who is doing the hybridity, from which position and with what intention and results" (2000, 19).

Ich halte dieses Beispiel für besonders interessant und aussagekräftig, da es viele zentrale Fragen der Gegenwart berührt, wie beispielsweise das Zusammenspiel von Technologie und Kunst, den manischen Drang nach Archivierung von Bildern und Klängen, die Moons Archiv offenbart und nach (Selbst-)Repräsentation im Internet. Moon hat ein umfangreiches und komplexes Bild/Ton-Archiv aufgebaut, „Híbridos" ist nur ein Bruchteil davon. Das Hybride, Identitäten oder Sounds, die mit dem Einbruch der Postmoderne und des Postkolonialismus entstehen, werden in „Híbridos"

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und „Rituals" aber gerade nicht gezeigt. Stattdessen wird auch bei Moon das Glatte als Signatur der Gegenwart gezeigt, wie Byung-Chul Han es formuliert (2015, vgl. Han 2005). Das Glatte verbindet Skulpturen von Jeff Koons und iPhones miteinander, weil sie „den Betrachter umarmen" wollen (Koons zitiert in Han, 10). Dies sei „eine Kunst des *Like*" (ebd.).

Konfrontationen, Reibungen oder Glitches – die von den *Transmedia Festivals* künstlerisch forciert werden, sind in „Híbridos" kein Thema. Moons Videos, die rund um den Globus entstanden, sind nicht alle gleichermaßen exotisierend. Manche sind es überhaupt nicht und bieten Kontext, so beispielsweise ein Video von Senyawa aus 2012 „Calling The New Gods" (siehe Kapitel 2). Gerne hätte ich beim Eröffnungskonzert 2016 ein „Best of" von Moons zeitgenössisch-globalen Musikfilmen und -videos, durch die er auch bekannt geworden ist – auf großer Leinwand mit perfekter Soundanlage, wie es zuhause nicht möglich ist, präsentiert bekommen anstelle von religiösen Ritualen. Auch wäre es wünschenswert, wenn mehr Bedacht bezüglich indigener Kooperationspartner:innen vorhanden wäre, beim Beispiel Moons bezüglich der Veröffentlichungen indigener Musikpraktiken auf seinem Label und diese potenziell für Performances einzubinden, um den Austausch zu fördern und ihre Sichtweise aus erster Hand erfahren zu können. Warum wurde niemand von ihnen zu CTM eingeladen? Dies erhöht fraglos das Budget, aber muss dann eben mitgedacht und mitgewollt werden und nicht als unnötige Ausgabe gesehen werden.

Avantgarde Festivals im Umfeld elektronischer Musik und Medien haben durchaus den Anspruch, politisch aufgeladene oder relevante Kunst zu zeigen, jedoch spielte sich dies bisher zumeist auf einer Metaebene ab. Im Bereich des politischen Aktivismus kennen sich die Festivalmacher:innen meist nicht gut aus, was man sich aber nicht eingestehen kann, so mein Eindruck. Vielleicht sind die politischen Akteur:innen nicht ‚artsy' genug, um in diese Festivalwelten einbezogen zu werden. Dadurch kann man auch an Glaubwürdigkeit verlieren, wie die Kulturarbeiterin Antonia aus dem Umfeld von *CTM* es wahrnimmt:

> „Es gibt ja kaum politische Themen bei CTM. Auch diese Ausstellung in Bethanien war nur schwer nachvollziehbar, politisches habe ich kaum gesehen. […] Man könnte natürlich auch sagen, dass eine Ausstellung zu experimenteller Musik in Mexico in einem eurozentristischen Feld per se schon politisch ist. Die Frage ist natürlich, ob diese Ausstellung stattfand, weil es dieses Jahr Förderungen dafür gab, oder ob das Thema den Veranstaltern unter den Nägeln brannte … Ich hatte das Gefühl, dass es da eben Geld gab und deshalb hat man es gemacht. Das finde ich problematisch, dann hält man sein Fähnchen in den Wind. Das ist doch nicht innovativ. Und bei Diversity muss man auch vorsichtig sein, dass es nicht in Tokenism umschlägt. Also dass man Frauen, Transgender-Künstlerinnen, Minoritäten oder auch Mexiko als Feigenblatt dabeihat, […] und nicht, weil man es wichtig findet (Interview 2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Den Umgang mit dem Genderthema empfindet Antonia nicht als genuines Anliegen des inneren Kreises von *CTM*, so dass anhängige Thematiken an Überzeugungskraft verlieren. Durch Themensetzungen im Bereich Diversity wird auch ein politisch interessiertes Publikum angesprochen, das andere Sensibilitäten mitbringt und für die diese Art und Weise der Auseinandersetzung oberflächlich erscheinen kann. Wie aus den angesprochenen Problematiken Handlungen resultieren könnten, die über das Festival hinaus in die Lebenswelten hineinwirken, bleibt oftmals eine Leerstelle. Und das Potenzial der Festivals, Zehntausende zu mobilisieren, weitestgehend ungenutzt. Widersprüche wurde auch im Folgejahr bei einem Diskussionspanel im Diskursprogramm des *CTM Festival* 2017 offensichtlich, das zu „Diversity at Clubs & Events" als Workshop – passend zum Festivalthema „FearAngerLove" – angeboten wurde.

3.4 „Examination of Challenges" – Richtlinien für Diversität in Clubs und auf Festivals: Beispiel CTM 2017 und Unsound 2020

Im Zuge der Veranstaltung „Diversity at Clubs & Events" sollten der Ankündigung entsprechend insbesondere die aktuellen Herausforderungen untersucht werden (vgl. CTM Website 2017). Der Beginn der Veranstaltung machte bereits eine Fehleinschätzung der Gewichtung und des Interesses deutlich, denn der kleine Projektraum im *Kunstquartier Bethanien* war schon vor Beginn am Überlaufen, obwohl es sich um einen normalen Mittwochnachmittag (14 Uhr) handelte.[41] Der kleine Raum fasst maximal um die 80 Zuschauer:innen, die dichtgedrängt im Raum saßen und standen. Zu den Panelisten gehörten der Booker des Berliner Gayclubs *Schwuz*, LCavaliero, die Festivalveranstalter:innen András Nun vom *Ultrahang/UH Fest* aus Ungarn, Gosia Płysa vom *Unsound Festival* in Polen, Lauren Goshinski vom *VIA Festival* in den USA und DJ Pam Bam, die ein African Food Festival in Berlin initiierte, sowie die Clubbetreiber Alfred Wassersleben aus Dresden (XXY) und Franz Thiem aus Leipzig (IFZ). DJ Pam Bam stach etwas heraus, da sie als einzige ein Food- und nicht, wie die anderen, ein Musikfestival organisierte. Moderiert wurde die Veranstaltung von Doris Akrap, einer Journalistin der *taz* und „founder of the popular anti-racist Show ‚Hate Poetry'" (CTM-Website, Artistpage).

Akrap erklärte zunächst das Ziel des ‚Workshops', nämlich Guidelines für die Gewährleistung von Diversity in Clubs und auf Festivals zu erarbeiten. Nach einer

41 Wie von Antonia weiter oben angesprochen, fand auch diese Veranstaltung in Konkurrenz zu einer Ableton Masterclass statt. Wenn man darauf sein Augenmerk richtet, stellt man fest, dass dies tatsächlich sehr oft der Fall ist (Gender/ Diversity vs. Technik, soziale und gesellschaftliche Aspekte vs. Technik).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

kurzen Vorstellungsrunde wurden die Teilnehmer:innen des Panels gebeten, ihre Definition des Begriffs Diversity zu erläutern. Für András Nun steht die Diversität ungewöhnlicher Musik und vielfältiger Genres im Vordergrund.[42] Gosia Płysa hebt die Rolle des *Unsound* als *Transmedia Festival* im rechtskonservativen Polen hervor, wodurch es grundsätzlich in diesem Kontext als divers wahrgenommen würde. Dies beträfe nicht nur die Vielfalt der Genres und Formate, sondern insbesondere die Aufgabe, Künstler:innen nach Polen zu bringen, die darüber hinaus divers in Geschlecht, *race* und *abilities* sind. Denn was in der internationalen Szene selbstverständlich scheint, ist in Polen nicht gleichermaßen gegeben. Die Clubbetreiber Franz Thiem aus Leipzig und Albrecht Wassersleben aus Dresden wollen Safe(r) Spaces kreieren, in denen sich alle wohl und sicher fühlen können. DJ Pam Bam, die einzige *person of color* des Panels, versteht unter Diversity ebenfalls musikalische Diversität und dass afrikanische Kultur auch in Deutschland Relevanz hat.

Lauren Goshinski hebt hervor, dass der Wunsch nach Diversität von den Akteur:innen komme und sie dementsprechend lediglich die ausführende Hand sei, die versuche, diese Gruppen zusammenzubringen, was konstanten Austausch erfordere. Aber sie betont auch ihre persönliche Rolle als eine der wenigen Frauen in der Festivalkuration, was eine gewisse Haltung mit sich bringe. Außerdem sieht sie sich als Türöffnerin für eine Art von Festival, das ähnliche Musik wie *CTM* und *Unsound* präsentiere, was in den USA noch unüblich sei. LCavaliero vom *Schwuz* will eine diverse queere Community ermöglichen, die auch offen gegenüber all denen ist, die nicht dazugehören, aber mit diesem Lifestyle konform gehen. Er wünscht sich eine Community, die auf gegenseitigem Respekt statt auf partikularen Identitäten fußt. Daher hat das *Schwuz* den Club auch für Geflüchtete geöffnet. Daraufhin geht es zunächst eine Weile um die Erfahrungen mit Refugees[43] in Clubs und das Gespräch wendet sich in Richtung Türpolitik, was auch für Festivals ein äußerst wichtiger, aber bisher wenig beachteter, Aspekt ist, der mit den Diversitätsdiskursen der letzten Jahre ebenfalls an Aufmerksamkeit gewonnen hat. Denn auf

42 Im Interview sagt Nun 2017 zum Thema Diversity: „And then there are the social aspects – we do a lot of educational activities aimed at artists and general public, we try to challenge the male-dominated industry by selecting and inviting more non-male artists. In the current roster, we have over 40% female, trans or non-binary artists. And, thanks to the generous EU support [SHAPE A.d.A.], we do a lot of free events and can do our main events more affordable to low-income audiences".

43 *CTM* hatte hier Erfahrungen gesammelt, wovon Oliver Baurhenn berichtet: „Nein, freien Eintritt für Flüchtlinge haben wir nicht gemacht, denn das hört sich immer schick und schön an, aber das geht ja an der Realität vorbei. Wir kennen ein paar Künstler:innen, die uns wohlgesonnen sind und die sich gerade in der Flüchtlingsarbeit engagieren, Flüchtlingen bei Alltäglichem und Bürokratischem helfen. Die haben dann den Flüchtlingen vorher erzählt, was das Festival ist und worum es an dem jeweiligen Abend geht und die haben sich dann einen Abend ausgesucht und kamen dann in 10er-Gruppen zum Festival" (Interview 2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

einem progressiven *Transmedia Festival* möchten die Besucher:innen und Akteur:innen nicht mit Türsteher:innen und Securities konfrontiert werden, die Nazisymbole tragen oder auf Konfrontation mit der Gesinnung der Besucher:innen sind.[44] Vor allem Nun berichtet von einer interessanten Taktik, die sie für Clubveranstaltungen in Budapest verfolgt haben, nämlich Hare-Krishna-Martial-Arts-Kämpfer:innen als Securities einzusetzen, „they are very calm and very polite and behave very nicely [...] they can be an alternative to those hooligans" (Nun, CTM 2017). Im Publikum ist man erstaunt bis begeistert. Beim *UH Festival* sei das Problem dann aber erneut bei Konzerten aufgekommen:

> „It is a very strange feeling when you militarize your event with bodyguards and bouncers. [...] The policy at our festival was that we don't want to have bouncers. But we had conflicts with the venues because they said you can't have the venue without the bouncers. Now we try to have always volunteers at the doors if possible; mostly girls, who are friendly and smiling, it is just a signal towards a welcoming ambience" (Nun, CTM 2017).

LCavaliero findet aber, dass Lächeln nicht eine Frage des Geschlechtes sein sollte, und sieht die Lösung in einem offenen und selbst divers aufgestellten Security-Team, das auch viele Sprachen spreche. Das Problem beträfe aber das ganze Team des Clubs, weshalb es im *Schwuz* Rassismus- oder Sexismusschulungen für alle gebe. Für Clubs, und auch Festivals ist die ‚Kuration' ihres Publikums ein zentrales Anliegen. Die bei einem Event als angenehm empfundene Zusammensetzung des Publikums wird durch Einladungs-, Gästelisten- und Türpolitik erreicht und entsteht keinesfalls zufällig. Darauf verweist auch Luis Manuel Garcia: „Dancefloor heterogeneity is often celebrated as a small-scale enactment of EDM culture's utopian ideals of capacious inclusivity, but venues/promoters rely on various exclusionary practices to curate the crowds that perform these scenes of 'happy' diversity" (Garcia 2023, 185).

Zudem verweist LCavaliero auf das Thema der Finanzen, denn solche Schulungen sind teuer, aber notwendig. Ebenso wie die Reflektion darüber, in einer Machtposition zu sein. Für das *Ultrahang* Festival zeigen sich Diskussionen zum Thema Diversität in Ungarn noch auf eine andere Art: Nämlich, inwieweit man sich als Festival kritisch der Landespolitik gegenüber positionieren kann, soll und will. Einfach nur Kunst zu machen und zu zeigen, findet Nun legitim. Aber er bezeichnet die Zeit und Zustände als „difficult" in Budapest und die Diskussion im Team sei „ongoing", so wie die Verhältnisse. Płysa verortet das *Unsound Festival* in einer ähnlichen Situation. Sie findet auch, man müsse die eigene Haltung nicht explizit formulieren, denn die Künstler:innen und Werke positionierten das Festival bereits.

44 Beim *Elevate Festival* habe ich Securities mit fragwürdigen Symbolen gesehen, was kein Einzelfall auf Festivals zu sein scheint, wie informelle Gespräche zum Thema im Forschungszeitraum zeigten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0



Abb. 69: Panel diversity at clubs and festivals, CTM 2017

Lauren Goshinski formuliert daraufhin die Zwickmühle, in die man durch Geldgeber komme, und dass dies auch mit Diversität zu tun habe, „for arts funding you can't push an explicitly political agenda […]. Everything is owned by five cooperation's now in the world … you cannot really escape“ (Goshinski, CTM 2017). Man könne in Sachen Finanzierung nicht immer nach ethischen Kriterien Entscheidungen treffen, manchmal müsse man das Geld einfach nehmen, um etwas Wichtiges zu ermöglichen. Und ein anderes Mal streicht man lieber das Programm zusammen. Man könne als Festival auch politisch agieren, indem man Zugänge schaffe oder Ressourcen zur Verfügung stelle. Goshinski möchte ihr Festival nicht mit politischen Agenden schmücken: „I don't like to capitalize on politics“ (ebd.). Lieber experimentiere sie mit Sponsoren und Produkten. Auch könne man als Festival nicht für die Künstler:innen sprechen. Das Gespräch verschiebt sich allmählich – von staatlichen Förderungen zu Sponsoring, was auch einige im Publikum interessiert. Andere möchten aber lieber über Diversität sprechen. András Nun sagt, das könne auch zusammenhängen, wenn von dem Festival Bedingungen an das Sponsoring geknüpft werden. Ein Spielraum, der meines Wissens nach (Sponsoring wurde punktuell einbezogen, war aber kein Forschungsschwerpunkt), viel zu selten in Anspruch genommen wird.

Sky Deep, die ich flüchtig von *female:pressure* kannte, will wissen, wie Festivals im Rahmen von Diversität schwarze Musiker:innen unterstützen könnten. Goshinski antwortet, sie möchte keine Quoten haben, sie sagt, es sei entscheidend, im Kontakt mit den Stadtbewohner:innen und der Nachbarschaft zu sein, um so aufkommende Themen aufzugreifen. Sie berichtet beispielhaft von einem Projekt im Rahmen ih-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

res Festivals, das die Geschichte von *women of color* in Pittsburgh aufarbeite, wie beispielsweise die von Betty Davis, der Ex-Frau von Miles Davis, deren Verdienste in der Musikgeschichte nicht vorkommen. So etwas aufzuarbeiten, sei jedoch viel Arbeit. Man könne nicht einfach irgendwelche vermeintlichen Expert:innen einladen, sondern so etwas müsse organisch wachsen, bis man wisse, wer die richtigen Personen für so ein Thema und Gespräch seien. Hier möchte ich hinzufügen, dass sich diese Zeit von Festivals bisher viel zu selten genommen wird. Goshinski leitet das Gespräch wieder zum Geld zurück. Ihr sei es wichtig, die involvierten Personen immer zu bezahlen. Davon ist sie selbst allerdings ausgenommen, wie es sehr häufig in kulturellen Projekten der Fall ist, die einen aktivistischen Anspruch haben. So finanziert Goshinski ihre Festivalarbeit mit einem Uni-job und arbeitet bisher ohne Bezahlung für das eigene Festival. LCavaliero nimmt den Faden auf und berichtet erneut von tollen inklusiven Ideen und Projekten, die aber Geld kosteten und betont die notwendige Kommunikationsarbeit, die das erforderliche Vertrauen aufbaut. Denn das *Schwuz* komme aus einer sehr „weißen" Szene, wo man selbst nicht so viel mit Rassismus konfrontiert sei, und deshalb müsse man Brücken bauen, dies sei ein langwieriger Prozess.

Auch die Ticketpreise in den Clubs und auf Festivals sind für die Anwesenden mit Diversität verbunden. Goshinski und LCavaliero versuchen, transparent ihre Realitäten darzustellen. Das *Schwuz* gewährt Personen mit geringem Einkommen Ermäßigungen und verschickt freie Tickets an Organisationen, die wichtige soziale und gesellschaftliche Arbeit leisten. Außerdem habe man eine sehr freundliche und zugängliche Gästelistenpolitik und so würde garantiert, dass das Publikum immer divers sei und auch Menschen mit wenig Geld kommen könnten. Allerdings verdienen die DJs und Artists deshalb im *Schwuz* weniger. LCavaliero erläutert, dass 100 Personen regelmäßig dort beschäftigt werden. Und obendrauf kommen noch die Kosten für Musiker:innen, DJs, Fotograf:innen oder Graphic Design, so dass man schlussendlich auf 250 Personen im Monat komme, die bezahlt werden müssten.

Obschon als Workshop-format angekündigt und zur Partizipation aufrufend,[45] war die Veranstaltung sehr frontal angelegt, und durch die vielen Panelisten und Anwesenden war ein offenes Format kaum umsetzbar. Auch deshalb gab es immer wieder Zurufe aus dem Publikum, von den so titulierten Workshop-Teilnehmer:innen, die partizipieren und mitdiskutieren wollten. Vor allem wollte man wissen, wie die Praxis konkret aussieht, anstatt nur über den Anspruch zu reden.

Als von Akrap die letzte Publikumsfrage angekündigt wird, meldet sich Madison Moore zu Wort, der am Folgetag das Panel zu „Against Neutrality: What Can a Deco-

45 „We warmly welcome all interested promoters, organisers and members of the general public to actively join in the discussion" (CTM Website 2017, diversity at clubs & events).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lonised Dancefloor Do?“ moderierte. Er will wissen, warum erst am späten Vorabend DJ Pam Bam zum Panel hinzugefügt wurde, das bis dahin ausschließlich aus „weißen“ Personen bestand: „I know that this panel didn't have anyone of color until last night. I was wondering if that escaped anyone? My question is: here we are at a panel about diversity and it took until the 11th hour, last night, to perhaps include one or more people of color on it; I want to know if anyone realizes that this is part of the issue?“. Albrecht Wassersleben aus Dresden antwortet etwas naiv: „You are totally right, and I invite everybody to come to Dresden, because culture is something you cannot wait on – you have to take part in it actively […] because it is not just gonna happen by itself“ (ebd.). Abermals gibt es Zurufe aus dem Publikum, dass man zurück zur Fragestellung von Moore kommen solle und sie beantworten. Diesmal reagiert Goshinski: „We did not organize the panel, but I brought it up. I do panels more and more often, and felt I have a mandate of saying that I am not gonna sit on a panel on diversity unless people of color are represented, so that was brought up.“ Sie betont, dass Menschen in Machtpositionen und mit Ressourcen größtenteils ‚weiß‘ seien: „We are gatekeepers and that is a symptom“ (ebd.).

Daraufhin geht Jan Rohlf in seiner Funktion als Verantwortlicher des Festivals ans Mikrofon und ergreift das Wort:

> „It is true, it totally illuded us, […] I can't say why this happened, because if you look at the scope of the program you will see that we try to bring in a lot of viewpoints, also by people of color. And especially in this panel it would have been valuable. Sometimes dynamics in working and organizing as a team in a stress situation, one is not up to the level of awareness that one should be. And it is still a structural problem in the minds of all of us. With CTM and everyone working at CTM we have started to engage in a learning process, but it is still a way to go. […] So, apologies for that!“ (Rohlf, CTM 2017).

Jetzt reagiert DJ Pam Bam, die während des gesamten Panels sichtlich sehr aufgeregt und unsicher ist, und antwortet auf Rohlf und Moore:

> „What can I say. I have been asked yesterday evening for participation on the panel. Of course, I noticed that it is a little bit strange to be asked so late. And I could have said no, because you forgot the diversity. But I think it is also my duty to come here, sit here and maybe connect with CTM and stay connected for the next time … I can help them a bit. […] I already told them that I know some black people who are doing events, as they said they hardly know people of color in the event business“ (Pam Bam, CTM 2017).

Akrap sagt nun ebenfalls, es fehle *CTM* an solchen Kontakten. Jetzt werde ich ungehalten und rufe aus dem Publikum, dass das so nicht stimmen würde. Denn *CTM* habe Kontakt zu *female:pressure* und damit auch zu Artists *of color*, beispielsweise

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

hätte man Sky Deep fragen können, die in der ersten Reihe sitzt und die auch ein Festival produziert.[46] Jetzt meldet sich Sky Deep zu Wort:

> „There is a very key element that is often missing to me, even as an organizer, and that is access. People won't always hear me just because of what I am. I can send an email, I can do a phone call, I can come up to you in a nightclub… […]. I can go to a security person and maybe they help me depending on the club I am in. But in general access is huge. If you are (not) in a position of privilege it is not as simple as just getting out there, just working harder, just knocking on doors. I can't go to Dresden without fearing for my life" (Sky Deep, CTM 2017).

Wassersleben, an den der letzte Satz gerichtet war, antwortet, dass in Dresden nur 1 % Migranten lebten, daher sei es schwer, sie zu finden und zu kontaktieren: „We try to invite them to manifestations and initiatives, asking them to join us, this is what we do. I understand you – but you can only open the door, it also takes people to step in. There is no easy answer to this, but you are totally right that access is the keyword" (ebd.).

Die Stimmung ist inzwischen sehr aufgeheizt im Raum und ironischerweise sagt Akrap jetzt fast prophetisch, dass die Luft im Raum dünn würde, zumindest ihre, weshalb man nun zum Ende kommen müsse. Sie habe jedoch auf dem Panel keine Hautfarbe gesehen. Es seien sogar Festivalbetreiber:innen aus Ungarn und Polen auf dem Panel, das sei doch außergewöhnlich, „where do you see this in Germany – a girl from Poland?" (Akrap, CTM 2017). Sie verweist auf ihre jugoslawischen Wurzeln, was die Diversität des Panels endgültig untermauern soll, im Publikum wird gelacht: „You can laugh about this but it is not normal to have transeuropean festival runners on one panel. It is not an excusion [sic!] I have a background which is coming from Croatia, so you can say at least the moderator is some kid of a migration society". Ihre Hauptfrage sei die nach den individuellen Bedeutungen von Diversität der versammelten Veranstalter:innen. „What do you have in mind when you speak about diversity? Is it the same as multiculturalism, is it racism?" (ebd.). Dass es Moore um die Abwesenheit von *people of color* bei solchen Diskussionen und Diskursen geht, scheint Akrap nicht zu erreichen. Ebenso wie der Hinweis von Sky Deep, dass Zugezogene mit weißer Hautfarbe andere Erfahrungen machen als solche mit dunkler Hautfarbe. LCavaliero ergreift die Möglichkeit, um zu einem sinnvollen Abschluss der Diskussion beizutragen: „I want to add that those were all important points. And with your question what is diversity …? It is as simple as that: We are in this together in any sense and maybe diversity is just the responsibility to give access or to enable

46 Leider erfolgten die zahlreichen Zurufe und Beiträge aus dem Publikum ohne Mikrofon und sind daher sehr leise und nicht im Wortlaut ermittelbar.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

access for all kinds of different people, to share knowledge and experience – to share the space in an equal way“ (CTM 2017). Danach verkündet Akrap das offizielle Ende der Diskussion.

Dies war eine der interessantesten Diskussionen im Forschungszeitraum, da hier, ebenso wie bei dem Beispiel des Eröffnungskonzerts 2016, viele wichtige und anhängliche Aspekte berührt wurden. Akraps Begründung, keine Hautfarbe gesehen zu haben, ist Teil des Problems. Denn als weiß gelesene Personen müssen wir uns über die Benachteiligungen, die Menschen mit dunklerer Hauptfarbe erfahren, bewusst werden. Die Aussage, keine Hautfarbe zu sehen, so gut gemeint sie auch intendiert sein mag, ignoriert den Kampf gegen Diskriminierungen, denen „schwarze“ Gemeinschaften tagtäglich ausgesetzt sind. Und die Situationen, die die betroffenen Menschen in der Diskussion und darüber hinaus beschreiben, scheinen vielmehr daraufhin zu deuten, dass vor allem die Hautfarbe gesehen wird. Und zwar vor allem anderen. Im Übrigen scheint sich das harmlos scheinende Statement, keine Hautfarbe zu sehen, immer mehr zu verbreiten, einige POC haben sich seitdem negativ darauf bezogen. Aus der Genderdebatte ist diese Phrase, kein Geschlecht zu sehen, ebenfalls bekannt. Dazu gab es 2024 beim *donaufestival* die interessante Arbeit „Whiteface“ von Candice Breitz, in der das Statement ebenfalls auftaucht, und den Artisttalk dazu mit dem Titel „Some of my best friends are white“. Arbeit und Talk zeigten auch, dass sich diese Phrasen in rechten, nationalistischen, frauenfeindlichen und rassistischen Milieus noch weiter etabliert haben. Denn ihre Video-Installation thematisiert „how white people grapple with the discourses around ‘white privilege’, ‘white fragility’, ‘white rage’ and ‘white guilt’. […] She locates the fictions that legitimize and perpetuate white supremacy“ (Programmheft donaufestival 2024, 18). Dass ihre Arbeit am *donaufestival* 2024 zu sehen war, ist mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine Folge der Kontroversen, die es 2022 um kulturelle (Re-)Aneignung gab.

Was grundsätzlich zu oft ausgeblendet wird, sind die weiterreichenden Verflechtungen und individuellen Konsequenzen für *people of color*. DeForrest Brown hat dies 2020 in seinem bereits erwähnten Artikel für Mixmag beschrieben:

> „The challenges that Black musicians experience are more or less built into the system. I often say that you can’t talk about techno, or Black music as a whole, without addressing the transatlantic slave trade. Regardless of how you look at it, Black people are a central point of labor extraction in the United States and the rest of the world mirrors this aesthetically and ideologically. […] I know that publications, labels, promoters and festivals are not inclusive in any way, nor are they interested in tangibly upholding a standard of diversity. […] [W]hite/European leisure class citizens with multinational access repeatedly ‘discovered’ and absorbed diasporic and indigenous culture into an unviable, but booming economic venture“ (Mixmag, 2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Diversity bleibt weiterhin ein Thema bei den Festivals, das wurde auf dem Online-Panel „On the Precipice" des *Unsound Festivals* 2020 zur Situation von Festivals während der Covid-19-Pandemie überdeutlich. Es zeigte sich, dass in dieser Diskussion häufig von einer distanzierten und privilegierten Position aus gesprochen wurde, was von den Sprecher:innen oft unbemerkt bleibt. Frankie Decaiza Hutchinson, die *Discwomen* sowie das Festival *Dweller*[47] in New York mitbegründet hat, wurde als einzige *person of colour* mit ihrem Anliegen, über Diversität auf Festivals sprechen zu wollen anstatt weiter über die Auswirkungen der Corona-Pandemie, einfach ignoriert. Hutchinson hatte auf die Thematik und Dringlichkeit ihres Festivals hingewiesen, dass ausschließlich POCs in der Elektronischen Musik präsentiert, um deren Unterrepräsentation auszugleichen. Es wurde nur kurz und pflichtbewusst darauf eingegangen. Danach wurde die Diskussion fortgeführt, als sei nichts gewesen. Hutchinsons sah, je länger die Diskussion andauerte, immer verzweifelter aus. Auch dies blieb unbemerkt; ihr Anteil an der Redezeit betrug nach 90 Minuten etwa fünf Minuten. Offenbar war Zuschauenden aufgefallen, dass dieser Verlauf mehr als suboptimal ist, weil er Tokenism statt Verstehen-Wollen nahelegt. Denn das *Unsound* machte später ein Post auf seiner Website und entschuldigte sich (Website 2020). Wofür genau blieb jedoch unklar, Kritiken wurden auch hier nicht genannt, die entsprechenden Kommentare nicht verlinkt.[48]

Auch die von mir interviewten Akteur:innen sprachen ganz unterschiedliche Aspekte an. Festivalassistentin Michelle betont die Homogenität des Publikums in den meisten Szenen und Genres der Elektronischen Musik und auf den Festivals: „I am continually struck by the racial homogeneity in Berlin. Electronic music in general is a pretty white audience – at least in the scenes I have been in. The parties I go to in Berlin are mainly white and minorities are an exception. I can't think of any party where that wasn't the case" (Interview 2014). Das bestätigt auch der Journalist und Musiker Philipp Rhensius: „Ich empfinde das Publikum auf den Festivals eher als homogen. Frauen und Männer sind gut durchmischt, aber sonst […]. Eine interessante Durchmischung gab es dieses Jahr aber bei CTM-Veranstaltungen im YAAM. Das ist ja die ehemalige Maria, aber nun verkehrt dort im YAAM ein anderes Publikum und es waren einige Afrikaner:innen dort, was ungewöhnlich für das CTM-Publikum war" (Interview Rhensius 2015). Das ist bemerkenswert, weil Berlin, so wie andere Metropolen, meist als multikulturell gelesen und verhandelt wird. Es gibt in Berlin sehr viele türkische, arabische und afrikanische Stadtbewohner:innen, die *Transmedia Festivals* kaum besuchen. Allerdings wurden vor allem in der *CTM* Aus-

47 A festival "celebrating black electronic artists": facebook.com/dwellerforever/, abg. 08.12.2020.

48 Der Talk ist via Unsound YouTube-Kanal Mitte 2025 noch abrufbar, der Link zu dem Statement auf der Unsound Homepage jedoch nicht. Allerdings sind zwei bitterböse Kommentare dazu hinterlassen worden.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gabe „New Geographies“ neue Orte bespielt, die ein durchmischteres Publikum zur Folge hatten. Und es gab Konzerte, die sogar die Berliner Diaspora aus den Ländern der auftretenden Künstler:innen anlockte. Ein Experiment, das durchaus häufiger stattfinden könnte.

Klarerweise hängt die Situation auch davon ab, wo ein Festival oder Techno-Event stattfindet. Szenen, die in Berlin tendenziell „weiß“ sind, wie Grime oder Dub, sind in London eher Events der diversen diasporischen Communities und durchmischter. Hierzu kommentiert Volunteer Dave für die USA: „In the US it is different; on techno parties you have pretty much 50/50 black and white. But it depends on where you are – in our town the techno scene is predominantly white. But the house parties can be predominantly black. Detroit is an exception – it is the only place I know where you go to a techno or experimental party and there are more blacks than whites“ (Interview Dave 2015). Ein andere wichtiger Aspekt ist jener des Zugangs, was Festivalarbeiterin Lucia thematisiert:

> „Festivals have different thresholds of accessibility and smaller festivals tend to be more accessible in a sense of being featured. Ultrahang has this demo night and some of the artists that have been featured there get to play later in the normal festival nights. I think those festivals should open up more to the public. I think that is important […]. Because most of those festivals have that elitist kind of vibe“ (Interview Udvardyova 2015).

In Berlin fühlen sich viele der lokalen Künstler:innen ausgeschlossen, und einige so sehr, dass sie Kritik nicht offen vorbringen wollen, da man die Hoffnung nicht aufgibt, doch einmal gebucht zu werden. Denn ein Auftritt bei einem Festival wie *CTM,* als eines der größten dieser Art, kann eine Hilfe im Überlebenskampf als Musiker:in, Journalist:in, Theoretiker:in usw. bedeuten, weil sich die ökonomischen Bedingungen zusehends verschärfen und damit die Ungleichheiten. Martin Craciun aus dem *ICAS Netzwerk* findet, dass Konflikte auf den Festivals oft die interessantesten Ergebnisse und Ideen zu Tage fördern, diese Einstellung teile ich. Es geht keinesfalls darum, hier bestimmte Events oder involvierte Personen zu diskreditieren, im Gegenteil. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf den gemeinsamen Lernprozess richten, der auch mich als Forscherin einschließt, und an die selbst formulierten Ansprüche erinnern. Als eines der wenigen Festivals in Lateinamerika betont Craciun die kolonialen Realitäten, die immer noch fortwirken, und die Notwenigkeit, sich davon zu emanzipieren:

> „How do you position yourself in this globalized, commercialized world? What are your aesthetics, decisions – and why? […] If you travel 15.000 miles and you realize that what we study in the university mostly came from Europe and all the authors we are reading are coming from Europe and that all these agencies are based in Europe, and also that

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> the touring artists come maximum from 10 different countries diversity becomes an issue. […] How can we create our own narratives and present our ideas and representations, making this place a better one? At least we can see that there is a need for ethics. We must build resistance spaces, form our own narratives" (Interview Craciun 2015).

Für Electric Indigo liegt der Grund für die mangelnde Diversität in den elektronischen Musikszenen in der Gesamtgesellschaft begründet: „Ich glaube, dass keine Szene abgekoppelt vom Rest der Welt ist und dass Strukturen reproduziert werden. Diese würden sich nur dann nicht reproduzieren, wenn es ein explizites Anliegen der Szene wäre" (Vihaus 2017, The Gap). In Bezug auf das Diversity-Thema war der Forschungszeitraum äußerst ereignisreich und es konnten lediglich wenige Beispiele in den Fokus gerückt werden. Wenn die entsprechenden Szenen hier etwas verändern wollen, sind damit alle involvierten Künstler:innen, Veranstaltungsreihen, Kollektive, Labels oder Vertriebe gemeint und müssen hier mitwirken. Festivals als Institutionen der Szenen und Orte des Diskurses kommt dabei eine entscheidende Rolle zu. Und selbst der langjährige Co-Kurator des CTM-Musikprogramms und ehemaliger Betreiber des Boiler Room Berlin[49] Michail Stangl äußert sich nun kritisch, was im Forschungszeitraum kaum der Fall war, und was vielleicht die Veränderungen bedingen. Während der Covid-19-Pandemie sagte er zum *Zeit* Magazin, dass sich ein beachtlicher Teil der Szene nur vermeintlich um Werte wie Gemeinschaft, Solidarität, Inklusion, Antirassismus kümmere, es sei lediglich ein Geschäftsmodell. Was sich hingegen deutlich abzeichne, sei eine Inhaltslosigkeit (vgl. Stangl 2021, in: Ewert, zeit.de). Marlene Engel, ehemalige Kuratorin des *Hyperreality* Festivals, stellt fest: „Die Dinge sind heute eben sehr komplex geworden, es gibt keine einfachen Antworten, es sei denn eine populistische" (2017, in: Auzine 2021, 221).

Diskussionen zu Thematiken rund um mehr Diversität werden beim *CTM* inzwischen regelmäßig angestrebt; beim Online-Festival 2021 gab es eine Fortsetzung mit Alexander Weheliye, diesmal im Gespräch mit DeForrest Brown zum Thema „From White Brothers With No Soul to Black Counter Culture". Ebenso beim *donaufestival* und weiteren *Transmedia Festivals*. Ob ein Verstehen-Wollen zugrunde liegt und ob die von Rohlf formulierte „Learningcurve" Früchte trägt, auf Publikums- wie Veranstalter:innenseite, wird die Zeit zeigen. Garcia-Mispireta formuliert diesbezüglich eine weitere entscheidende Frage: „Where there's smoke, there's fire. But where there's diversity, is there inclusivity, too?" (Garcia 2023, 185).

49 „Boiler Room is an online music broadcasting platform based in London, commissioning and streaming live music sessions around the world" (Wikipedia,DE, Boiler Room, abg. 01.03.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

4. Finanzierung, Strukturen, Beschäftigungsverhältnisse und Arbeitsideologien

„Meine Volunteer-Schicht bei der transmediale war vergleichsweise außergewöhnlich, denn ich assistierte bei dem Workshop ‚Ubiquitous Commons'. Ich musste nicht viel tun, war vor allem für den Notfall da, falls etwas gebraucht wurde oder nicht funktionierte. Er wurde von Oriana Persico und Salvatore Laconesi geleitet, die sich zwischen Hacking, Kunst, Wissenschaft und Politik engagieren. Im Workshop ging es u. a. darum, wie die omnipräsenten neuen Datenformen genutzt und geschützt werden können. Im Workshop gab es viel Input, aber auch Austausch zu datenbezogenen-Themen, die ich ebenso dringlich fand wie alle anderen. […] Nach dem Workshop blieb mir noch etwas Zeit, bevor ich weiter zu meiner Volunteer-Schicht beim CTM Festival musste, daher schaute ich mir eine Gastausstellung im HKW zum Thema ‚Time and Motion: Redefining Working Life' an. Ein Arbeiter hatte sich jahrelang täglich an der Stechuhr fotografiert. Ein anderer Künstler hat verschiedene Arbeiter und Arbeiterinnen gefilmt; jeder Film dauerte so lange, wie die Person für einen Euro arbeiten muss. In diesem Moment lief nur noch ein Film, der des Arbeiters, der am schlechtesten verdient – es war ein Baumwollpflücker. Weitere Objekte befassen sich mit Arbeit und Freizeit und wie sie heute verschmelzen. Im Text zur Ausstellung hieß es: ‚In einer Zeit struktureller Veränderungen am Arbeitsmarkt […] sind die Fragen der Ausstellung brandaktuell – und sollen auch die Besucher dazu anregen, ihr eigenes Arbeitsleben und die damit verbundenen Veränderungen zu überdenken'. Als ich zwischen den zwei Volunteer-Schichten anfing darüber nachzudenken, bekam ich schlechte Laune und verdrängte die Gedanken, anstatt sie zu vertiefen" (Feldnotizen 29.01.2015).

Am Anfang meiner Recherche und Forschung zu *Transmedia Festivals* standen zunächst die Organisationsstrukturen und noch nicht die Arbeitsverhältnisse im Fokus meines Interesses. Festivals werden akribisch von einer Gruppe, einem Organisationsteam und Kurator:innen geplant und unter Hinzunahme weiterer Helfer:innen sowie Spezialist:innen realisiert. Das zukünftige Ereignis und die kommenden Interaktionen werden gezielt gemanagt. Die Struktur, die das vermag, ist hier also von großem Interesse. Dass die Arbeitsbedingungen und auch die Bedingungen des Veranstaltens in den Blick rückten, liegt vor allem in meinen eigenen Erfahrungen während des Praktikums zu Beginn der Forschung begründet. Weitere Arbeitseinsätze und Volunteerings befeuerten das Thema und rückten es zunehmend in den Fokus. Die Ambivalenz zwischen ambitioniertem progressiven Festivalprogrammen einerseits und den prekären Arbeitsbedingungen andererseits sorgte dafür, dass fortan auch die Arbeitsbedingungen in Interviews mit Kurator:innen und Teams thematisiert wurden. Die Antworten auf die Fragen zu den Arbeitsbedingungen führten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mit einer gewissen Zwangsläufigkeit meist zu den (prekären) Verhältnissen in der Kulturbranche selbst zurück. Ambivalenz scheint für die ganze Branche charakteristisch zu sein, das haben auch David Hesmondhalgh und Sarah Baker in ihrer Studie über die Kulturindustrie herausgearbeitet: „Our research suggests, that workers experiences of creative labour are highly ambivalent" (2011, 137).

Um diese gegenseitige Bedingtheit aufzuzeigen, wird der Rahmen im folgenden Kapitel weit gespannt. Meine leitende Frage nach den Ambivalenzen zwischen künstlerisch-inhaltlicher Ambition und den realen Gegebenheiten in den Strukturen führte zu weiteren untergeordneten Forschungsfragen in diesem Bereich: Welche Organisationsformen, Finanzierungsbudgets und Arbeitsverhältnisse entstehen? Wie finanzieren sich Festivals? Welche Relevanz haben Projekte, Kooperationen und Netzwerke? Welche Ideologien herrschen vor? Welche Herausforderungen existieren, welche Probleme müssen Festivalarbeiter:innen meistern?

Die im Feld vorgefundene Prekarität drückt sich nicht nur im Mangel an finanziellen Verfügungsmitteln aus, sondern ebenso an weiteren Ressourcen, wie im Mangel der Absicherung des Lebensstandards oder der Zeit zur freien Verfügung. Freie Zeit – bezogen auf den Kontext der Erwerbsarbeit – wird vor allem dafür genutzt, um den Anforderungen des Jobs später besser genügen zu können. Und beinhaltet auf allumfassende Weise die Tätigkeit des Netzwerkens. Freizeit ist im Leben vieler Veranstalter:innen nur defizitär vorhanden. Daraus folgt zugleich, dass Reflektionen „out of the box", also über den eigenen Rahmen und die eigenen Gegebenheiten hinaus, nur selten stattfinden können. Während viel Zeit in das Ersinnen und Fördern innovativer Kunst- und Musikprojekte investiert wird, war ein Mangel an Experimentierfreudigkeit in Bezug auf die eigenen Strukturen und Arbeitsverhältnisse aus Forscherin-Perspektive offensichtlich. Diese und weitere Ambivalenzen wurden so zu einer treibenden Kraft meines Forschungsinteresses. Dabei haben Personen aller Hierarchie-Ebenen ihre Arbeitsbedingungen nur selten aus sich heraus thematisiert und wollten darüber häufig nicht sprechen. Jenseits der Ebene der Leitung gab es Ängste, dass die Äußerung von etwas Negativem auf die Akteur:innen zurückfallen und ihren Job gefährden oder Anschlussperspektiven vereiteln könnte. Das galt sogar für solche Personen, die gar nicht in einem direkten Arbeitsverhältnis zu den Festivals standen.

Zunächst werden die finanziellen Rahmenbedingungen der Festivals umrissen, also wie sie sich finanzieren. Darauffolgend rücken die Arbeitsverhältnisse und Organisationsstrukturen ins Blickfeld. Dabei unterscheide ich Festivals in meinem Sample danach, ob sie zur Freien Szene gehören oder zu den institutionalisierten Festivals zählen. Im Mittelpunkt stehen hier die erhobenen Daten. Diese analysiere ich in den folgenden Unterkapiteln unter Hinzunahme von Exkursen, weiteren Theorien und Studien. Denn um die Diskrepanz zwischen individueller Zufriedenheit, die aus Tätigkeiten im Kreativfeld hervorgeht, und den gleichzeitigen Zwängen, die

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sie mit sich bringen, zu erfassen, greift dieses Kapitel auf zahlreiche Publikationen zurück, die Auswirkungen und Voraussetzungen von Arbeitsverhältnissen, speziell in der Kulturarbeit, gesellschaftsanalytisch untersuchen. Durch das Zusammenführen von Empirie und Theorie soll aufgezeigt werden, was sich unter der Oberfläche verbirgt, quasi Backstage abspielt. Und zugleich, welche individuellen Strategien von Akteur:innen entwickelt werden, um die Herausforderungen zu managen. Das betrifft nicht nur jene, die direkt in Festivalteams beschäftigt sind, sondern alle, die im Festivalkreislauf in anhängigen Strukturen freiberuflich aktiv sind, also integrativer Bestandteil der transnationalen Festival-Szenen und -Wirtschaft sind.

Die Arbeitswelt der Moderne wird zunehmend mit Kultur und Affektivität aufgeladen. Der Soziologe und Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz, von dem auch das Eingangszitat dieses Buches stammt, spricht von einer Kulturökonomisierung der Arbeitsformen, wofür meist projektförmige Arbeit mit starker intrinsischer Motivation charakteristisch ist (2017, 181 f.), also jene Form von Arbeit, die Gegenstand meiner Untersuchung ist. Bereits zu Beginn meiner Forschung 2013 wurde ich auf ihn aufmerksam, weil er zur Rolle der Kreativität in der Gegenwart forschte, Antworten auf Fragen gab, die für mich im Feld der Kulturarbeit zu Tage traten. Auch die Hybridität des postmodernen Subjekts sowie die Hybridität der Kunstformen und Praktiken spielen im Forschungsfeld transmedialer Festivals eine tragende Rolle; Reckwitz hatte diese zuvor in seiner Habilitationsschrift untersucht. Quasi parallel zu meiner eigenen Forschung forschte er weiter zu anhängigen Themen. 2017 ist er bereits so weit, dass er „Die Gesellschaft der Singularitäten" formuliert.

Darin beschreibt er, wie sich die kulturelle Produktion immer mehr zur Performanz entwickelt. Performanzarbeiter:innen sind für Reckwitz Schauspieler:innen, Musiker:innen, Therapeut:innen, Schriftsteller:innen, Architekt:innen – oder eben Festivalarbeiter:innen. Performanz existiert darüber hinaus genauso im Inneren von Organisationen. Hier performen Reckwitz folgend alle vor- und miteinander. Gerade die Projektarbeit von Organisationen geht laut Reckwitz mit erheblichen Performanzanforderungen an die Arbeitssubjekte einher (2017, 209). Bei der Auswahl neuer Mitarbeiter:innen durch die Organisation bekäme Performanz „geradezu schicksalhafte Bedeutung" (2017, 21). Die Beurteilung von Performanz hängt verstärkt von impliziten und subjektiven Kriterien ab, und weniger von Qualifikationen. Anstelle von erworbener Kompetenz rücken fachfremde Bauchgefühle ins Zentrum. Performanz muss heute ständig aufrechterhalten werden und sorgt dafür, dass genauso wie auf der Bühne auch innerhalb der Organisationen „die Wettbewerbskonstellation auf Dauer gestellt wird: niemand kann sich mehr auf seinen Qualifikationen ausruhen, wenn immer wieder neu die Besonderheit der Performanz gefragt ist", urteilt Reckwitz (2017, 212). Das Ergebnis sei Ungewissheit und Verunsicherung. Dadurch ist Arbeit immer weniger eine Leistung, sondern wird zu einer Kultur des oft nicht nachvollziehbaren Erfolgs.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Diese sich verändernden Bedingungen von Arbeit und Leben werden von mir in urbanen und kulturellen Zusammenhängen betrachtet. Die Festivals und deren Macher:innen sind Teil einer Transformationsdynamik, die vor allem in Städten und Metropolen deutlich wird, wo sich Wertschöpfungsprozesse beschleunigen. Reckwitz (2012, 2017) beschreibt eine zunehmende Kulturalisierung[1] der Arbeit und der Städte. Diese bestimmt das steigende Angebot an Events und Festivals, das besonders Städte mit einem breiten kulturellen Angebot attraktiv macht. Er bezeichnet diese Dynamik als Singularisierung: „Als Mitarbeiter singulär zu sein und Außerordentliches zu leisten, wird hier zum Fluchtpunkt eines umfassenden gesellschaftlichen Anforderungskatalogs. Andererseits wird die Singularisierung von den spätmodernen Arbeitssubjekten häufig gewünscht und daher auch von ihnen selbst vorangetrieben" (2017, 203). Fremdsingularisierung und Selbstsingularisierung fließen somit zusammen. Jochen Bonz verwendet den Begriff des Kulturwandels, um den Transformationsprozess zu erfassen: „In sich scheint die Moderne einer Dynamik zu folgen, deren Effekte in einem Kulturwandel bestehen" (Bonz 2014, 173). Dieser, so präzisiert Bonz in Bezugnahme auf Ulrich Beck (1986), führt hin zur Individualisierung und zur „Entkollektivierung von Wirklichkeitsmodellen" (2014, ebd.). Die fluide Struktur von urbanen Festivals, die oft ohne eigene Veranstaltungsräume und mit temporären Beschäftigungsverhältnissen agieren, kann als typische Form von (kultureller) Arbeit im globalen Spätkapitalismus gedeutet werden.

Das Veranstalten wird inzwischen zunehmend ein Feld des dichten Wettbewerbs, der mit Prozessen wie Eventisierung und Festivalisierung zusammenhängt, die strategisch von Kommunen und Städten aus Imagegründen oder zur Tourismusförderung forciert werden. Festivals spielen beim City Branding mittlerweile eine bedeutende Rolle. Und Städte veranstalten zunehmend selbst Festivals und machen den bestehenden Festivals damit Konkurrenz, wie beispielsweise das *Pop Kultur Festival* in Berlin (vgl. Seliger 2019). Darüber hinaus organisieren auch Marken inzwischen ihre eigenen Festivals, statt nur auf ihnen präsent zu sein (vgl. Interview Jan Rohlf 2018). In der Freien Szene gelingt es nur selten, vom Festivalorganisieren ganzjährig oder auch nur temporär zu (über)leben. Im Gegensatz dazu werden die institutionalisierten Festivals langfristig staatlich gefördert und die Direktor:innen oder Intendant:innen (in meinem Feld zumeist Männer) verdienen hier in der Regel sehr auskömmlich.[2] Förderstrukturen und Kulturpolitik spielen für die *Transmedia Festivals* eine tragende Rolle, – gleich den Opernhäusern könnten sie ohne staatliche

1 Die Kulturaliserung umfasst laut Reckwitz mehrere Prozesse: Verdichtung der Kreativökonomie in Creative Clusters, Verdichtung von Orten des Erlebniskonsums, Renaissance der städtischen Hochkultur in postmodernen Formen – Musealiserung, Eventisierung und spektakuläre Architektur (vgl. 2012, 288).

2 Hier ein paar Beispiele aus Österreich: Im Jahr 2016 verdiente die Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museums 289.700 Euro, der Albertina-Direktor 282.900 Euro, die Burgtheater-Chefin

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Förderungen nicht bestehen, das betrifft sowohl die Festivals der Freien Szene als auch institutionalisierte Festivals. Festivalpässe müssten sonst derartig im Preis steigen, dass nur noch ein Bruchteil des Publikums teilnehmen könnte.[3] Auf all diese Faktoren will ich im folgenden Kapitel aufmerksam machen und Details vertiefen.

Jedes Festival unterscheidet sich durch seine lokalen Gegebenheiten und die individuelle künstlerische Ausrichtung. Für die meisten Festivals im Sample gilt jedoch, dass Kooperationen und Netzwerke zunehmen oder bereits existentiell sind, die einzelnen lokalen Situationen verweisen aufeinander und auf transnationales Bedingtsein, weshalb neben den detailreicheren Festival-Beispielen empirisches Material aus allen besuchten Events hinzugezogen wird. Durch die Länge und Intensität der Forschung beim *CTM Festival* wird es auch hier häufiger als die weiteren Festival dieser Studie beispielhaft herangezogen, sowohl um positive Entwicklungen aufzuzeigen sowie als Gegenstand kritischer Fragen und Überlegungen. Jedoch betreffen diese Kritiken die meisten *Transmedia Festivals* in ähnlicher Art und Weise, auch wenn sie nicht explizit als Beispiel herangezogen werden. Die leitende Frage, die sich durch alle Unterkapitel zieht, ist jene nach den Ambivalenzen, die sich im Feld auftun, wie diese zustandekommen und wie damit umgegangen wird. Die Leser:innen, die sich vor allem für die empirischen Gegebenheiten interessieren, können sich auf die ersten Unterkapitel fokussieren, wer Lust auf Theorien, Analysen und Kritik verspürt, kann mit der Lektüre zu staatlich durchgeführten Studien und weiteren kulturwissenschaftlichen Analysen in Kapitel 4.3 und 4.4 fortfahren, auch diese Kapitel enthalten Feldmaterial, allerdings weniger.

Den folgenden Unterkapiteln habe ich Zitate vorangestellt. Neben Zitaten aus Feldnotizen sind es häufig offene Briefe oder Handreichungen der *Precarious Workers' Brigade* (vormals *Carrotworkers' Collective*[4]), die eine Klammer zum Eingangszitat dieser Arbeit von Andreas Reckwitz bilden.

194.700 Euro und die Intendantin der Bregenzer Festspiele 191.700 Euro (vgl. Redaktion, Die Presse 2017).

3 Laut CTM-Direktor Oliver Baurhenn müssten die CTM-Festivalpässe mindestens das Doppelte kosten, wenn sie nicht gefördert würden, denn ein CTM-Festivalpass kostet um die 130 Euro für 10 Tage. Der Tagesspiegel schrieb am 12.01.2014, bezogen auf die Situation in Berlin: „[T]rotzdem gibt es Kritik an besonders hohen und exklusiven Subventionen. Etwa für Opern und große Theater, allen voran die Staatsoper mit einem Zuschuss von 257 Euro pro zahlendem Besucher" (Zawatka-Gerlach, 257 Euro für einen Besuch in der Staatsoper, abg. 20.10.2019).

4 Das Carrotworkers' Collective war eine Gruppe aus London von ehemaligen Praktikant:innen, Student:innen, Forscher:innen und Kulturschaffenden, die für regelmäßige Treffen zusammenkamen, um gemeinsam über die gegenwärtigen Bedingungen der freiberuflichen Arbeit nachzudenken: „Recently, the group has enlarged and broadened its focus to conditions of precarious work and life. Affiliated now with the Precarious Workers Brigade" (Carrotworkers Wordpressblog 2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Risikolandschaft Festival

„Don't go to Resonate Festival in Belgrade – A warning to artists and audiences", so lautete 2018 ein Post des Musikers Thomas Ankersmit, der im Forschungszeitraum vielfach auf verschiedenen Festivals performte. Das Belgrader *Resonate Festival*, auch ein transmediales Festival, auf dem experimentelle Kunst und Musik im Fokus stehen, hatte den in Berlin lebenden Musiker im Jahr zuvor nicht bezahlt. Und er war nicht der Einzige. Ankersmit schreibt: „The habit of not paying participants has persisted for years. The team's promises cannot be trusted" (Medium, April 2018). Das Posting verlinkt zu einer Facebook-Gruppe von Belgrader Künstler:innen mit dem Namen „Still Unpaid At Resonate Festival". Die Seite versammelt eine Reihe von lokalen und internationalen Artists mit offenen Gagen, aber auch Beschwerden von Besucher:innen. Daraufhin war auf Resident Advisor (Redaktion 2018) zu lesen, dass weitere Artists abgesagt hätten. Ich wähle diese Situation bewusst zum Einstieg in die Diskussion über Organisationsstrukturen, Finanzierung und Arbeitsbedingungen, da dieses Scheitern der Organisator:innen viele der risikobehafteten Aspekte aufzeigt. Das betrifft das Scheitern an der Organisationsarbeit, verweist auf die Schwierigkeit der Finanzierung eines Festivals und die fragile ökonomische Situation von Künstler:innen, wo verspätete oder ausfallende Gagen direkt die Existenz der Künstler:innen bedrohen.

Das Beispiel *Resonate* verweist ebenso exemplarisch auf die Relevanz einer funktionierenden Kommunikation für Festivals. Deren Misslingen wurde 2018 im Fall von *Resonate* besonders häufig kritisiert. Und *Resonate* schreibt eine Woche später selbst: „We would like to apologise for the lack of communication from us, the festival organisers regarding ongoing changes. By not communicating clearly and frequently we added to the confusion" (FB Resonate 2018). Als Entschädigung für eine Reihe von Ausfällen und Umbuchungen bekamen alle Ticketkäufer:innen/Besucher:innen fürs nächste Jahr ein Festivalticket. Ob dieses Angebot eingelöst werden konnte, ist anhand der Facebook-seite von *Resonate* unklar, die Homepage des Festivals existiert jedenfalls nicht mehr. Am 24.04.2018 schreibt *Resonate* noch, dass die momentane Situation nicht mit ihrer Kooperation im Festivalnetzwerk und EU-Projekt *We are Europe* in Beziehung stehe. Aber auch auf der Netzwerkhomepage ist *Resonate* inzwischen nicht mehr vertreten. Als „kind of unreal" wird es empfunden, dass *Resonate* sein Festival samt Ticket für 2019 ankündigt.[5] Von Seiten der unbezahlten Künstler:innen wird daraufhin gefragt, ob jemand inzwischen bezahlt wurde, was alle Antwortenden verneinen. Das Festival schrieb seinerseits via Facebook, dass man aus ökonomischen Gründen zur Philosophie der Anfangsjahre zurückkehren

5 Die Tickets kosteten für vier Tage rund 200 Euro, was vergleichsweise teuer für einen Festivalpass ist. Zum Vergleich: ein Festivalpass für 10 Tage *CTM* kostet 2018 rund 130 Euro.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

musste, wo es noch keine Förderungen gab und wo alle für Fahrt, Unterkunft und Essen aufgetreten seien. Dies sei keine Ausbeutung, sondern momentan notwendig, um das Festival „financially sustainable" zu machen. Auch auf Transparenz wurde nicht viel gegeben, nur schlicht erklärt, man müsse als Unternehmen eben einige Informationen für sich behalten. Die Macher:innen gestehen zumindest ein: „Arguably, we have not entirely risen to the challenge of communicating and coordinating the debt resolution process, but we are adamant about improving in that area" (FB Resonate, 05.03.2019). Allerdings fand es 2019 dann doch nicht mehr statt, auch die Homepage ist 2020 nicht mehr existent (vgl. Wikipedia, Resonate).

Diese Ausführungen sollten auf die Risiken aufmerksam machen, die das Veranstalten von Festivals mit sich bringt. Auch Daniel Erlacher hat Extremes zu berichten. Beim ersten *Elevate Festival* 2003 starteten sie mit rund 30.000 Euro Förderung, machten aber ein viel zu teures Programm, das auf viele zahlende Gäste angewiesen war. Erlacher bezeichnet das Event als „Horror": „Es war das härteste Arbeitswochenende meines Lebens. Und es sind die drei schlimmsten Dinge passiert, die einem Veranstalter passieren können" (Interview 2015). Bereits nach dem ersten Abend ereignete sich ein Finanzdesaster, so dass am nächsten Tag 8000 Euro für die Gagen der Artists fehlten. Das fehlende Geld haben sich Erlacher und seine Mitstreiter dann von ihren Eltern geliehen. Dann kam noch eine Absage vom Mainact Autechre[6] hinzu. Und nachts stürzte vom Veranstaltungsort Schlossberg eine Festivalbesucherin 15 Meter in die Tiefe. Feuerwehr und Polizei beendeten den Festivalabend. Um die entstandenen Schulden zu begleichen, holte man sich professionelle Hilfe und konnte über einen geordneten Vergleich mit allen Gläubigern den ersten Verein liquidieren (vgl. Interview Erlacher 2015).

Grundsätzlich werden alle hier untersuchten Festivals in irgendeiner Form gefördert. Die meisten dieser Avantgarde Festivals werden aus staatlichen, städtischen oder regionalen Mitteln finanziert. In einigen Städten gibt es seit Kurzem spezielle Einrichtungen zur Förderung oder Unterstützung von musikalischen und kulturellen Veranstaltungen, die nicht der sogenannten Hochkultur zuzuordnen sind und daher weniger Fördermöglichkeiten haben (z. B. in Berlin das Musicboard und in Wien das SHIFT-Programm). Die Finanzierung bestimmt zu großen Teilen die Organisationsstruktur, zumindest quantitativ, sie sind dadurch mit der Kulturpolitik und Netzwerken im städtischen Umfeld verwoben. Das Produktionsumfeld ist wesentlich für ein Verständnis der Perspektive der Festivals. Lioudmila Voropai (2017) erklärt in ihrer

6 Autechre ist ein britisches Produzenten-Duo elektronischer Musik, „formed in 1987 [...] by Rob Brown and Sean Booth. Generally considered to be IDM in style, their music has incorporated a variety of genres and styles ranging from techno and hip hop to ambient, experimental electro, and musique concrète [...]. They are also heavily involved with the Gescom collective" (Discogs, Autechre, abg. 03.04.2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Studie über Medienkunstinstitutionen, dass am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel stattgefunden habe. Heute funktionieren renommiertere Festivals als Institutionen für ihre Szenen und sogar als eigene Kunstformen. Voropai untersuchte nicht nur Museen und Kunsträume als Institutionen, sondern auch Festivals, beispielsweise die *Ars Electronica*. Auch Fabian Holt (2020) rahmt Festivals in seinem Buch über Live-Musik als Musik- und Performance-Institutionen.

4.1 Festivalakteur:innen als unternehmerisches Selbst: Angst vs. Freiheit

> „In the 90s, a phenomenon emerged in which, when presented with the ever banal chat up line 'what do you do for a living?', people working across a number of creative areas responded: 'do you mean what I do, or what I do for money?'" (Carrotworkers' Collective, oncurating.org, #16/13, 23).

Woran lässt sich festmachen, ob neoliberale Regierungstechniken nicht weitaus mehr Wirkmacht entfalten, als die meisten vermuten? Eine Diskussion von Aspekten wie Unsicherheit und Angst und deren Auswirkungen erscheint mir diesbezüglich sinnvoll, denn sie bilden den Kern von Prekarisierung, die als wissenschaftliches Konzept und Diskurs im Verlauf des Kapitels noch ausführlicher diskutiert wird. Der Fokus liegt in diesem einleitenden Kapitel auf Ulrich Bröcklings Aufriss eines „unternehmerischen Selbst" (2007). Die psychologischen und emotionalen Aspekte sind als Hintergrundfolie für die darauffolgenden Kapitel und die Aussagen der Festivalakteur:innen meines Erachtens notwendig und hilfreich.

Ulrich Bröckling beschäftigte sich in seiner Studie zum unternehmerischen Selbst (2007) mit Aspekten von Gouvernmentalität, mit den verschiedenen Ausprägungen neuzeitlicher Regierungstechniken, die insofern auf das Subjekt zurückwirken, als dass sich ein sich-selbst-Regieren der Subjekte einstellt. In seiner Analyse will er die strategischen Elemente von Regierungsprogrammen, Wirtschaftsmagazinen, Selbsthilfeliteratur zur Lenkung und Leitung, als Regime der Subjektivierung, deutlich machen und so eine „Grammatik des Regierens und Sich-selbst-Regierens" (2007, 10 f.) aufzeigen. Subjektivierung deutet er als Dynamik, in der Individuum-Sein zur Pflicht wird, aber sie geht nicht in Individualisierung auf. Es ist vielmehr ein Diktat der Selbstregierung, indem Subjektivierung und die reflexive Moderne mit dem Paradox einer Verpflichtung zur Freiheit zusammenfallen (ebd., 26–27). Eine wichtige Basis von Bröcklings Studie bilden die Analysen von Michel Foucault, die er auf die Gegenwart überträgt – um weitere Formen „planvollen Einwirkens auf menschliches Handeln" aufzuzeigen (2007, 9).

Ein Bericht der Kommission für Zukunftsfragen Bayern-Sachsen (1997) mit dem Titel „Erwerbstätigkeit und Arbeitslosigkeit in Deutschland. Entwicklung, Ursachen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und Maßnahmen" ist ebenfalls zentral. Dort wird postuliert, dass Wirtschaft und Gesellschaft heute auf „schöpferische, unternehmerisch handelnde Menschen, die in höherem Maße als bisher bereit und in der Lage sind, in allen Fragen für sich selbst und andere Verantwortung zu übernehmen" angewiesen seien (Bröckling 2007, 8). Aus kultursoziologischer Perspektive richtet sich Bröcklings Interesse auf die aktuelle Unternehmenskultur als symbolische Ordnung von gesellschaftlichen Wirkungskräften. Ebenso wie McRobbie den Imperativ „Be Creative!" für ihr Feld aufzeigte, so stellt Bröckling hier das Ideal des Unternehmers mit dem Imperativ „handle unternehmerisch!" heraus, als richtende Maxime der Selbst- und Fremdführung.

Laut Bröckling führen die gesetzten staatlichen Maßnahmen zu einem parallelen Abbau des Sozialstaats. Der Bericht formuliert, dass aufgrund dieser neuen Umstände neben der Politik auch Medien und Wissenschaft den Willen der Bevölkerung hierzu stärken sollen, so dass man mit dem Wandel Schritt hält. Der Ton sei laut Bröckling befehlend. Es wird damit gedroht, dass der Wohlstand Deutschlands sonst wie ein Kartenhaus zusammenfallen könne, wenn sich „individuelle Sicht- und Verhaltensweisen sowie kollektive Leitbilder" nicht auf unternehmerisches Handeln ausrichteten (ebd., 8). In der Rückschau zehn Jahre später erscheint es Bröckling absurd, da bisher lediglich die Bankenskandale Deutschlands Wirtschaft ins Wanken gebracht hätten, die dann auf Kosten der Allgemeinheit saniert wurden. Dabei gingen die Bankenskandale zu diesem Zeitpunkt erst richtig los und erreichten mit dem Cum-Ex-Skandal 2018 einen neuen Höhe- bzw. Tiefpunkt. Hier wiederum mehr als zehn Jahre zurückschauend lässt sich feststellen, dass Ideen, wie sie die „Kommission für Zukunftsfragen" formulierte, ihre Wirkung entfalten konnten, aller Absurdität zum Trotz. Das machen auch meine Forschungsergebnisse deutlich. Nach Bröckling wird der/die Einzelne einer Logik der Exklusion und Schuldzuschreibungen ausgesetzt. Projektarbeit, Qualitätsmanagement und Outsourcing spielen in der Arbeitswelt der Gegenwart eine zentrale Rolle. Projektarbeit ermögliche laut Bröckling nicht nur Kooperationen, Teamarbeit und ein hohes Maß an Selbstorganisation, sondern erzwinge diese Arbeitsformen. Das Selbst und die permanente „Selbstmodellierung" werden zum Projekt. Es geht ihm dabei nicht nur darum aufzudecken, was die Einzelnen möglichst tun sollen und wie sie dazu gebracht werden sollen, sondern er will vor allem aufzeigen, dass ihre Anstrengungen immer wieder fehlschlagen (müssen) und sie ihnen niemals genügen können. So verfestige sich eine nicht zu bannende Angst vor dem Scheitern.

Auf Festivals ist die Arbeit fast aller Beteiligten entgrenzt, das heißt, Arbeit und Freizeit verschmelzen hier auf extreme Art und Weise. Der Festivalbesuch ist für viele sowohl Arbeit als auch Freizeit. Das Selbst ist kein Rückzugsort mehr, sondern ist immer mehr Produktivkraft geworden, wie Diedrich Diederichsen in seinem Essay „On (surplus) value in art" (2008) herausarbeitet. Laut Diederichsen, einst Popjournalist

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und seit 2006 Professor für Theorie und Praxis von Gegenwartskunst an der Wiener Akademie der bildenden Künste, fließen in die Ausbildung der Künstler:innen als Investitionen genauso experimentelle Exzesse, Kneipen-, Ausstellungs- und Konzertbesuche in den Wert künstlerischer Arbeiten mit ein. Mehrwert erzielen Künstler:innen, indem sie unbezahlte Extrazeit und informelles Extra-Wissen von anderen täglichen, darunter ökonomischen und überlebensnotwendigen Tätigkeiten abziehen.[7] „Within that everyday life, especially in other art forms, however, an intensification has taken place […]. Now, however, the culture industry has entered a crisis" (2008, 38).[8] Die Kulturindustrie hat sich von einer objekt-basierten Wirtschaft zu einer performance-basierten gewandelt (vgl. Reckwitz 2020; Bauman 2011). Während bereits die etablierte Bourgeoisie vergangener Zeiten einen Mythos um verdienten Wohlstand und den Künstler kreierte, gibt es in der „Post-Bourgeoisie" erneut einen Mythos um ein neues ideales Selbstbild. Ein exzessives und hedonistisches, das den Enthusiasmus des ehemaligen Artists für Befreiungsaktionen teilt, aber von jeglichem politischen oder kritischen Engagement weit entfernt ist: „Like the new performance proletarians, it will embrace restlessness and instability as a cultural value and idealize precariousness. The boundary between performance proletarians and neocharismatic artist monsters will be regarded as fluid" (Diederichsen 2008, 43).

Alain Ehrenberg verweist in „Das Unbehagen der Gesellschaft", darauf, dass durch das Diktat der Autonomie, d.h., dass die Subjekte der Gegenwart für alles Verantwortung übernehmen sollen, Ungleichheiten zunehmend als persönlicher Misserfolg verarbeitet werden: „Die Fähigkeit, sich auf beherrschte und angemessene Weise zu behaupten, wird zu einem wesentlichen Bestandteil der Sozialisation auf allen Ebenen der sozialen Hierarchie" (Ehrenberg 2011, 17). Mit „angemessen" scheint vor allem angepasst gemeint zu sein, denn Ehrenberg bezieht sich hier auf Normativität. Wenn also das sogenannte Feedback, ohne dass heute beruflich kaum noch eine Handlung möglich ist, negativ ausfällt, rückt das Pendel in Richtung Unfähigkeit und Unzulänglichkeit, was häufig Schuldgefühle oder Depression zur Folge hat. Denn das berufliche ist in der Kulturarbeit aufs engste mit dem Privaten verwoben. Ehrenberg zeigt auf, wie „Prekarität, Ausgeschlossenheit und Arbeitslosigkeit […] narzisstische Wunden zu(fügen), deren Hauptkennzeichen eine Abnahme der Selbstachtung und in der Folge die Erschütterung des Selbstvertrauens" bewirken (2011, 429–430). Kollektiv erfahrene Probleme werden weitgehend individualisiert. Das macht es

7 Das heißt, die Arbeitsleistung ist nicht mehr getrennt vom Bereich seiner (wieder-)In-Wert-Setzung. Die Kulturschaffenden werden zum Gesamtwerk, in dem Produktivität und ihre Reorganisation nicht mehr unterschieden werden können.

8 „Moreover, the culture industry is experiencing the proliferation of a wide variety of new 'discount sectors' […]. Here, performance-based formats have emerged that involve a deprofessionalized and deregulated culture-industrial proletariat […], no longer as labor power but as less and less professional 'life force' or vitality" (2008, 42–43).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

laut Ehrenberg für die Prekären schwer, denen unsichere Existenzformen und Lebensweisen abverlangt werden, „sich gegen selbsttechnologische Kontrollformen zu wehren" (ebd.).

Da es im Folgenden auch um Ängste gehen soll, Ängste die mit (relativer) Armut und mangelnder Teilhabe verbunden sind, möchte ich hier einen kurzen Exkurs zur Sachlage in Deutschland und Österreich machen, so dass Armut in seinen vielschichtigen Erscheinungsformen vor dem Hintergrund der groben Fakten verständlicher wird. Auf der IFK-Konferenz „Andere Arbeit" wurde von der Journalistin Julia Friedrichs erläutert, dass sich seit dem Jahr 2000 in Deutschland zunehmend eine (Zwei-)Klassengesellschaft herausbilde, da 10 %der Bevölkerung 60 % des Vermögens besitzen, während die unteren Haushalte nur 1 % des Vermögens besitzen. 65 % der einkommensschwachen Haushalte verbleiben in dieser Einkommenssituation, was statistisch also auch Musiker:innen und Künstler:innen betrifft. Während Armut staatlich bis auf den letzten Cent erfasst wird, bleibt Reichtum weitgehend intransparent, so Friedrichs, hierzu gibt es kaum Zahlen, worauf auch der 5. Armuts- und Reichtumsbericht verwies (BMAS 2017, vgl. Armutsbericht 2020, Paritätischer Wohlfahrtsverband).[9] Friedrichs, die mehrere Bücher zum Thema veröffentlichte, berichtet zudem, dass bei vielen ihrer Kolleg:innen im Journalismus das Leben unter verschärften Bedingungen nur dadurch bewältigt wird, dass sie erben und Besitzer:innen von Vermögen oder Immobilien werden. Dies wurde weiter oben für den Kreativbereich bereits mehrfach angemerkt. Heike Zirden hält den Abschlussvortrag bei der IFK-Konferenz. Sie arbeitet für die „Denkfabrik Digitale Arbeitsgesellschaft" am Bundesministerium in Berlin und erwähnt in einem Nebensatz, dass sich die Anzahl der psychischen Krankheiten und Krankheits(aus)fälle in Deutschland innerhalb der Arbeiterschaft zwischen 2008 und 2018 verdoppelt habe.

Dies hängt mit großer Wahrscheinlichkeit in zahlreichen Fällen damit zusammen, dass die meisten Menschen immer mehr arbeiten müssen, aber immer weniger besitzen, was die sogenannten Existenzängste befeuert. Existenzängste sind nicht irrational, wenn die harten Fakten hinzugezogen werden, denn die oberen zehn % besitzen in Deutschland gut zwei Drittel des Nettovermögens, die ärmere Hälfte hat dagegen nur einen Anteil von 1,3 % am Gesamtvermögen in Deutschland (Redaktion, Die Welt 2019). Diese Verteilung von Reichtum in Deutschland ist nur schwer mit Gedanken von Gerechtigkeit oder Gleichheit in Einklang zu bringen. Ähnlich sieht es in Österreich aus, wo es weder eine Vermögens- noch Erbschaftssteuer gibt. Passenderweise am Heiligen Abend 2019 veröffentlicht der *Standard* ermittelte

9 Im Juli 2020 verbesserte sich die unzureichende Datenlage über Reichtum in Deutschland etwas: „Neue Zusatzstichprobe des Sozio-oekonomischen Panels (SOEP) schließt Datenlücke […] – Reichstes Prozent der Bevölkerung vereint rund 35 statt knapp 22 Prozent des individuellen Nettovermögens auf sich" (Pressemitteilung 15.7.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Zahlen der Arbeiterkammer zur Vermögenssituation im Land: „Alleine das reichste Prozent der Bevölkerung besitzt 22,6 Prozent des gesamten Nettovermögens. Die reichsten [...] zehn Prozent haben 56,4 Prozent in ihrem Eigentum [...]. Hingegen hat die ärmere Hälfte der Bevölkerung praktisch kein Vermögen: Auf sie entfällt nur 3,6 Prozent des Gesamtvermögens" (Redaktion, Der Standard 2019). In Österreich geht es also gemächlicher zu mit der Umverteilung der nationalen Verfügungsmasse. Gleich 2,77-mal mehr Nettovermögen besitzt dort die ärmere Hälfte als in Deutschland. Damit wird deutlich, dass Einkommens- und Eigentumsunterschiede sich in der groben Tendenz in beiden Ländern verstärken.[10] Das ist insofern ein Problem, als damit die Grundkonstruktion des Modells des europäischen Sozialstaates zumindest indirekt infrage gestellt wird. Der Sozialstaat hat im Kern die Funktion der Umverteilung im kapitalistischen System, unter umgekehrten Vorzeichen, als es das Wirtschaftssystem aus sich heraus bewirkt. Wohlstandsausgleich dient dabei neben dem sozialen Frieden vor allem dem Wirtschaftssystem selbst, da fast jeder Euro, der umverteilt wird, am Ende doch wieder bei den sehr Wohlhabenden landet.

Cultural Entrepreneurship und das unternehmerische Selbst

> „If we understand class in terms of income ... recent reports have shown that cultural workers earn on average 60% less than the national median of all UK employees, and 75% of them don't have a pension. [...] While there's been a lot of talk about the boom in the creative industries, the increasing number of graduates in the field has been matched by a systematic decline in public spending in the arts, resulting in less jobs and pay generally" (Carrot Workers Collective Counter Guide to Free Labour in the Arts, 2011, 55).

2016 kuratierte ich zusammen mit Daniel Erlacher eine Diskussion für das *Elevate Festival*, hierbei sollte es um prekäre Kulturarbeit gehen, jedoch wurde das Panel für mich als Mitorganisatorin überraschend mit „Cultural Entrepreneurship" betitelt, ein Ausdruck, der für mich abwegig ist, wenn es um prekäre Arbeitsbedingungen geht. Unsere Einigung bestand dann im Hinzufügen eines Fragezeichens. Deshalb fragte ich die Panelisten – Ana Almeida, Thomas Burkhalter, Adrienne Goehler und Fabrice Starzinskas, ob sie sich als *cultural entrepreneurs* verstehen oder was sie mit dem Begriff assoziieren. Einzig Starzinskas von der Werbeagentur Bright, der so überraschend, wie der Titel zum Panel kam (und zwar über die Austauschverpflichtung mit

10 Ein Grund dafür liegt im Mechanismus der Vererbung und in den vergleichsweise geringen Abgaben an Erbschaftssteuer in beiden Ländern (in Österreich seit 2008 abgeschafft, lediglich eine Grunderwerbsteuer fällt an). Die Vermögenssteuer wird in Deutschland seit 1997 faktisch nicht mehr erhoben. So entsteht ein Konzentrationsprozess bei wirtschaftlichem Eigentum, der sich seitdem beschleunigen konnte. Politik und Staat begreifen sich zunehmend weniger als Regulatoren eines Kapitalismus, der seine Dynamik so relativ ungestört entfalten kann.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

dem Festivalnetzwerk „We are Europe"), konnte sich mit dem Begriff anfreunden: „I don't use the term but I see myself in it. I pitch what I do. We are trying at Bright to pivot the way advertising is working in a sense that it gets more cultural and keeps the cultural value. It is more about shifting an industry toward culture or yeah credibility, that it is pure and still as valued [...]. It is more like trying to shape the world globally" (Starzinskas, Elevate 2016). Das ist bemerkenswert, wenn man die bereits angeführten Diskurse zur Rolle von Kultur im Kapitalismus der Gegenwart bedenkt. Reckwitz (2012, 2017) hatte diesen Umstand mit Kulturalisierung beschrieben: „Die postindustrielle Ökonomie ist um Güter zentriert, die für die Konsumenten primär kulturelle Qualitäten und einen kulturellen Wert haben und zugleich einen Anspruch auf Einzigartigkeit [...] erheben. Insofern handelt es sich [...] um einen Kulturkapitalismus" (2017, 113). Starzinskas und seine Werbeagentur wollen nicht nur Werbung kultureller gestalten, weshalb sie mit Künstler:innen zusammenarbeiten, sondern sogar die ganze Welt so gestalten.

Durch meine Forschung hatte ich die Künstlerin Ana Almeida von *Interndinner*[11] kennengelernt, die Gruppe war mir erstmals 2013 durch einen Live-Podcast in Innsbruck zum Thema prekäre Arbeit und Praktikum „Es wird viel Arbeit, aber schöne Arbeit" aufgefallen (BÜCHS'N'RADIO 2013), weshalb ich sie zum Panel eingeladen habe. Auf der Paneldiskussion beim *Elevate* 2016 versteht sie sich oder ihre Mitstreiter:innen nicht als kulturelle Entrepreneure, deutet den Ausdruck aber als einen Bezugspunkt für die Arbeit als Künstlerin und mit *Interndinner*. Denn bei *Interndinner* wird darüber gesprochen, dass über Geld nicht gesprochen wird, aber dass sie als Künstler:innen Rechnungen zahlen müssen:

> „We never used the term cultural entrepreneurship. But what we [...] have been talking a lot about is the need to talk about money and the need to talk about what capital we are producing as cultural workers and as artists and who is benefitting from it. And the need to ask for monetary remuneration for our work, for monetary gratification. We are trying to destroy this myth of working for love and self-realization. That is a different approach to entrepreneurship, but it is also about [...] this idea of producing art and culture inside a capitalist society" (Almeida, Elevate 2016).

Die Creative Industries befinden sich zunehmend in einem Prozess der sogenannten ‚Gamification', weil kreative Arbeit und deren Ergebnis „die Leichtigkeit des Spiels"

11 Interndinner ist eine bis 2017 aktive heterogene und internationale Gruppe, deren Mitglieder Erfahrung mit Praktika in verschiedenen Ländern gemacht haben. „Im Oktober 2012 ergriff *Interndinner* erstmals im Rahmen der Ausstellung *Keine Zeit* im 21er Haus das Sprachrohr, um mit Kochlöffel, Kapitalismuskritik und den Praxen militanter Untersuchung gegen die vorherrschende Ausbeutung, Geringschätzung und Nicht-Zurkenntnisnahme von Arbeit im Kulturbereich vorzugehen" (Bildpunkt 2014, Interndinner).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

transportieren sollen, stellt Bröckling fest (2007, 174). Dafür wird Neurolinguistisches Programmieren, Erkenntnisse aus der Kognitionsforschung ebenso wie Techniken aus ‚alternativen' Bildungskonzepten oder aus Psychotherapien herangezogen und zu guter Letzt die Praktiken der künstlerischen Avantgarden. Von Brainstorming über Mind-Mapping bis zum kreativen Schreiben ist jede Technik erwünscht. Aber hinter dem Spiel steht dennoch der Produktivitätsgedanke, wie Bröckling hervorhebt. Kreativität braucht Muße und Langeweile, aber der Markt erzwingt Beschleunigung. Wenn Muße systematisch verknappt und funktionalisiert wird, „bleibt nur die Simulation von Kreativität", argumentiert Bröckling (2007, 179). Auch er verweist darauf, dass im Hintergrund immer schon die Aussonderung droht, weil alle ersetzbar sind. So funktioniert die soziale Kontrolle.

Besonders ernüchternd war für Bröckling die – inzwischen zum Allgemeinplatz gewordene – Erkenntnis, dass die Marktmechanismen Protestversuche umgehend absorbierten oder marginalisierten. Schlussendlich bestätigt sich für Bröckling das anfängliche Unbehagen, „je klarer sich im Fortgang die Konturen des unternehmerischen Selbst abzeichneten, desto deutlicher traten auch seine dunklen Seiten hervor: die Unabschließbarkeit der Optimierungszwänge, die unerbittliche Auslese des Wettbewerbs" (2007, 170 ff.). Im Subjekt der Gegenwart fallen seine Hervorbringung und seine Unterwerfung zusammen. Dieses Phänomen lässt sich nicht auf eine Ideologie oder ein organisierendes Zentrum zurückführen, sondern es handelt sich laut Bröckling um Effekte aus „Mikrotechniken und Denkweisen, die sich zu Makrostrukturen verdichten und verstetigen" (ebd., 27). Allerdings lassen sich Anzeichen von Ideologie erkennen, die sich selbst dort permanent reproduziert, wo sich die Gegner:innen des Neoliberalismus verorten. Diese Ideologie ist die von der Chancengesellschaft und dass Leistung und Anstrengung zum Erfolg führen.

Das ist aber schon länger nicht (mehr) so, wie auf dem Elevate-Panel zu „Cultural Entrepreneurship?" deutlich wurde, wo Thomas Burkhalter von Norient über seine Arbeitssituation berichtete, dass er schon seit Jahrzehnten hart dafür arbeite, sich ständig weiterqualifiziere. Er formuliert eher Skepsis bezüglich Cultural Entrepreneurship: „I never saw myself as a cultural entrepreneur or used the term. And I am not sure if I want to be one. […] I love researching music. […] I try to survive with my passion" (Burkhalter, Elevate 2016). Er möchte sich zwar entwickeln und finanzielle Stabilität erreichen, etwas, das bisher nicht zufriedenstellend stattgefunden hat, aber dazu gehörten oft auch ungewollte Kompromisse, von denen er nicht weiß, ob er sie tragen will oder kann:

> „The world changes […]. I try to find my way, that is at the moment a mixture of jobs […]. If your ideas are bigger than what you can actually do you come close to depression and to a burn-out. Then you have to find ways how to network with other people, and you

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

want to pay those people. Eventually you have to think about how to get more money inside, without losing the course. This is the dilemma" (Elevate 2016).

Obwohl die Ausstellung von Norient ein Erfolg war und vielerorts Interesse bekundet worden sei, können sie der Nachfrage als kleine prekäre Organisation nicht nachkommen.

Ähnliche Befunde wie bei Bröckling finden sich auch bei David Hesmondhalgh und Sarah Baker, die 2006/2007 in England Forschungen durchgeführt haben, in der 63 Manager:innen und Kulturarbeiter:innen aus den Bereichen Fernsehen, Music Recording, Verlage und Journalismus befragt wurden. Ein Anliegen der Forscher:innen war es, Aussagen über die Arbeitsqualität (quality of working life) machen zu können. Auch Hesmondhalgh und Baker kommen zu Ergebnissen, die ich hier bereits aus anderen Studien angeführt habe: Unsicherheit als wesentlicher Faktor, der in der Natur der befristeten (Projekt-)Verträge konstitutiv ist. Im Oktober 2023 titelt der Berliner *Tagesspiegel*: „Hauptstadt der prekären Arbeit?: In Berlin haben besonders viele Beschäftigte einen befristeten Vertrag" (Thewalt, 2023). Und damit sind noch nicht einmal die befristeten Projektverträge gemeint, sondern vor allem befristete Anstellungen (abhängig Beschäftigte). Viele der von den Autor:innen Befragten empfinden Unsicherheit und berichteten über das Gefühl, austauschbar zu sein. Dies werde durch die große Anzahl von jungen Freiberuflichen verstärkt, die um die relativ gleichbleibende Anzahl von Positionen konkurrieren (vgl. 2011, 115). Die Autor:innen stellen fest, dass die Creative Industries bezüglich Klasse eher homogen seien, also eher Bildungsbürgertum und Mittelschicht, da viele Jobs im Einstieg unbezahlt seien. Nur so habe sich dieses Vorgehen etablieren können. (vgl. 2011, 116) Wiederholt tauchen in den von Hesmondhalgh und Baker geführten Interviews Formulierungen auf, die als entmenschlichend von den Befragten beschrieben werden, die ihre Ängste besonders drastisch illustrieren. Flexibel seien vor allem die Arbeiter:innen, nicht die Unternehmen. Besonders in der Fernsehbranche seien die Arbeitszeiten, die oft über zehn Stunden pro Tag lägen und das häufig sieben Tage in der Woche, auch Auslöser für Gesundheitsgefahren. Besonders unter den Freelancern sei der Frust groß und viele haben Angst, keine Folgeaufträge zu bekommen.

Im Bereich der transmedialen Festivals zeigen sich Ängste und Druck auf vielschichtige Art und Weise, auch wenn über vieles nicht offen gesprochen wird, ist Druck – ob empfunden oder real – ein wesentliches Grundempfinden, wie bereits vielfach erwähnt wurde. Dieser resultiert oft aus der chronischen Unterfinanzierung der Festivals: wo es an Geld mangelt, steigt der Druck. Das beschreibt auch die Social-Media-Beauftragte von *CTM,* Annie Goh, im Interview:

„Es gibt immer zu wenig Leute, zu wenig Geld und immer ganz viel Stress im Vorfeld. Es ist insgesamt alles recht locker, was auch gut ist, so ist man flexibler als in einer Institution.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Aber das Informelle ist auch schwierig, weil man sich selbst ausbeutet, alle sind müde. Jedes Jahr ist man zu ehrgeizig und nimmt sich zu viel vor. Das ist […] anstrengend für die Mitarbeiter" (Interview Goh 2014).

Ein weiteres Thema, das mit Angst einhergeht, ist mangelndes Feedback, Anerkennung und Wertschätzung. Macht man seine Arbeit gut? Wie ist die eigene Position im gesamten Gefüge? Eine CTM-Assistentin beschreibt ihre Unsicherheit: „Towards the end of the festival it really bothered me not knowing how to fit in and how the others felt about the work that I was doing" (Interview Michelle 2014). Stress und Unterfinanzierung führen in der Regel auch zu Kommunikationsproblemen, was sich oft auf das Selbstwertgefühl der Mitarbeiter:innen auswirkt und derer, deren Anfragen an das Festival unbeantwortet bleiben (beispielsweise Künstler:innen oder Journalist:innen). Auch für Hesmondhalgh und Baker spielt Selbstwertgefühl eine zentrale Rolle: „Feelings of insecurity were often combined with personal experiences of vulnerability and self-doubt" (2011, 122). Das unternehmerische Selbst ist laut Bröckling immer öfter ein erschöpftes Selbst. Die Folgen dieser Selbstzurichtung zeigen sich im Überfordert-sein und als Folge an Krankheiten wie Depression, Sucht oder Burn-out. „Es ist das klinische Bild der Depression, in dem das Anforderungsprofil des unternehmerischen Selbst als Negativfolie wiederkehrt", so Bröckling (2007, 290). Indem die Individuen ihre Wut, nicht zu genügen, ausschließlich gegen sich selbst richten, bleiben sie im Teufelskreis der Selbstverantwortung des unternehmerischen Selbst, gegen die ihre Psyche rebelliert. Aber auch die Alternativlosigkeit, die keine Transformationsperspektive zu erzeugen vermag, weil viele Jahre oder Jahrzehnte in eine spezialisierte Ausbildung oder Berufspraxis geflossen sind, verstärken ein Gefühl des Gefangen-seins. Die Depression bringt das konfliktfähige Subjekt zum Verschwinden und ersetzt es durch ein Selbst, das durcharbeitet oder an seinen Unzulänglichkeiten laboriert.

Ohnmacht, Selbstvorwürfe, Angst vor Ausschluss oder der Eindruck, von den Quellen sozialen Einflusses abgeschnitten zu sein, gehen häufig mit anhaltender wirtschaftlicher Prekarität einher. Für gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen, sowohl in der Öffentlichkeit als auch am Arbeitsplatz fehlt häufig die Kraft, was das Machtgefälle verstetigt (vgl. Kieffer 1984, in: Bröckling 192). Dass Frauen und marginalisierte Gruppen hiervon besonders betroffen sind, wird von Bröckling nicht erwähnt. Insgesamt wird das Geschlechterthema von Bröckling fast gar nicht aufgegriffen. Lediglich in einem Vortrag von 2002 zu den Geschlechtern des unternehmerischen Selbst, hier nimmt er aber nur Bezug auf die Ratgeberliteratur für Frauen. Auf die benachteiligte Situation von Frauen, da sie beispielsweise viel stärker von Altersarmut bedroht sind, geht er nicht ein.

Die Befragungen von Hesmondhalgh und Baker ergaben, dass viele Befriedigung daraus gewinnen, dass ihre Tätigkeiten von anderen als „interesting or desireable"

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

(2011, 124) eingestuft werden, daher vermuten die Autor:innen, dass dies als Kompensation für die Entbehrungen und Selbstzweifel funktioniert: „[T]he industry is 'hot', and the jobs are 'cool' and these factors play a part in workers' internalisation of the risks of creative labour" (ebd.). Diese Tendenz hob auch Jan Rohlf hervor und sie ist im Forschungsfeld vorherrschend. Einige der Befragten, besonders weiter oben in der Hierarchie, empfanden ihre Tätigkeiten als komplex, herausfordernd oder privilegiert sowie durch den Zugang zu Wissen, Kunst, Kontakten oder Reisemöglichkeiten als befriedigend. Kreative Freiberufler:innen haben nach Hesmondhalgh und Baker aber wenig Zugang zu den finanziellen und psychologischen Vorteilen, die Festangestellte haben, dies manifestiere sich vor allem in ihren Ängsten. Auch sie streichen heraus, dass die untersuchten Berufszweige vor allem Ambivalenzen und Widersprüche kennzeichnen.

Dafür exemplarisch sind auch die neuen Begrifflichkeiten wie „Cultural Entrepreneur", der Adrienne Goehler[12] nur wenig Positives abgewinnen kann: „For me cultural entrepreneurship is a neoliberal term […]. It is a nice term for exploitation and self-exploitation. I am tired of that. I am also very tired of observing that in this precarious art field women always earn less than men. […] It is a nice French word for a precarious situation" (Goehler, Elevate 2016). Fabrice Starzinskas Ausführungen zur Figur des Cultural Entrepreneurs sind aufschlussreich, wenn er formuliert: „[I]t is most of the time not about inventing things, but about doing things another way. It is about getting more productive and doing more things in less time. Less people make more profits" (Elevate 2016). Starzinskas gehört zu den wenigen Professionen, die in und an der Arbeit mit Kultur gut verdienen, seine Aussagen spiegeln das Denken, das mit der Ökonomisierung von Kultur und Kreativität einhergeht: Hier geht es immerfort um ein Wachstumsdenken. Starzinskas glaubt fest daran, dass in Zukunft auch die prekären Künstler:innen davon profitieren werden. Etwas, das Burkhalter oder Almeida aufgrund ihrer persönlichen Erfahrung eher für wenig wahrscheinlich halten. Das Wachstumsdenken im Kulturkapitalismus betrachtet Goehler mit Skepsis. Es gebe zu viele Künstler:innen, zu viele Events: „And with the festivals it is all the same. […] We have too many festivals, we have too many biennals and triennals, and that is a problem" (Goehler, Elevate 2016). Oliver Marchart (2017) schätzt die Zahl von Biennalen auf 100 bis 200 weltweit.[13]

12 Goehler kuratierte u. a. 2002 und 2006 den Hauptstadtkulturfonds in Berlin. 2001 wurde Goehler als Parteilose zur Senatorin für Wissenschaft, Forschung und Kultur in Berlin gewählt. Sie übte dieses Amt bis Januar 2002 aus. Zuvor war sie von 1989 bis 2001 Präsidentin der Hochschule für bildende Künste Hamburg. In den späten 1980er Jahren war sie als Abgeordnete der Hamburgischen Bürgerschaft für die Grünen in Frauenfragen aktiv.

13 Allerdings sieht er in Biennalen, und man kann es auf *Transmedia Festivals* ausweiten, nicht nur eine Weiterführung der westlichen Kolonialherrschaft, sondern auch einer Gegenbewegung: „Es sind nicht länger nur die ehemaligen Kolonialnationen des Westens, die sich im Glanz ihrer je-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

In meiner Forschung gibt es bei den meisten Akteur:innen ein klares Bewusstsein darüber, dass die Nachfrage nach Kulturarbeit weit hinter dem Angebot herhinkt, obschon es immer mehr Nachfrage nach kulturellen Angeboten gibt, daher herrscht ein unerklärter Wettbewerb zwischen Akteur:innen. Selbst wenn der steigende Wettbewerb nicht benannt wird, so bringt er doch seine Äußerungsformen hervor. Die neue Subjektivität, die sich hier konstituiert, ist die Einordnung in ein System, das durch ein ‚dabei sein dürfen' zugleich die Belohnung für die Arbeitsleistung kreiert. Um diesen Status zu erhalten, passt man sich an. Wenngleich marginalisierte Identitäten und Subjekte in diskursiven Veranstaltungen Thema waren und diese auf Grund von Kritik in so manchem Line-up nun zahlreicher vertreten sind, geht es im inneren der Festivals wenig selbstkritisch zu. Was ich damit meine, verdeutlicht Inga Zimprich:

> „Ich finde unsere Arbeit wird dann wichtig und politisch, wenn wir uns selbst da mitreinnehmen und schauen, was es mit mir gemacht hat […], wann war es, dass ich das Gefühl bekommen habe, ich muss mich so verhärten, […] gegen meine eigenen Wünsche nach mehr Gemeinschaft und Rücksichtnahme. Ich kann das für mich auf […] mein Kunststudium zurückführen, wo ich gelernt habe, besser zu werden und hart gegen mich selbst zu sein. […] Das System, in dem wir arbeiten, ist ein benachteiligendes und beschissenes. Warum will ich mich fit machen für so eine Competition?" (Interview Zimprich 2020).

Die Wirksamkeit eines Regimes des unternehmerischen Selbst und der Mythos der Creative Industries gepaart mit einer Prise Systemopposition erschaffen so Strukturen, die Wettbewerbs- und Wachstumsideologien reproduzieren. Ein System, von dem man nicht nur Teil, sondern von dem man nahezu vollständig abhängig ist.

Die psychologischen und gesundheitlichen Bedingungen, in denen sich die Festivalarbeit vollzieht, wurden hier gerahmt. Viele freiberufliche ‚cultural entrepreneurs' müssen nicht nur mit schlechten Arbeitsbedingungen leben, sondern auch im Krankheitsfall und im Alter irgendwie klarkommen. Ein Auffangsystem für Prekäre sind deshalb nach wie vor Familie oder Partner:innen, die helfen, ihre niedrigen Einkommen auszugleichen. Die viel gepriesene Kreativität konstituiert sich oftmals in einem Dauerzustand von Angst, Stress und Erschöpfung. Euphemismen wie „work is play" verniedlichen und verschleiern die Realitäten und Motivationen, die oftmals dahinterstehen.

---

weiligen Kunst- und Industrieproduktion sonnen. Die weltweite Biennalisierung hat vielmehr zur Dezentrierung des Westens beigetragen" (2017, 95).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Gesundheitliche Folgen von Angst und Unsicherheit

> „Speaking about money and real labour conditions still seems somehow distasteful and goes against the playful criticality that many artists are encouraged to inhabit" (Open letter of Precarious Workers Brigade to Tate Britain, 2012).

Zu den weichen Faktoren dieser Entwicklungen gehören psychische Auswirkungen von belastenden Tätigkeiten, ebenso wie von solchen, die mit Unsicherheit und Existenzängsten verbunden sind. Diese müssten als determinierende Faktoren von prekärer Beschäftigung erkannt und anerkannt werden. Dies wurde viel zu häufig vernachlässigt, weshalb das Institute for Precarious Consciousness (IPC) den Text „We Are All Very Anxious" (2014) formulierte. In ihrer Analyse referenzieren sie u. a. Thesen, die auch vom Pop-Theoretiker Mark Fisher thematisiert wurden, der in meinem Feld weit rezipiert wurde, er war beispielsweise 2013 beim *CTM Festival* eingeladen, von ihm wird noch die Rede sein. Die Diskurse des IPC sind feldnahe. Das Institut stützt sich laut eigener Aussage auf eine Tradition des Protests der 1960er bis 1990er Jahre, die den Zweck hatte, die Monotonie der fordistischen Arbeit, eines „work-consume-die-cycle" zu kritisieren (IPC 2014a, 2). Strategien gegen Monotonie und Langeweile entwickelten beispielsweise die Situationisten, der frühe Feminismus oder in den 1990ern das *Free Party Movement*, die Hackerkultur oder die *Reclaim-the-Streets*-Initiative. Das Institut versteht sich selbst als Teil des auslaufenden Endes dieser Welle von Protestbewegungen, das gegen spezifische Krisen des globalen Nordens anschreibt. Sie benennen konkret Angst und Unsicherheit als zentrale Problematiken einer „Sozialen Fabrik" der Gegenwart.

Das Feld der Arbeit breitet sich laut IPC auf alle Lebensbereiche aus. Halb ehrenamtliche Projekte sowie temporäre, freiberufliche Tätigkeiten vermehren sich massiv – Social Media, interaktive Games, Lifelong Learning oder die freiwillige Produktion von Content im Internet halten immer mehr Stadtbewohner:innen in Atem. An die Stelle von selbstorganisierten Partys und Teknivals treten kommerzielle Clubs und Festivals. Das IPC geht davon aus, dass die allgemeine Angst und Unsicherheit ein offenes Geheimnis sind und heute das gesamte soziale Feld durchziehen. Das Institut bringt die digitale Überwachung oder das Kredit-System mit der neoliberalen Erfolgsidee in Verbindung. Mediatisierte Überwachung, Privatisierung und die Bürokratisierung öffentlicher Räume gingen Hand in Hand mit dem Gebot zu kommunizieren. Zwar ist Kommunikation in sozialen Netzwerken allgegenwärtiger als jemals zuvor, jedoch zunehmend nur noch auf kontrollierten Kanälen, wo phatische Kommunikation überwiegt (siehe dazu Kapitel 4.5). Zugleich wird über zwingende Probleme kaum und wenn, dann höchst ungern kommuniziert. Zygmunt Bauman beschreibt dieses gesellschaftliche Moment als „war for recognition" (2015, re:publica). Das Resultat dieser rasenden Selbstpräsentation ist laut Bauman die

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Angst, eine unbedeutende Person zu sein, die Angst vor Exklusion. Das IPC kommt zu ähnlichen Schlüssen, wenn es schreibt, dass heute jeder ersetzbar ist: „[T]he system holds the threat of forcibly delinking anyone any time [...] in order to produce a collapse of personality. The present dominant affect of anxiety is also known as precarity. Precarity is a type of insecurity which treats people as disposable so as to impose control" (IPC 2014a, 4–5).

Diese Situation hat Effekte wie Überarbeitung, Burn-out, Zusammenschrumpfen der Zeit auf eine endlose Gegenwart[14] und Verletzlichkeit sowie mangelnde Solidarität zur Folge. Dazu bemerkt Adrienne Goehler, die auch Diplom-Psychologin ist: „I can tell you as a psychologist that at least 90 percent of all the people live under chronical existential fear – they are not good artists, they are ill. They are normally in deep depression or have other illnesses" (Goehler, Elevate 2016). Inga Zimprich von der *Feministischen Gesundheitsrecherchegruppe* versucht hier dagegen zusteuern, indem sie in ihrer Arbeit immer wieder hervorhebt, dass die Verinnerlichung des Konkurrenzverhaltens kein Rezept für die Zukunft sei:

> „Als ich angefangen habe zu studieren, wurde uns gesagt, dass nur 5 % davon leben können. Warum versuchen wir, zu den 5 % zu gehören, anstatt nach Möglichkeiten zu suchen, dass auch die anderen 95 % tätig sein können? [...] Auch kulturpolitisch muss sich etwas verändern. Ein ganz wichtiger Schritt für mich war, mit Kolleg:innen darüber zu reden [...] wie wenig wir verdienen und wie viel wir in diese Wettbewerbsstrukturen stecken, um es nicht weiter zu verdrängen und unsichtbar zu machen" (Interview Zimprich 2020).

Laut IPC kann der Mangel an möglicher Kontrolle über die eigene Zukunft zu einem obsessiven Mikromanagement jener Bereiche führen, die man noch kontrollieren kann. Gleichzeitig habe man keine Zeit und kein Vertrauen, um sich mit den Problemen anderer zu beschäftigen. Auch führen Scham und Schuldgefühle über die eigene Situation dazu, dass man seine Sorgen für sich behält und hofft, dass die vielen Rezepte der Selbstoptimierung doch noch irgendwann funktionieren. Daher sucht das Institut nach Wegen, um ein Bewusstsein für diese neue Form von Prekarität zu schaffen. Benötigt werden Theorien und Taktiken, welche Auswege aus dieser Phase der allumfassenden Unsicherheit ermöglichen (vgl. IPC 2014b).

Dass ein solches Gewahr-werden im Feld und Umfeld der Festivals noch nicht stattgefunden hat, zeigt sich daran, dass es kaum Veranstaltungen oder informelle Gespräche dazu gibt. Diese beschriebenen und negativ konnotierten Phänomene existieren und zugleich besteht wenig Bereitschaft, darüber zu reden. Dies geschieht meist nur, wenn jemand krank wird oder stirbt und man sich gegenseitig zu mehr Self-Care ermahnt. Oder es erfolgt eine schlichte Geste des Verstehens, dass man

14 Zur Erinnerung: Die „endlose Gegenwart" war auch das Thema des *donaufestivals* 2018.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Bescheid weiß, wenn jemand davon berichtet, sich „ausgebrannt" zu fühlen. Auf Nachfrage zum allgegenwärtigen Prekaritätsrisiko sagt Oliver Baurhenn, dass die Thematisierung nicht ihre Aufgabe sei, denn dann würde man sich selbst zum Opfer stilisieren. Das müssten deshalb andere machen. Es gibt zwar ein Bewusstsein darüber, dass man unterbezahlt wird, das hat man aber akzeptiert. Die freie Festivalmitarbeiterin Tanja sieht die Ursache vor allem in politischem Versagen, dass die Stadt Berlin selbst pleite sei, sich aber Prestigeprojekte leiste, wodurch die Kulturförderung immer weiter zurückgeschraubt werde, die steigenden Ansprüche in der Branche und an sich selbst würden aber kaum hinterfragt, sondern als gegeben verstanden: „Wir sind alle immer unterbezahlt für die Arbeit, die wir tun, aber wir machen es mit Leidenschaft. […] Man braucht ständig neue Ideen und Ansätze, um Projekte verwirklichen zu können und liquide zu sein" (Interview Tanja 2014).

Die oben angeführten gesellschaftlichen Verschiebungen Richtung Prekarität/Angst sind besser verständlich, wenn man sie als Symptom deutet. So versuchen die Festivals diese Problematiken teilweise in ihren Publikationen zu reflektieren. 2018 schreibt das *CTM Festival* in seinem Editorial zum Festivalthema „Turmoil":

> „Wir spüren eine Rast- und Ratlosigkeit, Ohnmachtsgefühle und eine Angespanntheit, die sich nur schwer aushalten lassen. Die Last der polarisierenden Politikformen, selbstgerechter Agitation und digitaler Täuschung zerrt an uns. Wir versinken in ein toxisches Gebräu aus ungezügeltem Narzissmus, Selbstverleugnung und Autoritarismus, werden getrieben durch neue Technologien, denen wir erlauben, unreflektiert am Gewebe unserer Gemeinschaft herumzureißen" (Website 2018, Übersetzung Autorin).

Fast poetisch und dramatisch lesen sich die einleitenden Worte. „Turmoil" kann mit Unruhe, Chaos, Krawall, Aufruhr, Rebellion oder Tumult übersetzt werden. Es ist die Rede von einem fortdauernden Druck politischer, sozialer und ökologischer Krisenmomente und dem emotionalen Aufruhr, den diese Krisen erzeugen: „Squeezed under an almost inescapable regime of permanent excitation, we burn out, we retreat, and we can't help but to normalise the madness, the pace, the anxiety. Yet, masking the turmoil comes at a price too – a creeping, subterranean unease" (CTM Website 2018). Als Festival mit Musikschwerpunkt setzt *CTM* die Wirkung von Sound dagegen, der die Dissonanzen der Welt widerspiegelt „and resonates with our anxieties" (ebd.). In dieser Ausgabe fokussiere man daher Musik und Sounds, die darauf abzielen, Unzufriedenheit und Protest zum Ausdruck zu bringen, „by invading our safety zones and transgressing norms" (ebd.). Das interpretiere ich als Bedürfnis der Verfasser:innen, sich mit dem alltäglichen Druck auseinandersetzen zu wollen und diesen mit musikalischen Mitteln abzubauen, zumindest für den Moment.

Ein gewisser Unwillen, sich konkreter mit solchen Themen selbstbezüglich auseinanderzusetzen, ist nachvollziehbar, schließlich ist man nicht zufällig Festivalkura-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tor:in oder Kulturarbeiter:in geworden, sondern es trotz der prekären Verhältnisse geblieben. Während meines Praktikums beim *CTM Festival* fiel mir auf, dass aller Leidenschaft zum Trotz während der Arbeit nur selten gesprochen oder gelacht wurde. Das beschreibt auch die Praktikantin Maria: „Die Leute reden gar nicht miteinander und ich habe dann gemerkt, dass ich auch mit der Zeit so werde: im Büro ankommen, E-Mails beantworten und so vor mich hinarbeiten und auch kaum mit jemandem rede" (Interview 2014). Die Mitarbeiter:innen haben sich nur selten begrüßt oder verabschiedet, wenn sie das Büro betreten oder verlassen haben. Das habe ich als Ausdruck großer Anspannung gedeutet. Wenn sich diese über mehrere Monate ausdehnt und noch nicht mal mehr gelacht wird, kann das kaum gesund sein.

Das Thema Gesundheit ist in der Musikindustrie, in Clubkultur oder bei *Transmedia Festivals* marginalisiert, obwohl die Akteur:innen offensichtlich unter extremen Bedingungen arbeiten. Vor allem in der ‚heißen Phase' wird es sehr stressig, die Arbeit erfordert häufig Nachtarbeit und sehr lange Arbeitszeiten, was gesundheitliche Risiken mit sich bringt. Nur ein Vortrag zu „Health vs. Hedonism" beim *CTM Festival* 2017 ist mir zum Thema im Sample begegnet. Auch fokussierte sich der Vortrag auf Musikschaffende, dass dieses Thema aber auch Festivalarbeiter:innen und Kulturschaffende betrifft, wurde vor allem vom Publikum eingebracht. Der Vortrag präsentierte in Nebensätzen erschreckende Fakten, wie etwa, dass Angst (*anxiety*), Depression, bipolare Störungen und Panikattacken weit verbreitet sind: „We know statistically that musicians and people working in the music industry are four times more likely to get a diagnosis of depression than the general population, and there is a high rate of anxiety" (Hodge, CTM 2017). Der Vortrag, der auch partizipative Momente hatte, sollte die Relevanz von Self-Care vermitteln und Awareness über das Thema vermehren, aber letztendlich blieb die Frage offen, wo man Hilfe bekommen könne. Ich selbst hatte in der Zeit der Vorbereitung für die Drucklegung einen Burn-out und es gab in Wien keine Anlaufstelle, außer einer Selbsthifegruppe mit wenigstens einem Jahr Wartezeit. Und um überhaupt Hilfe zu bekommen, muss zunächst anerkannt werden, dass es ein Problem gibt. Auch Hodge betonte wie schon zuvor Interdinner, FGRG oder IPC die Wichtigkeit, darüber zu sprechen. Zwar gibt es international einige Gruppen und Anlaufstellen, und Hodge, die Coach und Psychologin ist, empfahl für England (UK) die Charity-organisation „Help Musicians", und in der anschließenden Diskussion wurde angemerkt, dass die Musiker:innen und Kulturarbeiter:innen schlecht verdienen, und professionelle Hilfe daher oft nicht in Betracht komme. Und wenn dringend Hilfe benötigt wird, dass es (zu) lange Wartezeiten gibt. Im Forschungszeitraum, aber auch schon davor, habe ich bei Festivalorganisator:innen mitbekommen, dass einige nach dem Festival nicht mehr arbeiten konnten, weil sie einen Burn-out hatten, andere entwickelten eine Aversion gegen Social-Media- und Online-Kommunikation, konnten solche Kanäle im Nachgang für einige Zeit nicht mehr nutzen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Beim Gesundheitsthema ist Gender ebenfalls relevant. Laut Hodge zeigen Statistiken für Großbritannien, dass es für Frauen wahrscheinlicher ist, „to experience anxiety symptoms, […] and have a diagnosis of anxiety" (CTM 2017). Allerdings suchen sich Frauen häufiger Hilfe und reden öfter darüber. „Men are almost missing the gap, they are not talking about their feelings too much, they are not accessing services or talk with friends about their feelings, and yet you can see that the rates in statistics are much higher for men for severe mental health issues and suicide" (Hodge, ebd.). Eine Studie von „Help Musicians" hatte 2014 ermittelt, dass Männer nur selten darüber sprechen können oder wollen. Das ist auch deshalb bedenklich, weil in der Kulturarbeit die Frauen in der Anzahl überwiegen; in einer Führungsposition sollte man auch ein Vorbild sein, und dort sind meist Männer. Und dass, obwohl von 552 Teilnehmer:innen 329 Depressionen oder andere psychologische Probleme hatten, noch mehr hatten körperliche Krankheiten und Probleme, 227 gaben an, Hörprobleme zu haben. Die drei Spitzenpositionen waren aber Arbeitsstunden und -zeiten, Geldprobleme sowie fehlende Sicherheit. Und, dass obwohl 80 % der befragten Musiker:innen aus der klassischen Musik und Orchestern waren, die sonst vergleichsweise die höchsten Einkommen und Absicherungen unter den Musiker:innen haben (vgl. u. a. Haak 2008). Auch sind die Arbeitszeiten im Vergleich zu denen im Club deutlich humaner. Mit Rauchen oder Drogen gab es in diesem Sample kaum Probleme, aber bei knapp über 200 war Alkohol ein Thema. Dies dürfte im Clubumfeld deutlich mehr sein, hier werden aufputschende und weitere Substanzen in größerem Ausmaß eingenommen. 301 Musiker:innen gaben an, aufgrund ihres Berufs Beziehungsprobleme zu haben.

Auch wenn das kleine Sample aus UK nicht repräsentativ ist, so ist die aufgezeigte Tendenz durchaus ernst zu nehmen. Dass das Gesundheitsthema beim Festival aufgegriffen wurde, war wohl vor allem dem Festivalthema „LoveAngerFear" geschuldet und scheint mir nicht mit einem steigenden Bewusstsein für die mentalen und körperlichen Aspekte von Festivalarbeit zusammenzuhängen, da ansonsten keine daran anschließenden Thematiken oder Formate stattfanden. Aber dies überhaupt einzubeziehen, sehe ich als wichtigen ersten Schritt einer Gewahrwerdung. Grundsätzlich mangelt es an Tiefe und der Weiterführung solcher wichtigen Themen auf den Festivals. Es ist damit typisch für die Szene bearbeitet, die einerseits stets gesellschaftskritisch, aber auch Avantgarde in Hinblick auf den Abbau sozialer Standards ist, die einst von sozialen Bewegungen erkämpft wurden. Da die unsicheren Perspektiven, gerade für die jüngeren Kunst- und Kulturarbeiter:innen, noch in ferner Zukunft liegen, sind sie gut verdrängbar. Mit zunehmendem Alter werden die verdrängten Umstände jedoch immer mehr zu massiven Realitäten, wie auch Goehler bestätigte.

Umso erfreulicher ist es, dass das Thema Gesundheit nicht ganz im Kultur- und Kunstdiskurs verschwunden ist. Über meine Teilnahme am *Balance Festival* für Club

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kultur 2020, das durch die Pandemie online stattfand, erfuhr ich von der schon erwähnten *Feministischen Gesundheitsrecherchegruppe* in Berlin, die einen Podcast zum Thema „Being in Crisis Together" im Festivalprogramm hatte. Im Ankündigungstext formuliert die Gruppe die offene Frage danach, „warum wir unsere emotionalen und mentalen Krisen voreinander verbergen und denken, wir müssten allein mit ihnen klarkommen?" (Website Balance/IFZ 2020). Im Podcast stellt sie Methoden aus der Antipsychiatrie und dem *Disability Justice Movement* sowie aus radikalen Gesundheitsbewegungen vor. Außerdem verorteten sie sich im Kontext von Kulturarbeit, weshalb ich die Künstlerin Inga Zimprich zu ihrem Engagement im Gesundheitsbereich interviewte. Zimprich und Julia Bonn hatten sich mit einer weiteren Kollegin zunächst als lokale Dreiergruppe aus einer größeren europäischen Gruppe formiert. Sie sind Künstler:innen, aber verstehen sich als Kulturarbeiter:innen, denn sie kamen gemeinsam aus der Selbstorganisation zu Arbeitsbedingungen im Kultursektor. Sie entschieden sich für die Selbstbezeichnung Kulturarbeiter:innen anstatt Künstler:innen, das hat damit zu tun, weil unter Künstler:innen ein Diskurs vorherrsche, der die Kunst ins Zentrum des gesellschaftlichen Schaffens stellt. „Aber im Zentrum der Gesellschaft sind genauso Pflegeberufe oder andere Berufe elementar. Und diesen Diskurs, der Kunst über andere Berufe erhebt, den finde ich problematisch", erklärt Zimprich. Es stört sie, dass über Themen wie Gesundheit oder Arbeitsbedingungen nicht gesprochen wird, stattdessen möchte sie mit Kolleg:innen darüber sprechen, wie es ihnen mit ihrer Arbeit in einem hyper-leistungsorientierten Umfeld geht, und wie es um das eigene Wohlbefinden bestellt ist:

> „Für uns ist es wichtig zu sagen, Kulturarbeit ist auch Arbeit, ich bin Mutter von einem Kind und es ist schon unglaublich, wie schlecht im Kulturbereich bezahlt wird. Wenn wir zusammenrechnen, wie viel Geld wir in Produktionen, Nachproduktion und Recherche stecken, kommen wir alle auf einen ganz schrecklich niedrigen Stundenlohn. Daher finde ich es wichtig, mich hier für bessere Arbeitsbedingungen einzusetzen. […] Das Kunstfeld ist total davon geprägt, […] dass wir permanent im Wettbewerb miteinander sind und voreinander verbergen, wie viele Absagen wir bekommen, wie viele Anträge wir schreiben, wie oft wir die Nächte durcharbeiten, um etwas fertig zu machen, wo dann doch nichts dabei rumkommt" (Interview Zimprich 2020).

Die Ansprüche der Avantgarde Festivals sind hoch – in der *ICAS* Agenda werden Qualität, kritische Reflektion und Austausch höher bewertet als Profit (vgl. ICAS Website), was auch den Druck auf die Akteur:innen erhöht. Manche schreiben das ganze Jahr über Förderanträge, sogar während des Festivals, so dass wenig Zeit bleibt, um den eigenen formulierten Ansprüchen nachzukommen.

Im Festivalalltag, wie ich ihn beim *CTM Festival* erlebt habe, beginnt die heiße Phase spätestens sechs bis acht Wochen vor dem Festivaltermin und endet zwei bis

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sechs Wochen nach dem Festival. Die stressigste Zeit ist die kurz vor, während und einige Tage nach dem Festival. Bei einem Teammeeting 2015, kurz nach dem Festival, während noch der Abbau stattfindet und die Ausstellung weiterläuft, äußert eine Mitarbeiterin, dass ihr fünf Tage hintereinander im temporären Festivalbüro, das noch im Club ist, zu viel seien, dass 20 Stunden Arbeit am Tag fünf Tage hintereinander nicht mehr für sie gangbar sind. Sie äußert den Wunsch, nur noch vier solcher Schichten hintereinander machen zu wollen. Jan Rohlf spricht daraufhin von einem „unglaublich knappen Budget" in diesem Jahr. Die meisten Mitarbeiter:innen klagen über Personalmangel, hätten gerne zusätzliche Hilfe, aber Rohlf sagt, dass ginge nicht, das würden die Lohnkosten nicht erlauben, daher müssten alle ihre Aufgabenbereiche ausbauen und mehr Verantwortung übernehmen. Viele wollten, dass das Meeting abgebrochen und verschoben wird, weil niemand mehr Kraft dafür hatte, aber aus Mangel an Alternativen wird es bis zum Schluss abgehalten.

2019, dem 20-jährigen Jubiläum des *CTM Festivals*, finden sich im Editorial erneut Anzeichen dafür, dass ein Gewahr-werden immer wieder kurzzeitig an die Oberfläche drängt: „[W]e must also insist on stable economic conditions. To survive as an artist and to maintain communities and spaces of open discourse […]. We urgently need concepts, tools and structures that enable music and cultural creators to continuously experiment in a self-determined manner and to freely associate themselves" (CTM Website 2019). Hier nimmt man sich allerdings aus der Gleichung heraus, da nur „artists" genannt werden. Dass permanenter Druck vorhanden ist, beschreibt auch CTM-Produktionsmanager Lars: „Die Festivals, die es lange gibt, haben diesen Druck, denn sie wollen bestehen bleiben, aber die Konkurrenz wird immer größer, weil es so viele neue Festivals gibt und immer mehr Leute Anträge schreiben. […] In Berlin, im Vergleich zu anderen Städten, ist der Konkurrenzdruck ständig da und auch spürbar" (Interview 2014). Aber auch auf der persönlichen Ebene der Arbeitsbelastung ist Druck vorhanden: „Es ist definitiv ein stressiger Job, man muss tagsüber, abends, nachts arbeiten und schon stressresistent sein, aber das lernt man dann auch", so Lars. Lars arbeitet schon länger in diesem Bereich. Er komme gut damit klar, sagt er, denn es gebe auch Adrenalin, und man habe den Stress ja freiwillig gewählt.

Ein Festivalmitarbeiter von *Future Everything* berichtete im informellen Gespräch, dass sein Job zeitweise so fordernd und anstrengend geworden sei, dass er einen Burn-out bekommen habe. Das ist sicher kein Einzelfall und Alain Ehrenberg hatte darauf bereits 2004 (1998) in seinem vielzitierten Buch „Das erschöpfte Selbst – Depression und Gesellschaft in der Gegenwart" hingewiesen: „Die neuen Modelle zur Regulation und Beherrschung der Arbeitskraft beruhen weniger auf mechanischem Gehorsam als auf Initiative: Verantwortung, die Fähigkeit Projekte zu entwickeln, Motivation, Flexibilität […]. Die Depression […] ist die Krankheit einer Gesellschaft, deren Verhaltensnorm nicht mehr auf Schuld und Disziplin gründet, sondern auf

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Verantwortung und Initiative“ (Lohmann, DLF 2005). Adrienne Goehler hatte ebenfalls die gesundheitlichen Risiken und das Schweigen darüber herausgestrichen: „Du willst auf gar keinen Fall, dass es nach außen dringt, unter welchen prekären Bedingungen du Kunst machst, das willst du nicht“ (Interview 2017). Goehler sieht in Stress und Scham den Ursprung des mangelnden Engagements für bessere Konditionen. Sie spricht von einer regelrechten „Antragshysterie“, die im Kunst- und Kulturbereich vorherrsche, daher sei es dringend notwendig, sich genauso die Freiheit zu nehmen, auch mal keinen Antrag zu stellen. Das muss man sich aber erstmal leisten können und Jobcenter oder AMS sind genauso schambesetzt.

In dem Sammelband „MyCreativity Reader – a Critique of Creative Industries“ (Lovink & Rossiter 2007) wurden Fallstudien und Analysen aus diversen Städten und Kontinenten veröffentlicht. Sie illustrieren zur selben Zeit, in der Bröckling sein Buch zum unternehmerischen Selbst verfasste oder die NGBKler:innen das Thema aufarbeiteten, ein ähnliches Bild. Da ihre Konferenz und Publikation mehr als zwölf Jahre zurücklag, habe ich Geert Lovink und seinen Mitstreiter Sebastian Olma angeschrieben und nachgefragt, ob sich aus ihrer jetzigen Perspektive die Zustände verbessert haben, ob ihre Intervention gelungen sei? Olma antwortete, dass sich in den letzten zwölf Jahren kaum etwas zum Besseren verändert habe. Abfällig äußert er sich auch über die von mir beforschten Festivals, da sie nichts wirklich Kritisches beitragen würden. Olma arbeitete gerade mit Justin O’Connor an einem Buch, „dass sich eben dieser traurigen Tatsache widmet“ (E-Mail 2019). Beide hatten in der Vergangenheit zu den Entwicklungen publiziert. Lovink und Olma hatten deshalb 2014 einen zweiten Teil, eine Fortsetzungskonferenz mit dem Titel „MyCreativity Sweatshop. My Creativity, Your Depression“ (MCS) organisiert. In der Eröffnungsrede sagte Lovink, dass bei der ersten MyCreativity-Konferenz 2006 der Begriff Creative Industry als Idee noch kaum bekannt war. In den vergangenen acht Jahren wurde die Idee aber in Regierungs- und EU-Programme implementiert und hat eine wirtschaftliche und gelebte Realität unter neoliberalen Regierungen und Budgetkürzungen erschaffen, die nicht allzu schnell vorbeigehen wird, so Lovink.

Den Abschluss von „MyCreativity Sweatshop“ (2014) bildet ein Panel mit Mark Fisher[15] und Sarah Sharma. Fisher, der auch beim *CTM Festival* 2013 eingeladen war, publizierte 2014 seine Schrift „Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Losts Futures“, weshalb er für die Konferenz ein relevanter Speaker war. Er erläutert, dass Langeweile nun abgeschafft sei, „capitalism says you won’t be bored anymore, you will just be perpetually anxious. And we have seen this shift from boredom to anxiety, from security to precariousness“ (ebd. 2014). Große Teile der Bevölkerung seien nun direkt oder indirekt in kreativen Projekten involviert, „work is now everywhere, this mandatory entrepreneurialism“ (ebd.). Dies führe zu einer Pri-

15 R.I.P. Mark Fisher † 2017.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

vatisierung von Stress im kapitalistischen Cyberspace. Fisher kritisiert Social-Media-Plattformen, da diese vom Wesentlichen ablenkten, während man damit beschäftigt sei, seine Reputation zu kuratieren (2014, MCS). Emily Hodge hatte in ihren Ausführungen zu den gesundheitlichen Auswirkungen von Arbeit im Musikfeld immer wieder auf Social Media Bezug genommen (in ihrer Ausbildung als Psychologin hatte sie hierzu geforscht), dies untermauert meine Beobachtung, dass die Aktivität in Social-Media-Kanälen für die Musiker:innen und Kulturarbeiter:innen ein extremer Stressfaktor ist. Fisher kommentiert: „Beneath all this is a grey haze of depression, a medical depression" (ebd. 2014). Den Zustand auf Social Media nennt er „sugar rushed pleasures", diese erzeugten eine Dringlichkeit, „which distracts us from new, and challenging culture" (Fisher 2014, MCS).

Eine wichtige Kritik kam von Sarah Sharma, der letzten Rednerin, die emotional aufgebracht war. Sie müsse dringend einen „feministischen" Input geben, nachdem sie nun zwei Tage lange Vorträge gehört und Gespräche geführt habe. Sie müsse dringend einige Punkte thematisieren, weshalb sie ihren Beitrag noch umgeschrieben und ihm nun den Titel „Mycreativity, your depression, our feminism" gegeben habe. Denn ohne Feminismus würde die Welt ganz sicher deprimierend werden. Kreative brauchten dringend Feminismus, denn ohne die Frauen gebe es keine Kulturwirtschaft und keine Reproduktion. Feminismus, so Sharma, spricht nicht über das Individuum, sondern über das Soziale. Und das sei hier gefragt. Wenn sie diese apokalyptischen Erzählungen von traumatisierten Männern hört, rege sie das auf. Möglicherweise sei dies das Ende einer männlichen Welt, aber nicht das der Frauen. Dieser männliche Standpunkt sei kurzsichtig und sie fragte: wer räumt die Trümmer dieser Welt zusammen, die ständig auseinanderfällt? Wer macht die Care-Arbeit? Alle Formen dieser maskulinen Aktivitäten und Aktionen basieren bereits auf Arbeit, auf weiblicher Arbeit, die für Lebenserhaltung – Haushalt, Betreuung, Pflege, Reproduktion usw. – sorgt. Die technologische Entwicklung sei noch weit davon entfernt, diese Tätigkeiten zu übernehmen. Sie findet, es sei falsch, angemessenen Lohn nur für Kreative zu fordern, denn alle müssten angemessen bezahlt werden. Darauf hatte auch Zimprich verwiesen. Sharma glaubt, dass am Ende die Frauen diejenigen sind, die Ruinen und Schutthaufen neoliberaler Ideologieverwirklichung zusammenräumen müssen. Ein wichtiges Anliegen ist für Sharma die Benachteiligung von Frauen in der Kunst- und Kulturarbeit. Das beklagte auch Ana Almeida auf dem Panel am *Elevate*: „Women don't manage to get to the top position. As precarious as it is, the ones who make it are men" (Almeida, Elevate 2016). Obschon ich auf die Genderthematik bereits ausführlich eingegangen bin, drängt das Thema immer wieder, in unterschiedlichen Kontexten, an die Oberfläche.

Das Thematisieren der eigenen prekären Verhältnisse scheint für den Großteil der Festivalarbeiter:innen noch weit entfernt. Wie bereits aufgezeigt wurde, sind Kritiken um Gender und Diversität im Forschungszeitraum an die Festivals he-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rangetragen worden, die ebenfalls mit dem Arbeitsthema verwoben sind. Angela McRobbie weist in ihrer Studie zu Designerinnen in Berlin und London (2016) darauf hin, dass Regeln von Gleichbehandlung und Fairness auch in diesem kreativen und kompetitiven Feld oftmals suspendiert werden. Es herrscht auch hier eine US-amerikanische Start-up-Mentalität vor: „Here we can see how the governmentality aspect of anticipated pleasure or promise of workplace sociability functions to close down awkward issues around race or sex discrimination" (2016, 37–38). In der Kulturarbeit bilden Frauen oftmals die Mehrheit der Arbeiter:innen. Frauengesundheit ist aber kein Thema, obschon viele noch Care-Arbeit leisten und mehrfach belastet sind. Zimprich berichtet, dass sich auch jüngere Kulturarbeiterinnen an sie wenden, „weil es in dem Feld, in dem wir arbeiten, total tabuisiert ist. Also, dass wir geschlechtsspezifisch sozialisiert sind, dass wir Körper haben, dass wir Pflegearbeit verrichten, dass wir uns um Eltern oder Wahlfamilie kümmern oder um eigene Kinder" (Interview 2020). Auch Goehler thematisiert, dass Frauen noch mehr zur Selbstausbeutung neigen als Männer, weil sie stets bemüht sind, „alles unter einen Hut zu bekommen". Zusätzlich noch bei Events und in Social-Media-Kanälen präsent zu sein, „das schaffen sie nicht" (Interview Goehler 2017). Deshalb seien Kinder im künstlerischen Leben meist nicht vorgesehen: „Einige müssen die Kunst dann aufgeben, andere kommen nur über die Runden, weil die Großeltern Betreuungsaufgaben übernehmen" (ebd.). Kranke Kinder, pflegebedürftige Verwandte oder das eigene Krank-werden sind fraglos für jede und jeden eine Belastung, aber da es im Kreativbereich kaum noch geregelte Arbeitszeiten, finanzielle Sicherheit oder langfristige Planbarkeit gibt, existiert in Kunst- und Kulturarbeit dafür noch weniger Spielraum im Alltag der Akteur:innen.

4.2 Ökonomien und Arbeitsbedingungen auf Transmedia Festivals

„Am Samstag war der Endspurt der Magazinredaktion im Studio Grau, die die Grafik machen. Studio Grau war vorher in der Schönhauser gewesen, im gleichen Gebäude wie CTM und sie sind jetzt – vorübergehend, nach Kreuzberg umgezogen. Sie wollen eigentlich nicht mehr zurück in die Schönhauser, weil es dort nach der Sanierung teuer wird und hier gefällt es ihnen ganz gut, sagt Marius, der Haus-Grafiker. Er hat das Magazin in der letzten Woche grafisch aus dem Boden gestampft. Dass wir in dieser 12-Stunden-Schicht am Samstag nur einmal eine Pause machten und das Essen noch selbst bezahlen mussten, fand ich nicht gut. Denn 10 Euro für ein Essen sind schon eine finanzielle Belastung, wenn man ein Praktikum für 100 Euro oder für eine Fahrkarte macht. Ich habe das auch gesagt, was wie immer nicht gut ankam. Das Grafikbüro, das in einer Art Coworking-Space lokalisiert ist, spiegelt das typische Berliner Kreativ-Arbeitsambiente wider. Ein Großraumbüro für Grafiker, Werber und weitere Freelancer sowie Start-ups aus dem

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Kreativbereich. Eine ganze Etage mit sehr viel Platz, wo ca. 20 Schreibtische entlang der Wand aufgestellt sind. Im Raum verteilt stehen Sofas, ein Aquarium, Kunstobjekte und ein Basketballkorb mit kleinem Feld. Abgetrennt davon sind ein Sitzungsraum, die Küche und ein großer Aufenthaltsraum mit Kicker. Alles ist gespickt mit Designgegenständen. An zwei Wänden war ein riesiger Schriftzug zu lesen: „work is play"! (Feldnotizen, Januar 2014).

In diesem Kapitel werden Einblicke in die Finanzierungsstrategien von *Transmedia Festivals* sowie Arbeitsbedingungen und Beschäftigungsverhältnisse von Kulturarbeiter:innen gegeben. Dies geschieht auf Basis der von mir erhobenen empirischen Daten, aus Interviews sowie aus Feldnotizen von dichter Teilnahme oder aus Pressematerialien, die von den Festivals oder über sie veröffentlicht wurden. Hierbei unterscheide ich zwischen institutionalisierten Festivals mit einer festen finanziellen Förderung und Festivals der Freien Szene, die jedes Jahr von neuem um Finanzierung ansuchen müssen, weshalb sie sich in einem Dauerzustand existenzieller Unsicherheit befinden. Finanzierung (Budget) Arbeitsbedingungen und Organisationsstrukturen habe ich separat in Unterkapiteln gebündelt, wenngleich sich beides gegenseitig bedingt. Nicht jedes beforschte Festival wird hier durchdekliniert, sondern einige Festivals werden dafür beispielhaft herangezogen.

Die finanzielle und strukturelle Situation der institutionalisierten Festivals wird anhand der Beispiele *Ars Electronica* und *CYNETART* dargestellt. In meinem Sample sind die institutionalisierten Festivals *Hyperreality* (als Teil der *Wiener Festwochen* 2017 und 2018), das *donaufestival*, die *Ars Electronica* und *CYNETART*. Jedoch sind weder *Hyperreality* noch die *CYNETART* Paradebeispiele für institutionelle Festivals, wie schon formuliert sind die Grenzen hier fließend, weil auch eine feste Förderung plötzlich oder mit der Zeit weniger werden und irgendwann enden kann. So wurde *Hyperreality* nach dem Ausscheiden von Marlene Engel aus den *Wiener Festwochen* ab 2019 als Festival der Freien Szene weitergeführt. Und auch die *CYNETART* ist bereits seit einigen Jahren kein institutionell abgesichertes Festival mehr, obwohl die Förderungen lange als gesichert galten. Dies zeigt auf, dass selbst im Bereich der als finanziell abgesichert geltenden Festivals langfristige Planbarkeit schwierig bleibt. Zumal Kulturförderungen an parteipolitische Entwicklungen gebunden sind. Die *Ars Electronica* wird aufgrund ihrer Größe und langjährigen Bestehens am ausführlichsten dargestellt. Abschließend werden die skizzierten Bedingungen und Strukturen punktuell durch die Gegebenheiten beim *donaufestival* und *Hyperreality* ergänzt. Ein Exkurs zur Institutionalisierung von Medienkunst leitet diesen Abschnitt ein.

Die Festivals der Freien Szene umfassen in meinem Sample das *Rokolectiv Festival*, das *Ultrahang /UH Fest*, *CTM*, *Berlin Atonal, Elevate* und *Heart of Noise*. Beispielhaft für die ökonomische Seite der nicht institutionalisierten Festivals ist hier das *CTM* in Berlin für ein großes Festival der Freien Szene, obschon das CTM zuletzt eine feste

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Förderung bekam. sowie dem Bukarester *Rokolectiv*, das beispielhaft für die kleineren Festivals ist. Daten von weiteren Festivals der Freien Szene werden auch hier zum Vergleich oder als Ergänzung hinzugezogen.

4.2.1 Institutionalisierte Festivals: Beispiele Ars Electronica und CYNETART

> „Wir wurden von euch eingeladen, auf dem 100°-Festival einen Selbstausbeutungsinfostand aufzubauen, wir sind dieser Einladung nachgekommen und haben für das 100°-Festival eine Installation in den Sophiensälen aufgebaut, die das Thema Selbstausbeutung auf dem 100°-Festival bearbeitete. […] Das 100° ist vorbei. […] [J]etzt warten wir immer noch auf die Rückerstattung der Kosten [100 Euro A. d. V.]. […] Entgegen unserer Abmachung werden uns die Materialkosten nur zu 50 % erstattet, da angeblich keine Honorarkosten […] bezahlt werden können. […] Natürlich könnt ihr auf unseren Idealismus und auch unsere Karrierewünsche – respektive Angst, sich dieselben zu vermasseln – setzen und sehen, wie viel Kultur sich zu welchen Dumpingpreisen produzieren lässt" (Offener Brief des Instituts für Primärenergieforschung an das 100°-Festival, Berlin 2005).

Als institutionalisierte Festivals bezeichne ich Organisationen mit festen Förderungen, die nicht jedes Jahr von neuem beantragt werden müssen und als sicher gelten. Diese Festivals existieren zumeist bereits seit vielen Jahren und Jahrzehnten – entweder sie wurden als Leuchtturmprojekte von Stadtpolitik oder Bundesländern initiiert oder sie haben sich durch Langlebigkeit einen entsprechenden Ruf erarbeiten können, weshalb sie als erwünschtes Kulturgut durch stabile Förderungen gesichert werden. Gleichwohl werden trotz der als sicher geltenden Förderungen auch Sponsoren hinzugeholt. Die Budgets variieren bei den institutionalisierten Festivals in Österreich von 10 Millionen Euro (*Wiener Festwochen,* inklusive *Hyperreality*) über ca. fünf Millionen (*Ars Electronica*) bis zu ca. 1,8 Millionen Euro (*donaufestival*), und in Deutschland hatte die *CYNETART* ca. 200.000 Euro Förderung, in einem Zeitraum von 2016 bis2019.

4.2.2 Exkurs: Institutionalisierung von Medienkunst

Der Künstlerin und Medientheoretikerin Lioudmila Voropai zufolge änderte sich der Legitimationsdiskurs der Kunstinstitutionen, weil die wirtschaftsliberale Ideologie zunehmend dominanter und akzeptierter wurde. Dadurch wurden Kulturinstitutionen, die einst durch Ideale wie Bildung und Aufklärung ins Leben gerufen wurden, in gewinnorientierte Wirtschaftsunternehmen umgewandelt. Kritische, progressive oder auch transgressive Projekte und Institutionen hätten sich notgedrungen an diese neuen Bedingungen angepasst, um ihre Existenz zu erhalten oder ihr Standing zu verbessern. Die Institutionalisierung der Medienkunst hängt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

laut Voropai eng mit der ökonomischen und politischen Interpretation der neuen Kunstformen seit den 1980er Jahren zusammen. Denn vor allem der Fokus auf neue Technologien wurde hier gefördert, um neue Märkte und Investitionen zu generieren. Das Verständnis, dass Medienkunst deshalb im Vergleich zu anderen Kunstformen einen Mehrwert bietet, wurde in Westeuropa so zu einem akzeptierten Diskurs (vgl. 2017, 22–23).

Neue Medien in Kunst- und Kulturprojekten wurden als Investitionen in die Zukunft gedeutet und gingen weit über die Grenzen einer rein künstlerischen Praxis hinaus. Aus den frühen theoretischen Essays zur Medienkunst wird deutlich, dass die Medienkunst in erster Linie als Avantgarde kreativer Erkundungen neuer Technologien funktionierte. Medienkunst sei – als interdisziplinäre Aktivität mit Technologien, nützlich und deshalb förderungswürdig. Es gab enorme Investitionen von Stadt und Bund in die Medienkunst. Es wurden Festivals, Organisationen und Museen gegründet, und die Projektfinanzierung war für diese künstlerischen Praktiken aus heutiger Sicht bemerkenswert leicht zugänglich, schreibt Voropai. Seit den 2010er Jahren nimmt nun die Künstliche Intelligenz/Artificial Intelligence (KI/AI) einen ähnlichen Stellenwert ein, so wie einst die Medienkunst, und vielerorts werden für die künstlerische Erkundung von KI hohe finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt.

Die Idee von Medienkunst als freie künstlerische Praxis stand allerdings nicht auf der Tagesordnung von Politik oder Medieninstitutionen, so Voropai (vgl. 2017, ebd.). Ihre Fallstudien zeigen, dass die Ausweitung des institutionellen Netzwerks für die neuen künstlerischen Formen und Praktiken meist das Ergebnis politischer Entscheidungen von oben und viel seltener von unten war, also von Künstlerinitiativen und selbstorganisierten Projekten. Viele medienkünstlerische Festivals und Museen wurden ursprünglich von – oder in Kooperation mit – den Ländern, Stadtverwaltungen und einzelnen Politiker:innen initiiert und umgesetzt. Beispiele dafür sind bei Voropai die *Ars Electronica* oder die *transmediale*.[16] Die hier untersuchten *Transmedia Festivals* haben oder hatten meist einen Musikschwerpunkt, aber viele von ihnen präsentieren Medienkunst, Medienmusik und Sound Art. Und einige Aspekte aus Voropais Analyse sind übertragbar. Sie legt nahe, dass *Transmedia Festivals* zumindest zum Teil ein Ergebnis wirtschaftsorientierter Kulturpolitik sind.

Da es seit den 1980er Jahren eine starke Überlappung zwischen den kleinen Szenen gab, die sich für die damals neuen Medien (new media) interessierten, und denjenigen, die mit elektronischer Musik experimentierten, trafen sich diese Akteur:innen in den 1990er Jahren bei Medienkunstveranstaltungen und Events der elektronischen Musikszenen (vgl. Interviews Rohlf und Baurhenn 2014, 2016). Es ist davon auszugehen, dass sich jene Festivals mit Medienkunst als Schwerpunkt (z. B.

16 Seit 2004 wird die *transmediale* neben Veranstaltungen wie der *Berlin Biennale* und der *documenta* als kulturelle Spitzeninstitution von der Kulturstiftung des Bundes unterstützt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Ars Electronica, *CYNETART*) oder medienkunst-affine Festivals (z. B. *CTM*, *Rokolectiv*) aus dem Milieu der sich überschneidenden Szenen und Synergien entwickelten. Und dass die damals günstige Fördersituation eine Entwicklung in Richtung Transmedialität begünstigte. Auch Akteur:innen aus dem Medienkunstfeld berichteten mir, dass sich dort eine Spaltung in den 1990er Jahren vollzog und seitdem nur mehr bestimmte Medienkunst gefördert worden sei.

Für experimentelle Popmusik und Clubmusik gab es bis zur Jahrtausendwende nur wenig öffentliche Mittel, da sie typischerweise unterschiedslos der Unterhaltung zugeordnet wurde sowie Clubs kategorisch als Vergnügungsstätten eingestuft wurden und werden, in einer Kategorie zusammen mit Bordellen und Spielhallen (vgl. Deutscher Bundestag 2/2020, Anhörung Clubsterben). In der Musikförderung werden Klassik und Neue Musik weitaus besser gefördert als Popmusik, weshalb zu vermuten ist, dass das Einbinden Neuer Musik auf *Transmedia Festivals* nicht nur auf die gemeinsame Lust am Experiment zurückzuführen ist, sondern auch darauf, dass es oftmals leichter ist, dafür Fördergelder einzuwerben. Und es funktioniert darüber hinaus als Strategie der Aufwertung im Sinne einer Anerkennung, für Club Culture und Popmusik, die sich viele Veranstalter:innen wünschen. Das erläutert auch Oliver Baurhenn:

> „Die Position der meisten dieser Festivals zwischen Dancefloor, Hands-on-Formaten, Konzerthaus, Theoriediskurs und Popkultur ist ein ewiges Dilemma, da die sogenannte Hochkultur uns lange Zeit die Anerkennung verweigert hat, bis es einen Generationswechsel in den Strukturen der Hockkultur gab und auch das Interesse, aufgrund der Vergreisung des angestammten Publikums […]. Dieser Druck, beständig nachweisen zu müssen, dass das eigene Unterfangen nicht nur hedonistische Party ist […], war immens hoch." (Mail-Austausch, Baurhenn 2023)

Baurhenn und seine Mitstreiter fühlten sich in ihrem gesellschaftspolitischen Anspruch, zeitgenössische Musikproduktion zwischen Neuer Musik und Pop zu untersuchen und zu präsentieren, lange nicht ernst genommen. Wohl auch, um Förderinstitutionen zu überzeugen, wurden die eigenen kuratorischen Ansprüche immer größer. Die Strategien gehen aber nicht immer auf, auch weil Interdisziplinarität im bürokratisierten Förderapparat weiterhin schwer einzuordnen ist und häufig zwischen die Förderkategorien fällt. Und wie schon angeführt wurde ist es schwierig für *Transmedia Festivals* mit Musikschwerpunkt, Ausstellungen und Kunstformate zu finanzieren.

Am Beispiel der Festivals *CYNETART* und *Ars Electronica* werde ich nun in die Tiefe gehen, um die komplexen Verflechtungen aus finanzieller Situation, Strukturen und Arbeitsbedingungen aufzuzeigen. Die Finanzierung lässt sie sich nie sauber von den Arbeitsbedingungen abkoppeln, weil diese Ebenen ineinandergreifen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Hyperreality/Wiener Festwochen werden hier als komplexer Sonderfall (Festival im Festival) nicht weiter aufgegriffen, außerdem ist es bei großen Institutionen wie den *Wiener Festwochen* schwierig, konkrete Zahlen zu ermitteln, weil Mitarbeiter:innen zur Verschwiegenheit angehalten sind. Die Situation des *donaufestivals* wird einleitend vergleichend hinzugezogen. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die Bezahlung der Arbeiter:innen bei den institutionalisierten Festivals deutlich besser als bei den Freien Festivals, auch weil diese durch Anstellungsverhältnisse an tarifliche Richtlinien gebunden sind.

Das *donaufestival* ist durch seine spezielle Struktur besonders, weil es Teil der NÖ Festival und Kino GmbH ist, die noch das *Glatt&Verkehrt Festival*, das Osterfestival *Imago Dei* und die Europäischen Literaturtage organisiert sowie ganzjährig das Kino im Kesselhaus, *Klangraum Krems* und den Kunstraum Niederösterreich. Die GmbH beschäftigt rund 33 Mitarbeiter:innen (Stand 2020), wobei es für jede Marke eine künstlerische Leitung gibt, diese sind per Werkvertrag befristet auf drei bis fünf Jahre angestellt. Die restlichen Mitarbeiter:innen sind per Angestelltenvertrag unbefristet für das Unternehmen tätig. Das Stammteam von rund vierzehn Personen (Sekretariat, Ticketing, Presse, Marketing, Produktion) arbeitet für alle Festivals oder ein paar. Barbara Pluch spezifiziert dies noch: „Das Kinoteam ist im Kern ein eigenes, bei Presse und Marketing gibt es aber Überschneidungen mit dem Festivalteam. Manche der ganzjährig Angestellten arbeiten nur für ein Festival, manche für mehrere Marken, manche für alle – so wie ich" (E-Mail Austausch 2020).

2011 war das Budget des Festivals rund 2 Millionen Euro (vgl. noe.gv.at, Pressemitteilung 2011). In einer Meldung des Bundeslandes Niederösterreich wurde vom Landeshauptmann zur Finanzierung des *donaufestivals* die enge Kooperation mit der Wirtschaft hervorgehoben und auf den neuen Hauptsponsor, die Verbund AG, hingewiesen. Niederösterreich setze auf Private-Public-Partnership und habe damit gute Erfahrungen gemacht. Anhand des *donaufestivals* werde deutlich, wie dies funktioniere: „Mit relativ geringen öffentlichen Förderungen wird hier ein hoher Effekt erzielt. Bei einem Gesamtbudget von heuer 1,95 Millionen Euro kommen 1,5 Millionen vom Land Niederösterreich und 100.000 Euro vom Bund bzw. der Stadt Krems. Der Rest wird über den Kartenverkauf und Sponsoren aufgebracht" (OTS, 10.03.2011), so der Landeshauptmann. Im Jahr 2017 betrug das Budget immer noch rund 1,8 Millionen Euro samt anteiliger Overheads (vgl. Film, Sound & Media 5/2017, donaufestival in Zahlen). Die Pressebeauftragte schrieb mir 2020: „Das Budget donaufestival 2020 samt Overheads beträgt im Vergleich zu 2019 unverändert rd. 1.775.000 Mio. Euro. Das reine Projektbudget (ohne anteilige Overheadkosten – Fixpersonal, Büroinfrastruktur etc.) beträgt ebenfalls ca. 1,1 Mio. Euro in 2020" (E-Mail Barbara Pluch, Mai 2020). Beim *donaufestival* arbeiten während des Festivals, wie bei allen Festivals, Fahrer:innen, Techniker:innen usw. Für die Zeit des Festivals sind sie angestellt oder arbeiten auf Honorarbasis (vgl. Mail-interview Pluch 2020, Mo-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ser 2023). Geschäftsführer Klaus Moser erläutert, dass die Kosten für Technik und Räume in den letzten drei Jahren besonders gestiegen seien (um 10–20 %), weshalb bei gleichbleibenden Budgets das Angebot leicht reduziert werden musste und kostenintensive Produktionen und Performance-kollektive mit vielen Personen derzeit nicht mehr möglich seien. Außerdem hätten sich Gagen von bekannteren Musikacts in den letzten Jahren verdreifacht. Laut Moser sei es dem *donaufestival* wichtig, faire Gagen und Honorare zu zahlen. Ihm ist bewusst, dass im Kunst- und Kulturbereich oft unter selbstausbeutenden Rahmenbedingungen produziert wird, aber das passiere aufgrund der „sehr guten Förderstruktur in Niederösterreich beim donaufestival nicht", so Moser. Es könnten faire Gagen gezahlt und ein professionelles Team engagiert werden – egal, ob Fahrer:innen, Kurator:innen oder Reinigungskräfte, alle würden beim *donaufestival* angemessen bezahlt. Die Personalkosten machen laut Moser die Hälfte der Gesamtkosten aus.

Strukturen, Finanzierung und Arbeitsbedingungen am Beispiel CYNETART

Das *CYNETART* Festival in Dresden hatte seit Ende der 1990er Jahre eine gesicherte Förderung, auch wenn sie jährlich neu beantragt werden musste, galt sie als sicher. Aber seit den 2010ern ist eine ausreichende Finanzierung zunehmend schwieriger geworden und seit 2018 war sie nicht mehr sicher. Für 2020 wurden die Mittel um 35 % gekürzt. Seitdem findet *CYNETART* nur mehr im Rahmen von geförderten EU-Projekten und weiteren Einzelförderungen statt (vgl. Kapitel 1). Aufgrund der vielen Veränderungen in der komplexen Struktur und der veränderten Förderungssituation passt *CYNETART* eigentlich nicht mehr in diese Kategorie, der Zeitraum von 2015–2017 illustriert aber beispielhaft wichtige ökonomische Aspekte institutionalisierter Festivals.

CYNETART finanzierte sich aus öffentlichen wie privaten Mitteln. Die öffentlichen Mittel kamen vor allem von der Stadt Dresden, das Amt für Kultur und Denkmalschutz gab 77.000 Euro (institutionelle Förderung) und von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsens kamen von 2006 bis 2013 50.000 Euro Regelförderung des Sächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst. Durch den Kooperationsvertrag mit *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden,* wo ein Großteil des *CYNETART* Programms seit 2000 stattfindet, kamen weitere 50.000 Euro hinzu. Zusätzlich kamen EU-Förderungen von etwa 26.000 Euro jährlich hinzu. Seit 2015 kam ein Teil davon über die EU-geförderte Festival-Plattform *SHAPE*. Auf Sponsoring wurde langjährig zurückgegriffen, beispielsweise durch die Ostsächsische Sparkasse und T-Systems, aber auch durch lokale Firmen wie PMS (Technikverleih) oder EJECT (Eventproduktion); ca. 5000 bis 15.000 Euro jährlich ergab sich durch Sponsoring (Thomas Dumke, Mail-Austausch 2017). Die Notwendigkeit für den Verein, die Mittel ständig neu zu beantragen und die alten Zuwendungen abzurechnen, beschreibt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ein Vorstandmitglied als tendenziell überfordernd: „So kann man eigentlich nicht arbeiten, da die Zu- oder Absage der Mittel wenige Monate vor dem Festival stattfindet“ (Interview Vorstandsmitglied 2018). Das Gesamtbudget variiere von Jahr zu Jahr und betrug bis 2017 zwischen 150.000 Euro und 210.00 Euro jährlich. Im Vergleich zu den *Transmedia Festivals* in Österreich ist die Finanzierung als gering zu beurteilen. Darüber hinaus haben die Förderungen eine strenge Zweckbindung, weshalb Mittel oft nicht dort verwendet werden können, wo man sie am dringendsten benötige, beispielsweise für Mitarbeiter:innen-Honorare oder Löhne, so das Vorstandsmitglied.

Die Finanzierung und damit die Weiterführung des Festivals wurde nach 2018 immer unsicherer. Eine für drei Jahre befristete Projektförderung durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen lief aus. Die Förderung durch die Stadt Dresden wurde von 2019 auf 2020 um 20.000 Euro gekürzt, der Kooperationsbeitrag vom Festspielhaus um 10.000 Euro – als eine corona-bedingte „Weiterreichung der allgemeinen Sparmaßnahmen der Stadt an die Freien Träger“ (Redaktion DNN, 2020). Haushaltsprobleme des städtischen Eigenbetriebes wurden auf die nächste Ebene nach unten weitergereicht, im Fall von *CYNETART* um 20 %, und dadurch schlussendlich auch an die involvierten Akteur:innen der Freien Szenen. Schlimm war zudem der Verlust der Räumlichkeiten in Hellerau, obwohl sechs Monate vorher dem Vermieter noch ein neues Nutzungskonzept vorgelegt worden war und als zukunftsträchtig eingestuft wurde. Gleichzeitig kam es zu einer Verschiebung der kulturpolitischen Agenda. Denn laut Dumke kamen nun erfahrene Kulturmanager:innen nach Dresden zurück, welche die Stadt zu Beginn der neunzigerjahre verlassen hatten, um in westdeutschen oder internationalen Städten Erfahrungen zu sammeln. Sie hätten wichtige Posten in Dresden besetzt und durch ihren Gestaltungsdrang bestehende und funktionierende lokale Initiativen verdrängt (vgl. Interview 2023).

Die Organisationsstruktur aus drei Vereinen war für die *CYNETART* eine besondere Herausforderung. Achim, ehemaliges Vorstandsmitglied der *TMA* erklärt, dass der Vorstand im Auftrag der Mitglieder agiere. Beschlüsse konnten sowohl in Mitgliederversammlungen als auch im Vorstand gefällt werden, aber „da es nur eine Mitgliederversammlung pro Jahr geben muss, ist der Einfluss der Mitglieder des Vereins beschränkt. Die Mitglieder des Vorstands haben die meiste Gestaltungsmacht. Die sie für die Ziele des Vereins einsetzen“ (Mail-Interview 2018). Außerdem ist *CYNETART* Mitglied des Festivalnetzwerks *ICAS* und war Teil der EU-Projekte *ECAS* und *SHAPE*. Die Projektleitung der Netzwerke/EU-Projekte hatte Thomas Dumke für *CYNETART*, er arbeitete seit 1999 für *CYNETART* und gehörte zu den Gründungsmitgliedern von *ICAS/ECAS*. Das schwierige in der Struktur von *CYNETART* war, dass es verschiedene Gestalter:innen und Entscheider:innen gab, die unterschiedliche Themen einbrachten, die nicht unbedingt zusammenpassten. Zudem existierten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Erwartungshaltungen bei den Förder:innen und Geldgeber:innen, die ebenfalls mitbedacht werden mussten.

Das *Festspielhaus Hellerau*, wo das Festival ab 2000 stattfand, wurde von der Stadt und dem Land Sachsen als Leuchtturmprojekt gefördert, aber vom *Europäischen Zentrum der Künste* in Hellerau verwaltet. Die Stadt hatte das Festival und das *Festspielhaus Hellerau* immer zusammengedacht. Ein Problem war aber, dass die jeweiligen Institutionen quasi nicht freiwillig kooperierten, und es zu viele Verwaltungsebenen gab. Dies führte immer wieder zu Problemen, zu Misswirtschaft und Missmanagement. Die Personen, mit denen ich gesprochen habe, beurteilten die Organisations- und Finanzierungstrukturen für so komplex, dass Fehler mit einer gewissen Zwangsläufigkeit stattfänden. Ab 2015 wurde eine zwar notwendige, aber nicht frei gewählte Geschäftsführung installiert, die frisch von der Universität kam und branchenfremd war, sich im Kultur-Bereich nicht auskannte. Mitarbeiter:innen und Führungskräften fehlte es dagegen oft an ausreichendem Praxiswissen im Management, schreibt Achim. Wie so oft war der Anspruch hoch und die Finanzierung unzureichend: „Dieser ganze Zustand ist von Anfang bis Ende ein unsicherer und schwerer, der zig Leute verbrannt hat" (Mail-Interview Achim 2018).

Ab 2015 erlebte das Festival deshalb laut Achim eine „Krise". Thomas Dumke wiederum spricht ab 2016 für den Verein und das Festival von einem Bruch. Eine der Ursachen waren Schulden, die *CYNETART* und *TMA* durch unprofessionelle Vorgehensweisen einzelner Mitglieder entstanden waren. Aber es gab auch inhaltliche Querelen, „Vereinsgründer Klaus Nicolai wollte andere inhaltliche Schwerpunkte gesetzt sehen. Ihm gefiel die verstärkte Orientierung hin zu *ICAS/ECAS* nicht, so dass die kuratorischen Konflikte ein Chaos für alle Beteiligten bewirkten", so Achim (Interview 2018). Dies habe auf das Interesse und Engagement der ehrenamtlichen Mitglieder zurückgewirkt. 2018 wurden die Entscheidungen von Thomas Dumke und dem neuen künstlerischen Leiter Ulf Langheinrich getroffen, was ebenfalls Probleme verursachte. Dass die *CYNETART* 2017 überhaupt wie gewohnt stattfinden konnte, wurde laut Achim wie „ein kleines Wunder" empfunden und sei dem großen Engagement einiger *TMA*-Mitglieder zu verdanken. Ich selbst hatte die Stimmung auf dem Festival, im Team und Produktionsbüro als sehr angenehm wahrgenommen, aber der inhaltliche und strukturelle Spagat war trotzdem spürbar.

Die Vorstandsmitglieder bei *CYNETART* arbeiten ehrenamtlich und Anfang 2020 noch ohne Ehrenamtspauschale. Der Aufwand wurde von Achim mit 20 Stunden pro Woche angegeben, was aber meist nicht ausgereicht hätte. Daher wurde das Format Verein für so ein Festival als nicht tragfähig beurteilt, da es für erwachsene Menschen nicht möglich sei, so viel ehrenamtliche Arbeit zu leisten. Sinnvoller wäre es nach Achims Einschätzung gewesen, eine Struktur als gemeinnützige GmbH zu bilden. Schlussendlich scheint es aber vor allem eine Frage der Finanzierung und nicht des Designs der juristischen Person zu sein. In einem Angestelltenverhältnis sind 2018

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

im Team von *CYNETART* lediglich der künstlerische Leiter Ulf Langheinrich und die Buchhaltung sowie die Assistenz der Finanzadministration gewesen, also drei Personen. Elf Personen arbeiteten auf Honorarbasis, teilweise nur während des Festivals. Hinzu kam eine Angestellte des Festspielhauses durch den Kooperationsvertrag.

Bis 2014 lagen die künstlerische Leitung und die Koordination inklusive Budgetverantwortung in einer Hand. Der neue künstlerische Leiter wollte jedoch keine koordinierenden Aufgaben außerhalb künstlerischer Belange übernehmen. So dass, zu seinem vergleichsweisen hohen Honorar, noch ein Koordinationshonorar hinzukam. Im Jahr 2017 war dies finanziell durch Rückforderungen aufgrund von Missmanagement in den Jahren zuvor nicht möglich, daher mussten alle irgendwie Beschäftigten diese Aufgaben mit übernehmen. „Sonst hätte das Festival nicht stattfinden können und wäre damit generell vor dem Aus gewesen", so Achim (Interview 2018).

Die Lage bei *CYNETART* wurde immer unsicherer und Ende 2019 wurden aufgrund finanzieller Engpässe die Verträge von zwei Mitarbeiter:innen, die auf Honorarbasis regelmäßig frei gearbeitet hatten, nicht verlängert, was diese unvorbereitet in eine schwierige Situation brachte. Die Arbeiten sollten stattdessen vom Steuerbüro sowie von anderen Honorarkräften übernommen werden. Ein Outsourcing bereits outgesourcter Tätigkeiten, um Kosten zu sparen. Die Bezahlung der zumeist als Honorarkräfte Tätigen wurde von Achim als „okay, aber nicht überragend" beschrieben (Interview 2018).

Außerdem hob er hervor, dass als Ausgangsgrundlage für die manchmal vielleicht chaotisch anmutenden Beschäftigungssituationen immer die grundsätzlich prekären Verhältnisse des Festivals mitgedacht werden müssten. Achim unterstreicht genauso die positive Arbeitsatmosphäre: „Alles war entspannt, alles war fair, alles war kreativ auf die Ergebnisse konzentriert, wodurch auch gute Räume, Orte und Events entstehen konnten" (Interview 2020). Er verweist darauf, dass trotz der oftmals schwierigen Umstände die Künstler:innen stets angemessenen bezahlt und betreut wurden. Der Workload wird trotz der guten Arbeitsatmosphäre als extrem eingestuft, so dass die meisten Verantwortungsträger:innen im Zustand einer mehr oder weniger konstanten Überforderung bis hin zu „Burn-outs" agiert hätten (ebd.).

Finanzierung, Struktur und Arbeitsbedingungen am Beispiel Ars Electronica

Bei der *Ars Electronica* (2019) wird es nochmals komplexer und unübersichtlicher. Ich hatte beim Festival 2014 einen längeren Forschungsaufenthalt und bin 2019 zum vierzigjährigen Jubiläum erneut angereist. Im Jahr 2019 kommt die Förderung vom Land Oberösterreich und dem Bundeskanzleramt, aber auch von der EU und zahlreichen Sponsoren.[17] 2014 war es kaum überschaubarer mit 60 Förderern und

17 U.a.: EU Horizon 2020, der EU-Kommission, der Europäischen Union, Creative Europe, Kulturkon-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Sponsoren, die als Unterstützende aufgelistet werden.[18] Bei der Darstellung auf der Homepage (2014) wird augenfällig, was für die meisten Festivals gilt, dass die Grenzen zwischen Förderern, Sponsoren, Projekt- und Kooperationspartnern verschwimmen. Da die *Ars Electronica* seit 2014 einen Wachstumsschub bei gleichzeitiger Budgetkürzung erfahren hat, war ein Anstieg der Summen aus Sponsoring zu erwarten. Die größte Veränderung zeigte sich darin, dass sich die Zahl der Kooperationspartner von 2014 bis 2019 mehr als verdoppelt hatte. Dabei wird zwischen zehn Projekt- und 70 Kooperationspartnern unterschieden (vgl. Homepage/Publikationen 2019). Über die Höhe der einzelnen Förderungen oder Gelder aus Sponsoring gibt die Auflistung keine Auskunft.

2013 hat die *Ars Electronica* laut eigener Aussage „sehr gute Ergebnisse erzielt", so Geschäftsführer Schwarzmair und AE-Leiter Stocker. „Unser Gesamtertrag belief sich auf 12,9 Mio. Euro und damit 553.000 Euro über Plan. Lediglich 5,2 Mio. Euro oder 40,0 Prozent davon entfielen auf Basisentgelte der öffentlichen Hand", so dass man eine Selbstfinanzierungsquote 60 Prozent erreicht hat, verkündet man mit Stolz (AE Website, Bilanz 2013). Diese Leistung wurde aber nicht gewürdigt, da noch drastischere Kürzungen folgten.

Christopher Lindinger, bis 2019 Leiter des AE *Futurelab,* war zuständig für die Abteilung Research and Innovation, er erzählte mir 2014, dass es auch beim *Futurelab* vieles gebe, was mit öffentlichem Förderwesen zu tun habe und eine seiner Aufgaben war es, „die meisten Geldakquisen und Förderanträge zu machen" (Interview 2014). Im Ursprung war das *Futurelab* eher eine Art Kunst- und Kulturkollektiv, das sich hauptsächlich mit Sound, Noise und visuellen Experimenten beschäftigte, so Lindinger. Aber ab 1999 war die Stadt nicht mehr willig gewesen, „so etwas zu bezahlen". Das habe dazu geführt, dass seit 1999 das *Futurelab* keine öffentlichen Gelder mehr von der Stadt bekam, sondern zu 100 % vom Markt leben musste. „Das klappt auch ganz gut – wir haben ganz gute Umsatzzahlen", so Lindinger. Franz Xaver von der Medienwerkstatt der *Stadtwerkstatt* Linz, die in den Anfängen enge Partner der AE waren, findet die Umstellung aber nicht geglückt. Das *Futurelab* habe einen guten Ansatz gehabt, der Umbau des Labs ging seiner Meinung nach dann „komplett in die Hose" (Interview 2014). Der Druck von der Wirtschaft sei zu stark gewesen, weshalb man Dienstleister für die Wirtschaft und Industrie geworden sei, „das ist tragisch und traurig" (Interview Xaver 2014).

takt Austria, dem Bundesministerium Europa – Integration und Äußeres, der Japan Stiftung, dem Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung, Pro Helvetia Kulturstiftung, der Österreichischen Forschungsförderungsgesellschaft, dem FWF Wissenschaftsfonds und diversen Botschaften. Weitere Sponsoren von insgesamt 66 sind u. a. Nippon Telegraph and Telephone Corporation, 3 AT, CC4 Remarketing, RISC Software GmbH, die Industriellenvereinigung Oberösterreich, Abelton, Conrad Electronics und Yamaha.

18 U.a. VoestAlpine, Mercedes-Benz, die Sparkasse Oberösterreich oder Tourismus Linz.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Lindinger berichtet mir, dass die zunehmend schlechte finanzielle Situation nicht nur die Mitarbeiter:innen der AE trifft, sondern auch auf die Freie Szene zurückwirke:

> „Früher hat die Ars Electronica auch noch weit mehr Geld gehabt als jetzt, deswegen war die Ars früher auch Kanal und Geldgeber für viele Projekte aus der Freien Szene in Linz. Die Stadt hat der Ars das Geld gegeben und auch viele Freiheiten gelassen. So gab es eigentlich immer Geld für Projekte der Stadtwerkstatt oder für Radio Fro. Das ist heute nicht mehr so. Wenn man der Ars Electronica Geld wegnimmt, dann nimmt man es auch diesen Akteur:innen weg. Jetzt haben wir eine andere kulturpolitische Situation, jetzt müsste die Stadt diesen Projekten direkt das Geld geben, aber das macht sie bisher nicht" (Interview 2014).

Nach einigen finanziellen Krisenjahren vermutet die Kulturstadträtin und Aufsichtsratsvorsitzende der *Ars Electronica* Doris Lang-Mayerhofer (ÖVP) sogar in der *Kleinen Zeitung*, dass beim einheimischen Publikum und bei Standortpartnerschaften „noch viel möglich" sei. Ebenso wie bei der Finanzierung. „Wenn die Bundesregierung in Zeiten der Digitalisierung den Fokus auf diesen Bereich legt, sollte die *Ars Electronica* dabei sein" (Kleine Zeitung, Redaktion, 2018). Die Stadt unterstützt die Erneuerung der Präsentation im *Ars Electronica Center* 2019 mit 1,5 Millionen Euro, ebenso viel bringt das Center selbst auf. Im Gegenzug gebe es eine Wertschöpfung durch das Festival, beispielsweise durch den Hotelumsatz in Linz von etwa 175.000 Euro, so Lang-Mayerhofer. Laut der *Kleinen Zeitung* hat der kaufmännische Geschäftsführer Diethard Schwarzmair vorgerechnet, dass das Festivalprogramm selbst einem Wert von fünf Millionen Euro entspreche – ohne Umwegrentabilitäten. Ein Viertel davon komme aus Förderungen, wovon 970.000 Euro die Stadt einbringt, 100.000 das Land und 130.000 Euro der Bund, „den Rest stellt die Ars Electronica eigenständig mit Partnern und Sponsoren auf" (Redaktion, Kleine Zeitung 10.09.2018).

Auf *Nachrichten.at* berichtet Lukas Luger im Dezember 2018 zum Kontrollamtsbericht der *Ars Electronica*, dass in den vergangenen zehn Jahren wirtschaftlich solide gearbeitet wurde. Der Kostendeckungsgrad des Unternehmens lag im Jahr 2017 – vor allem dank der erfolgreichen Produktionszweige AE *Solutions* und *Futurelab* – bei im Vergleich hohen 61,5 %. Insgesamt steuerte die öffentliche Hand (Stadt/Land/Bund) knapp 6 Millionen Euro bei. Die Stadt Linz hatte seit 2011 ihren Anteil kontinuierlich gesenkt. *Ars Electronica* Festival und Center mussten real mit 1,5 Millionen Euro weniger auskommen als 2011. Die Hauptprobleme sind die geringen Zuschüsse von Land und Bund. 2017 förderte das Land Oberösterreich mit 1,18 Millionen Euro. 2018 waren es um die 84.000 Euro weniger. Einschneidender sei aber laut Luger, dass die Mittel angesichts „der eskalierenden Streitereien zwischen Land und Stadt" ab 2020 nicht mehr gezahlt werden (Luger, 2018). Das Bud-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

get für 2019 sei durchfinanziert, aber für 2020 hänge man in der Luft. Der Bericht bemängelt, dass man vom Bund nur 2 % vom Basisbudget bekomme, während die *Salzburger Festspiele* im Jahr 2016 6,4 Millionen Euro aus Bundeszuschüssen, die *Bregenzer Festspiele* rund 2,8 Millionen Euro und sogar die *Festspiele Erl* würden mit noch 500.000 Euro gefördert. Eine überfällige Modernisierung der Dauerausstellung des AEC sei vom Land abgelehnt worden. Diethard Schwarzmair, hält 2019 fest, dass das vergangene Jahr in wirtschaftlicher Hinsicht ein großer Erfolg war: „Trotz rückläufiger öffentlicher Mittel konnten wir die Erträge um 1,2 Millionen Euro auf insgesamt 16,7 Millionen Euro steigern und damit ein All-Time-High verbuchen" (AE Website 2019, Rückblick).

Einerseits ist es verständlich, dass man sich immer wieder selbst bejubelt für die Mengen an Finanzierung, die man außerhalb staatlicher Förderungen generiert, um weiterhin zu existieren. Andererseits scheinen innerbetriebliche und inhaltliche Standards zunehmend aus dem Blick zu geraten, denn beides ist andauernder Grund für Kritik von Mitarbeiter:innen. Und für viele international Involvierte ist die *Ars Electronica* künstlerisch schon lange nicht mehr relevant. Lioudmila Voropai zufolge fiel die Medienkunst nicht einer politischen Instrumentalisierung zum Opfer, sondern sie versteht Medienkunst und ihre Events als Produkt der politischen Instrumentalisierung. Dafür seien die Gründungsgeschichten des *Ars Electronica Festivals* oder des *Zentrums für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) charakteristisch. „Von Anfang an wurden sie als staatliche bzw. städtische kulturpolitische Projekte im Spannungsfeld unterschiedlicher sozialökonomischer und parteilicher Interessen der Bundes-, Landes- und Stadtregierungen entwickelt und umgesetzt" (2017, 166). Solche Events sind dann oftmals besonders stark von politischen Machtkämpfen betroffen. 2019 fanden wieder Kooperationen mit der Freien Szene statt, und wieder von der AE bezahlt.

Organisatorisch ist das Unternehmen *Ars Electronica* (AE) in vier Bereiche gegliedert: neben Museum (AEC) und Festival zählen dazu auch die Forschungseinrichtung *Futurelab* und die *AE Solutions*, die für eine Vermarktung der Forschungsergebnisse zuständig sind. Bei der *Ars Electronica* wickelte Diethard Schwarzmair bis zu seiner Rente 2020 mit seinem Team Verträge und dergleichen für die 1357 Akteur:innen und Präsentator:innen des Festivals ab (Stand 2018). „Insgesamt arbeiten knapp 200 Leute für die Ars Electronica, für das Festival kommen temporär 150 bis 160 Menschen dazu", erklärte Schwarzmair in der *Kleinen Zeitung*. Gerfried Stocker, der Leiter der AE, betont ebenda, dass eine kontinuierliche Arbeitsbasis viel bringe, „mit dem gut ausgebauten internationalen Ausstellungsprogramm könnten die Leute ganzjährig beschäftigt werden" (Kleine Zeitung, 10.09.2018).

Auf Grund seines langen Bestehens seit 1979, seiner Größe und seiner permanenten Einrichtungen beschreibt die *Ars Electronica* einen Art Sonderfall im Sample. Auch weil weiteren Bereiche dazugehören, die das ganze Jahr über existieren und wo

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

es daher viele Festangestellte gibt. Im Interview mit einem der Betriebsräte wurde mir 2014 mitgeteilt, dass fünf Betriebsräte die 160 Angestellten vertreten. Der Betriebsrat schildert im Folgenden die Situation in 2014:

> „Seit zwei Jahren gibt es finanzielle Einschnitte. Die AE ist eine Tochter der Stadt Linz und der Stadt geht es aber grad nicht so gut, weil viel Geld verspekuliert wurde. Das trifft alle Linz-Betriebe hart. Und dann hatte die Ars auch sehr viele freie Arbeitnehmer, die aber als Scheinselbstständigkeiten erkannt wurden und dann musste sich das Unternehmen umstrukturieren, als der Neubau kam. Seitdem ist das Unternehmen fast doppelt so groß geworden" (Interview Betriebsrat König 2014).[19]

Zu den vielen Personen, die während des Festivals mit Werkverträgen dazukommen, so wie auch ich, als ich 2014 dort als Guide arbeitete, konnte der Betriebsrat keine Angaben machen, aber er sagte, es seien nochmal sehr viele. Insgesamt sei das Lohnniveau niedrig, weshalb es eine hohe Fluktuation gebe. Das sei Firmenpolitik. „Weil viele es interessant finden, bei der Ars zu arbeiten, machen sie das eine Weile und gehen dann aber auch wieder weg" (Interview 2014). Das beschreibt auch Veronika Liebl, sie ist bei der *Ars Electronica* seit 2011 für Organisation und Finanzen des Festivals zuständig und beschreibt die AE als „sehr finanzschwache Kulturinstitution", nichtzuletzt aufgrund der zahlreichen Kürzungen in den vergangenen Jahren, weshalb alles auf geringen Kosten gehalten werden müsse: „Niedriger geht's nicht! Wir zahlen schon sehr, sehr geringe Fees" (Interview Liebl 2014). Dafür wird den Künstler:innen versprochen, dass sie international mitgenommen werden, zu Events, wo höhere Fees gezahlt werden. Es gebe einen minimalen finanziellen Rahmen für das Festival. Für zusätzliche Projekte, die zahlreich durchgeführt werden, müssten die Gelder aber extra eingeworben werden. Brenzlig würde es dann, wenn Sponsoren oder Partner von Projekten unvorhergesehen ausfallen würden. Der Betriebsrat findet es problematisch, dass es in einem Betrieb, der für Innovation auf allen Ebenen steht, kaum Gelder für Fortbildungen der Mitarbeiter:innen gibt. Stattdessen gibt es richtig gut ausgebildete Volunteers oder Praktikant:innen, die als vollwertige Arbeitskraft eingesetzt werden, um Geld zu sparen. Allerdings hätten diese dafür bei der AE insgesamt gute Aufstiegschancen, auch wegen der großen Fluktuation, so der Betriebsrat. Die Hierarchie der Organisationsstruktur wird als „weder flach noch steil" beschrieben (Interview König 2014).

19 Der Aufsichtsrat beschloss am 29.01.2009 einstimmig eine neue Betriebsvereinbarung inklusive neuem Gehaltsschema und ab Februar die Anstellung der bis dato vorwiegend freien Dienstnehmer:innen. Die *Oberösterreichischen Nachrichten* berichteten am 30.01.2009: „Laut dem nunmehrigen Aufsichtsratsbeschluss werden 116 freie Dienstnehmer angestellt. Das AEC hat künftig 162 Angestellte und 32 freie Dienstnehmer statt bisher 152. ‚Die Wünsche der freien Dienstnehmer waren berechtigt', sagt AEC-Aufsichtsratschef und Vizebürgermeister Erich Watzl".

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Christopher Lindinger schildert die Situation der Beschäftigungsverhältnisse im *Futurelab*. 2014 hatte das *Futurelab* 40 Mitarbeiter:innen, „wobei man sagen muss, dass wir vorher immer 60–90 Mitarbeiter hatten, aber mit zu vielen Mitarbeitern kann man eine Innovationskultur nicht leben, deshalb haben wir uns zu einer personellen Obergrenze von 40 Personen entschieden" (Interview Lindinger 2014). AE *Solutions* ist für die Vermarktung der Entwicklungen zuständig und hatte 2014 ebenfalls 40 Mitarbeiter:innen. „Wir bieten mit Universitäten zusammen Workshops und Labs an. Dann haben wir das Artist in Residence Network, wo wir Profis einladen, um mit uns Projekte zu entwickeln". Man habe außerdem „embedded Artists", die zu 50 % an ihren eigenen Sachen und 50 % mit der AE zusammenarbeiten (ebd., 2014). Für das *Futurelab* ist das Wichtigste die Personalfrage. Denn mittlerweile sei es sehr schwer geworden, Menschen zu finden, die zu den gegebenen Bedingungen beim *Futurelab* arbeiten wollen, vor allem im Bereich „Creative Technologies". Typischerweise würden die Leute nur ein bis zwei Jahre bleiben (beim Rest waren es laut Betriebsrat 3 bis 5 Jahre durchschnittlich). „Denn bei Start-ups kannst du viel mehr verdienen und da gibt es in Österreich eine starke Industrie" (ebd.). Die Provinz sei kein Ort, sondern ein Zustand und deshalb seien auch die Subkulturen für Linz „wahnsinnig wichtig",[20] weil eine produktive Subkultur den Standort stärke. Zu den Sparmaßnahmen merkt er an, dass u. a. die Ausstellungen während des Festivals in Kooperation mit Universitäten gestrichen werden sollten, was nur durch eine Akquise seinerseits von 120.000 Euro noch abgewendet werden konnte (ebd.).

Von Mitarbeiter:innen des Festivals wurde in informellen Gesprächen die schlechte Bezahlung und vor allem die chaotischen Verhältnisse in der Organisation immer wieder hervorgehoben. Diese führe bei manchen Arbeiter:innen dazu, dass sie sehr lange Arbeitszeiten haben, und wenn sie auf Werkvertrag oder Honorarbasis arbeiten, also für eine pauschale Summe, reduziere es die schlechte Bezahlung nochmals. Für diese erbrachten Leistungen unter Extrembedingungen gebe es kaum Anerkennung oder Wertschätzung.

4.2.3 Festivals der Freien Szene: Beispiele CTM und Rokolectiv

„Am Freitag waren alle am Rumwirbeln, bevor wir unseren Testdurchlauf der ersten Tage hatten. Der Programmdurchlauf war ziemlich heftig, also zäh, hat sehr lange gedauert. Das geschah anhand einer Tabelle, die ‚Dispo' genannt wird, wo jeder Programmpunkt

20 Linz hat diesbezüglich eine Tradition zu verteidigen. 2008 schrieb Didi Neidhart, ehemaliger Chefredakteur des österreichischen Musikmagazins *skug*: „Die Aufbruchsstimmung in Linz Ende der 1970er lässt sich nicht allein an Musik festmachen, sondern erklärt sich viel eher auch durch das Vermischen, Durchmischen und Durchdringen kurzfristig durchlässiger Szenen und Milieus" (zitiert in: Michael John et al., Stadt im Glück, Linz 2009, 111).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> und Veranstaltungsort drinsteht, auch die Woche davor, wo der Aufbau stattfindet und wer, wann, wo sein muss, wie viel Volunteers gebraucht werden, wer, wann Soundcheck macht, den Infocounter usw. […] Zweifellos: die heiße Festivalphase hat begonnen. Inzwischen sind auch die ersten Pakete mit den Lanyards und Wristbands für Pässe und Einlass angekommen. Ich bin jetzt freitags auch im Büro und abends immer länger, sobald ich zuhause ankomme, bin ich sofort müde" (Feldnotizen Januar 2014).

Hinter der Formulierung ‚Freie Szene' verbirgt sich der Umstand, dass man weder Institution ist, oder zu einer dazugehört, noch eine abgesicherte Finanzierung hat. Die Festivals der Freien Szene entstehen organisch aus ihren Szenen heraus. Daher haben sie mehr kuratorische Freiheiten, da sie anders als beispielsweise die *Wiener Festwochen* oder *Ars Electronica* keine weiteren Entscheidungsinstanzen als sich selbst inhaltlich zufriedenstellen müssen. Dass dies nur bedingt der Fall ist, dass die Übergänge auch hier fließend sind, resultiert aus der ökonomischen Abhängigkeit von Förderungen und Kulturpolitik und wird im Folgenden aufgezeigt. Darauffolgend wende ich mich den Arbeitsbedingungen zu, die vor allem dadurch gekennzeichnet sind, dass es kaum Festanstellungen, Aufstiegschancen oder Ausbildungsverhältnisse (z. B. Lehrlinge) gibt. Die Budgets sind schwer vergleichbar, auch aufgrund der unterschiedlichen Dauer der Festivals.

Nicht abgesichert zu sein, betrifft vor allem die jüngeren und kleineren Festivals der Transmedia-Szenen, aber auch größere und ältere Festivals wie *CTM* (bis 2020). Das bedeutet, dass die Kuratoren, in den meisten Fällen sind dies Männer, das ganze Jahr über viele Förderanträge stellen müssen. Als Folge davon bleibt das Team in der Ungewissheit, ob das Festival tatsächlich wie geplant stattfinden wird oder nicht. Die Finanzen sind bei den meisten Festivals zusammengestückelt: Ein Teil des Geldes kommt von der Stadt, ein anderer Teil vielleicht vom Bund oder Land. Zusätzlich übernehmen spezielle Stiftungen häufig spezifische Teile des Programms, wie etwa Diskursprogramme, Ausstellungen oder Workshops. Botschaften finanzieren manchmal Flüge für Künstler:innen aus ihren Staaten und Unternehmen werden zu Sponsoren (Getränke, Kleidung, Autos, Musiksoftware und ähnliches) und bieten ihre Produkte an oder bezuschussen Events, wo ihr Logo oder ihre Produkte prominent in Szene gesetzt werden.

Eine weitere Art der Subvention oder Förderung erfolgt bei Festivals der Freien Szene häufig indirekt über die Arbeitsagenturen (AMS in Österreich, Jobcenter in Deutschland), denn wenn nicht genug Geld vorhanden ist, um die Arbeiter:innen das ganze Jahr zu halten, werden sie entlassen, aber mit der Information, dass sie einige Monate später wieder eingestellt werden. Eine Strategie, die beispielsweise das *Elevate Festival* ab 2023 verfolgte. Dies hat mitunter ungute Folgen für die Beschäftigten, weil diese oft als Soloselbstständige mehreren geringfügigen Tätigkeiten nachgehen, was mit einer Meldung bei der Arbeitsagentur dann nicht mehr oder nur

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

noch eingeschränkt möglich ist. Beispielsweise darf man z. B. das Land/ die Stadt nicht verlassen bzw. nur mit Erlaubnis und Abzug des Tagessatzes, was für transnationale Freelancer eine geschäftsschädigende Auflage ist, und dass bei einem ohnehin geringen Einkommen. Solche Maßnahmen der Festivals werden oftmals nicht transparent kommuniziert, was einen Zustand der Unsicherheit zementiert, oder verstärkt. Außerdem werden Mitarbeiter:innen bisweilen durch Förderprogramme der Arbeitsagenturen finanziert, eine Festanstellung ergibt sich daraus nur selten. Da nicht alle Festivals hier im Einzelnen besprochen werden können, und dies bei den folgenden Beispielen nicht im Fokus steht, soll diese gängige Praxis hier zumindest im Vorfeld erwähnt werden.

Im Anschluss an den Finanzierungsüberblick der beiden Festival-Beispiele *CTM* und *Rokolectiv* werden die Aspekte der Beschäftigungsverhältnisse und Organisationsstrukturen genauer beleuchtet. Da das *CTM Festival* wesentlich größer ist, gibt es hier mehrere Ebenen von Beschäftigungsverhältnissen sowie Hierarchien, während beim *Rokolectiv* neben wenigen Spezialist:innen, die während des Festivals hinzukommen, lediglich die beiden Kurator:innen/Initiator:innen im Optimalfall über einen längeren Zeitraum beschäftig sind.

Finanzierung, Strukturen und Arbeitsbedingungen am Beispiel CTM Festival

Seit 1999 besteht das *CTM Festival*. Der *DISK* – Initiative Bild & Ton e. V. wurde 2006 von den Festivalleitern gegründet, weil die Kulturstiftung des Bundes (KSB) keine Zusammenschlüsse von natürlichen Personen als Antragsteller akzeptiert, sondern nur juristische Personen wie e. V. oder GmbH. *DISK* war ein Verein i. G., der zunächst gegründet wurde, um im Programm „bipolar" der Kulturstiftung des Bundes einen Antrag für ein Projekt zur Vernetzung der Kulturszenen Deutschlands und Ungarns (Kooperation mit *Ultrahang Festival*) zu stellen. Der Antrag war erfolgreich und *DISK* e. V. wurde 2007 Träger des Projektes. Der Verein ermöglichte es als Nebeneffekt, gleichzeitig HKF-(Hauptstadtkulturfonds) und KSB-Mittel einzuwerben, die sich als Förderungen eigentlich ausschließen. Der Verein gab auch die Befähigung, Partner in EU-Projekten zu sein. Dies gelang erstmals 2010 als Hauptantragsteller des EU-Projektes „ECAS – Networking tomorrow's art …" (vgl. Kapitel Festivalnetzwerke). Der Verein stellte sich als große Hilfe heraus, als Ende 2010 der HKF den Förderantrag für das Festival 2011 ablehnte, denn so war es möglich, Fördermittel bei der Lotto-Stiftung Berlin zu beantragen, was erfolgreich war und ein Festival 2011 überhaupt erst ermöglichte. Seit 2011 stellen GbR und Verein alternierend HKF-Anträge und die KSB-Anträge wurden in den Nicht-HKF-Jahren vom Verein an die KSB gestellt. 2018 fiel die Entscheidung, den Verein als Hauptträger der Festivaladministration zu etablieren und hierüber auch einen ersten „Festivalfonds-Testballon" der Senatsverwaltung darüber abzuwickeln, welcher ab dem 01.05.2018 erstmals Festanstellungen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

für das Kernteam von neun Personen ermöglichte, während die GbR zunehmend Agenturarbeit übernahm. Die GbR ist zwar auch eine Trägerin des Festivals, aber in wesentlich kleinerem Umfang. Und im Falle einer Insolvenz würde nicht das Privatvermögen der Gesellschafter angegriffen (vgl. Interview Baurhenn 2020).

Bis 2019 veranstaltete das Team das *CTM* Festival unter extrem unsicheren Bedingungen, so dass die Situation trotz des lokalen und internationalen Standings als prekär verstanden werden muss. Deshalb entschloss man sich 2014 dazu, ein weiteres ökonomisches Standbein zur Absicherung aufzubauen: die Konzertagentur *DISK-Agency*. Die inhaltliche Agenda ist an das Festival angelehnt. 2018 und in Folge ab 2020 hat das *CTM Festival* erstmals eine feste Förderzusage für vier Jahre (2020–23) im Gesamtumfang von 2,6 Mio. Euro erhalten (Müller 2020, spiegel.de). Aufgrund „der außerordentlichen künstlerischen und stadtpolitischen Relevanz und seiner weltweiten Geltung innerhalb der Musikszene" (Spartenoffene Förderung für Festivals und Reihen, Gutachten Juli 2019)[21] erhielt das *CTM Festival* über die Regel hinaus eine Fördersumme in Höhe von 650.000 Euro pro Festivalausgabe. Bis 2019 war dies nicht der Fall, weshalb es bis dahin als nicht-institutionalisiert bzw. nicht fest gefördert behandelt wird.[22] Dass eine abgesicherte Fördersituation hier erst nach 20 Jahren zustande kam, zeigt auf, dass die Akteur:innen der Freien Szene einen langen Atem und viel Geduld brauchen. Auch die Zeit der Covid-19-Pandemie machte das deutlich, wie Baurhenn erläutert: Wenn die Festivalförderung nicht vor der Pandemie gekommen wäre, „dann hätten wir das Festival an den Nagel hängen können. Wir waren ja alle nicht angestellt und hätten dann schön Hartz IV beantragen dürfen. Wir hätten einpacken müssen und sagen: mal gucken, ob wir wiederkommen, wenn das mal vorbei ist" (Interview 2020).

Ich nehme für das *CTM Festival* beispielhaft die Jahre 2014, 2018 und 2019 heraus, um die finanziellen Aspekte aufzuzeigen. Im Jahr 2014 kamen die Förderungen vom Hauptstadtkulturfonds, EU Culture, der Initiative Musik, der Bundesregierung für Kultur und Medien, der Bundeszentrale für politische Bildung, dem Mondrian Funds und vom *Musicboard Berlin*. Sponsoren waren Satis & Fy (Audiotechnik), Carhartt, Abelton, Wall, Native Instruments, Nhow Hotels oder Star Car Autovermietung. Das Gesamtbudget betrug *424.000 Euro*, davon entfielen 35 % auf Einnahmen aus Kartenverkäufen, 60 % auf öffentliche Förderungen und fünf % auf Sponsoring und Merch-Verkauf (vgl. Interview & E-Mails mit Baurhenn, Website CTM).

21 *CTM* und andere Festivals (z. B. *Berlin Atonal*) haben diese Festivalfinanzierung für einen kurzfristigen Zeitraum 2018–2019 erhalten. Nach Ablauf wurde dies von 2020 bis Ende 2023 verstetigt (für das *Berlin Atonal* nicht). Obwohl die Fördersummen durch die Senatsverwaltung für Kultur und Europa nicht nach oben hin begrenzt wurden, liegen die Fördersummen i. d. R. zwischen 150.000 und 500.000 Euro.

22 Seit 2024 scheint das *CTM* allerdings wieder mit Finanzierungsproblemen konfrontiert, wie mir in informellen Gesprächen gesagt wurde.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Oliver Baurhenn, einer der drei Festivaldirektoren, war bis 2023 zuständig für die Finanzen und erläutert für 2014, wie die Procedere ablaufen und was die Herausforderungen sind. Im Groben kann gesagt werden, dass ein Drittel des Budgets über Eintrittsgelder finanziert wird und zwei Drittel sich aus einem Patchwork von öffentlichen Förderungen zusammensetzen. „Wobei der Hauptstadtkulturfonds immer unsere Grundförderung ist. Wenn das nicht klappt, wird es echt heftig, das ist uns einmal passiert. Zum 14.04. muss der Antrag eingereicht werden und im Juni erfährt man, ob es geklappt hat, und dann weiß man erst, ob das Festival stattfinden kann" (Interview 2014).

2014 wurde das Festival neben dem Hauptstadtkulturfonds auch durch Botschaften und Kulturinstitute gefördert. Mittelgroße Förderungen erfolgten beispielsweise durch den Nordic Kulturfonds oder die Mondrian Stiftung. 2014 wurde man zudem durch die EU-Festival-Förderung mit 100.000 Euro unterstützt. Wegen des Jubiläums zum 15-jährigen Bestehen kam es in diesem Jahr zu Mehrausgaben. Prinzipiell seien die Abrechnungen der Fördergelder extrem aufwendig, weil nicht alles über die jeweiligen Förderungen abgerechnet werden darf. Um ihre Ausstellung zu finanzieren, was für ein Musikfestival nach wie vor in interdisziplinären Zeiten eine Herausforderung bleibt, muss jongliert werden, um die Gelder „freizubekommen". So hatte die Ausstellung 2014 40.000 Euro gekostet, exklusive der geleisteten Arbeitskraft aus dem Team, die noch hinzukommt (vgl. Baurhenn 2014).

Baurhenn führt aus, dass man beim HKF immer weniger Geld bekomme, als man beantrage: „Wir beantragen 200.000 Euro und bekommen 80.000 Euro, da kann man nicht 80.000 Euro nur für Löhne angeben" (Interview 2014). 2015 berichtet Baurhenn, dass man immer finanzielle Probleme habe. Diese Probleme zeigten sich auch darin, dass Mitarbeiter:innen oder Praktikant:innen ihr Geld erst später bekämen, manchmal Monate später. Dies entsteht häufig dadurch, dass man die sogenannten Matching Funds oft vorfinanzieren müsse:

> „Also, 100 % Matching und erst nach der erfolgreichen Durchführung bekommt man die 50 % wieder. Wir haben immer wieder Förderungen, die diesen Rückbehalt vorgeben. Und dann arbeiten nicht immer alle so schnell, wie sie sollten. Und wir nehmen am Mehrwertverfahren teil und müssen auch dieses Geld immer zur Seite legen beziehungsweise vorfinanzieren. Das sind an die 30.000 oder 40.000 Euro plus 100.000 Euro Vorfinanzierung" (Interview Baurhenn 2015).

Das muss man als Firma eben erst einmal finanziell verkraften, findet Baurhenn. Und ist selbst überrascht davon, wie sie es immer wieder schaffen, solche Summen zu substituieren und zu bewältigen. Man müsse das Geld ständig hin und her schieben und sehr genau aufpassen, damit es klappt. Dies sei „wahnsinnig anstren-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gend“ (ebd.).[23] *CTM* arbeitet auch mit Sponsoren wie Native Instruments oder Abelton, aber dies würde finanziell im Budget keine große Rolle spielen, so wie Sponsoring im Allgemeinen beim Festival: „Abelton hatte letztes Jahr fürs Hacklab das Catering gesponsert, nett – aber das ist unterm Strich fast nix, die 600 Euro. Mehr als 3000 Euro geben sie nie und vielleicht hat es einen gewissen Prestigewert, aber nicht so viel, wie sie selber meinen“ (Interview 2014). Für solch geringes Sponsering müsste man sehr viel Energie in Treffen und Absprachen stecken. Und im Gegenzug würden viele Gästelistenplätze gefordert. Maximal 4000 Euro kämen zusammen, das Meiste sei Sachsponsoring. „Diese ganze Sponsorenkultur ist gar nicht so existent, wie man es immer denkt“, so Baurhenns Fazit. Denn die Unternehmen, die viel Geld zur Verfügung hätten, unterstützten eher Sportveranstaltungen oder soziale Projekte, aber nicht Events wie *CTM*.

Im Jahr 2018 kamen die Hauptförderungen vom Berliner Senat für Kultur und Europa, der Kulturstiftung des Bundes, dem Hauptstadtkulturfonds, EU-Creative Europe, Bund – Abteilung Medien und Kultur, der Initiative Musik, dem Goethe-Institut, dem Auswärtigen Amt und dem Tanzfonds der Kulturstiftung des Bundes. Weitere Förderer waren die Bundeszentrale für politische Bildung, Kanadische Botschaft, Königreich der Niederlande und die Vertretung der Regierung von Quebec, British Council und das polnische Institut Berlin sowie zahlreiche Sponsoren.[24] Red Bull Music tauchte 2018 nicht unter den Sponsoren auf, sondern als „Programme Partners“, neben Deutschlandfunk oder der Akademie der Künste. So funktioniert die Aufwertung von Branding, denn die Jahre zuvor war Red Bull der einzige Sponsor, der auf extreme Art und Weise optisch mit einer Vielzahl von Logos in Erscheinung trat.

Das Gesamtbudget betrug 2018 *614.000 Euro*, davon wurden 29 % durch Karteneinnahmen, 65 % durch öffentliche Förderungen und sechs % durch Einnahmen aus Sponsoring und Merch-Verkauf erzielt. In den Jahren dazwischen gab es eine kontinuierliche Steigerung des Budgets mit ungefähr gleichbleibender Einnahmestruktur. Nur 2017 sank das Gesamtbudget um wenige Tausend Euro, 2018 dagegen stieg es beträchtlich an und erreichte den Höchststand im Forschungszeitraum dann endgültig 2019. Das verfügbare Budget betrug in diesem Jahr über eine Million Euro (1.100.000 Euro). Hier kam die Förderung durch den neuen Festivalfonds zum Tragen, weshalb der Anteil öffentlicher Förderungen auf 72 % anstieg und erstmals

23 Hinter Anträgen stecken aber Konzepte, wenn dann Positionen gestrichen werden, bedeutet das, dass sich der Zuwendungsgeber auch ins Konzept einmischt. Nun müssen die Festivals genau schauen, wofür die Zuwendung verwendbar ist, und etwas Neues basteln, damit es nicht zu Rückforderungen kommt.

24 U.a. waren dabei: Wall, Abelton, Native Instruments, Akai Professional, Denon DJ, StarCar Autovermietung, SAE Institut, Yamaha, Danelectro, Complete Audio.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

neun Personen festangestellt beschäftigt werden konnten oder auch höhere Honorare für Freiberufler:innen und Praktikant:innen gezahlt wurden.

Zur finanziellen Situation von *CTM* im Allgemeinen muss betont werden, dass viele Veranstalter:innen, die früh mit ihren Festivals begonnen hatten, inzwischen davon leben können, während die CTM-Festivalleitung bis 2019 immer noch nicht davon leben konnte. So mussten alle drei Kuratoren noch weiteren Jobs nachgehen. Jan Rohlf arbeitete temporär für Deutschlandradio und Remco Schuubiers für *Todays Art*.

> „Ich habe das Glück mit dem ECAS-Projekt, dass ich dafür gerade noch arbeite, und ich mache noch für zwei andere Projekte die Abrechnung und halte immer Ausschau nach weiteren kleinen Nebenjobs in meinem Bereich. Unser Ziel war immer, dass wir jedem 1000 Euro im Monat zahlen können, was meistens nicht klappt, aber das wäre ideal. Der Stundenlohn insgesamt ist sehr gering" (Interview Baurhenn 2014).

Ab 2014 wurde in Berlin auch ein neues spartenübergreifendes Förderinstrument eingeführt – die City Tax.[25] In der City Tax zahlen Touristen fünf % auf ihre Übernachtungen, was viel Geld in die Stadtkassen bringt. Dies zu verteilen, bringt wieder viel Bürokratie und Komplikationen mit sich, wie Baurhenn erklärt:

> „25 Mio. gehen in den großen Topf und 10 Mio. werden dann auf Kultur verteilt. Wir haben dann einen Antrag gestellt, der uns und unsere Mitarbeiter auf […]zwölf Monate absichert. […] Büromiete für das ganze Jahr und die Ausgaben orientiert am letzten Festival, welches bisher das Festival mit den höchsten Ausgaben war. Das ergab 900.000 Euro für zwei Jahre, wobei eben diese Stellen nicht gut bezahlt waren. Dieser Antrag hat dann für ziemlich viel Aufregung gesorgt, weil die Leute da zum ersten Mal mitbekommen haben, dass sich so ein Festival nicht mit 90.000 Euro vom Hauptstadtkulturfonds realisieren lässt. Die Jury war ganz zerrüttet … Einige waren entrüstet, wie wir so unverschämt sein können, so viel Geld zu verlangen" (Interview 2016).

Bekommen habe man 200.000 Euro. Gleichzeitig hatte man beim HKF eingereicht, aber die Jury hatte dann beschlossen, dass sie keine Projekte fördert, die schon Geld

25 „The city of Berlin is introducing the City Tax, a tourist tax on individual travellers, from 1 January 2014. The law was passed in December 2013 by the Berlin legislature. The decision to introduce a city tax in Berlin was a political one. VisitBerlin did not request this tax; rather, it was introduced from within the Berlin Senate. The City Tax will apply to all overnight stays booked by private individuals (including children and school classes). This applies to accommodations in all commercial and private business that offer short-term accommodation in exchange for cash, i. e. hotels, guesthouses, vacation rentals, hostels and campgrounds. […] The City Tax will equal five per cent of the net price of accommodation" (visitberlin.de/en/city-tax-berlin, abg. 11.11.2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aus der City Tax bekommen. „Also stehen wir wieder so da wie vorher" (Baurhenn 2016). Auch gebe es in der City Tax eine Klausel, dass alle in Berlin leben müssen oder der Antragssteller eine Berliner Institution sein muss, weil aber *CTM* kein Geld direkt von der Stadt bekommt, gelten sie nicht als Berliner Institution. Eine weitere Vorgabe sei, dass 50 % der teilnehmenden Künstler:innen in Berlin leben und arbeiten müssen, „was ja auch unmöglich bei einem internationalen Festival ist. […] Ich habe dann echt Radau gemacht, weil man mir viermal einen Finanzplan abgeschmettert hat" (Interview Baurhenn 2016). Durch diese Situation würden die Finanzen bei *CTM* weiter auf dem Level von 2015 stagnieren. Teile des Festivals, wie beispielsweise die aufwendige Sound- und Lichtinstallation von Robert Henke im *Kraftwerk*, habe man dann selbst vorfinanziert. „Und da es gut gelaufen ist, haben alle drei Parteien am Ende nochmal 8000 Euro bekommen" (ebd.). Ob solch ein quasi privatwirtschaftlicher Ansatz mit hohem Eintritt bei den kommenden Festivals wieder gelingt, schätzt Baurhenn als ungewiss ein. Solche Versuche bleiben risikoreich und sie können ebenso in einem Minus enden.

Beim *CTM Festival*, wurde in den ersten Jahren von allen drei Kuratoren und Festivalleitern alles von allen gemacht, aber mit den Jahren wurde es notwendig, dass sich jeder der künstlerischen Leiter spezialisiert. 2014 sagte Rohlf, dass es immer noch Überschneidungen in den Zuständigkeiten gebe, da man nach wie vor ein kleines Team sei. Rohlfs Bereiche waren 2014 „Schwerpunkt Programm, Konzepte, Ideenentwicklung, Kommunikation, Akquise von weiteren Projekten, Booking für die übers Jahr laufenden Konzertveranstaltungen" (Interview Rohlf 2014). Rohlf und Baurhenn erläutern, dass anfangs ein anti-institutioneller Gestus vorherrschte, da man aus dem wilden Berlin der 1990er Jahre und der Freien Szene gekommen sei. In den folgenden Jahren habe es dann eine Verschiebung hin zu der Anforderung gegeben, doch etwas erschaffen zu wollen, das langfristiger angelegt ist und auch trägt. Dies bezeichnen beide als sehr langwierige Prozesse.

Baurhenn kümmert sich um Finanzen, internationale Beziehungen, EU-Projekte (2014 ECAS) und alles weitere, was auf der organisatorischen Metaebene angesiedelt ist.

> „Die letzten zwei Jahre war auch der Kunstbereich in meiner Verantwortung, der erfordert viel Administration und Organisation, damit alles gutgeht, mit den ganzen Transporten und so. Ich bin auch darin involviert, die Anträge vorzubereiten und mitzuerstellen. Aufgrund unserer Strukturen ist es immer noch so, dass es Dinge gibt, die von uns Dreien abgesprochen werden müssen. Wenn einem etwas absolut nicht gefällt, dann geht das eben nicht" (Interview Baurhenn 2014).

Das musikalisch-künstlerische Programm wird von allen dreien mitgestaltet, hauptverantwortlich für die Musik ist jedoch Rohlf und für die Ausstellungen Bau-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rhenn. Remco Schuurbiers hat in beiden Bereichen Kompetenzen, alle haben ein Vetorecht. Beim Festival kommen dann noch Gast-Kurator:innen dazu, 2014 waren das Michail Stangl für das Musikprogramm und Annie Goh für das Diskursprogramm. Baurhenn erläutert, dass es auch noch weitere Ratgeber:innen gebe, diese seien aber nicht in die Struktur eingebunden.[26] In der Produktion werden die Ideen dann aufgenommen und realisiert. Auf dieser zweiten Ebene werden die Ideen weiterentwickelt. Laut Baurhenn sei man offen für Vorschläge aus dem Team, es gebe eine Durchlässigkeit. So hatte Annie Goh die letzten Jahre das Social-Media-Management gemacht, vorher war sie Praktikantin bei *CTM* und konnte nun im Rahmen des Diskursprogramms ihre Ideen einbringen. Dies war bis 2017, wo ich mit meiner Forschung noch sehr nah am Festival war, allerdings eher ein Seltenheitsfall. Nicht dass Ideen von Mitarbeiter:innen nicht eingebracht würden, aber sie fanden keinen großen Widerhall oder Interesse. Dies hat sich möglicherweise in den letzten Jahren verändert, da hier mehr Co-Kurationen hinzukamen und auch Veränderungen im Team. Eine weitere Ebene der Organisationsstruktur ist die Ebene der Praktikant:innen und der Personen, die nur während des Festivals spezifische Aufgaben übernehmen. Hier beschränkt sich die Gestaltungskraft darauf, „Abläufe zu optimieren und zu schauen, dass sich die Gäste auch wohlfühlen" (Interview Baurhenn 2014).

Rohlf berichtet zum Thema Struktur, dass man als Festival darunter leide, eine „organisch gewachsene" Struktur zu haben. Man sei eben keine optimal nach Fähigkeiten gecastete und zusammengestellte Popgroup, wo man sich optimal ergänze, „sondern wir sind alle drei an Inhalten und Programmgestaltung interessiert. Aber wenn man schon drei Leute in der Leitungsebene hat, wäre es effizienter, wenn man sagen würde: einer macht Geschäftsführung, der nächste künstlerische Leitung und wieder ein anderer die Produktion" (Interview Rohlf 2014). Nur aus der Notwendigkeit heraus hat man sich dann in Richtung Spezialisierung entwickelt. Bei der Entstehung des Teams seien auch Freundschaften, Vertrauen und gemeinsame Erlebnisse ein Faktor gewesen, es sei nicht wie in einer Personalabteilung, wo nach Profilen gesucht werde. Das Kernteam war neben der künstlerischen Leitung 2014 überschaubar: Eine Person assistiert schon seit vielen Jahren im Bereich Finanzen, Administration und Projektkoordination. Eine weitere ist zuständig für Kommunikation, PR und Funding, zwei Personen waren für die Festivalproduktion zuständig. Mit mir waren vier Praktikant:innen plus zwei weitere Assistent:innen, die schon länger für das Festival tätig waren und auch anders bezahlt wurden. Die regulären, drei Praktikant:innen kommen sonst für vier bis fünf Monate (vor, während und nach dem Festival) zum

26 Für das Festival 2014 werden folgende Personen als „curatorial contributers" gelistet: Bill Kouligas, Peter Rehberg, François Bonnet, Mats Lindström, Kees Tazelaar, Carsten Stabenow, Carsten Seiffarth, Gideon Rathenow, Mika Taanila, Mikko Ojanen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Team dazu. Sie werden angelernt und im Folgejahr durch neue Praktikant:innen ersetzt, während das Kernteam im Folgejahr wieder zusammenkommt.

Rohlf erklärt im Interview 2014, dass man seit einiger Zeit versuche, das Team langsam zu verstetigen und einige Personen über das Jahr hinweg behalten möchte, anstatt sie nur für vier bis sechs Monate zu beschäftigen. Denn man könne nicht jedes Jahr ein komplett neues Team aufbauen, da die betreffenden Personen im Zweifelsfall andere Jobs annehmen müssten und dann nicht zur Verfügung stünden: „Leider haben wir sehr begrenzte finanzielle Möglichkeiten und deshalb können wir das auch nur mit ganz wenigen Leuten tun" (ebd.). Aktuell versuche man es mit drei Personen. Und es gebe einen Pool von Leuten, auf die man für Tätigkeiten während des Festivals regelmäßig zurückgreife. Dies seien Menschen, die dem Festival verbunden sind und es auch mitgestalten wollten, das Interesse ginge über Bezahlung hinaus. Baurhenn ergänzt, dass bei einer organischen Entwicklung schnell die Angst aufkomme, man könne nichts mehr verändern. Rohlf fügt hinzu, dass das Abenteuer und die Utopie darin liegen müsse, Bewegung zu erzeugen, „sonst wäre ja alles für den Arsch, dann können wir aufhören. Und dazu brauchen wir diese Leute, die diese komische Mischung mitgeben" (Interview 2014).

Angesprochen auf die Diskrepanzen bei den Gagen und Löhnen erwidert Rohlf, dass diese in den knappen Ressourcen begründet liegen. Da der inhaltliche Bereich nicht sonderlich erträglich und populär sei und man von der öffentlichen Kulturförderung noch relativ ignoriert würde. Deshalb müsse man eben genau wirtschaften und mit wenig zurechtkommen. In Bezug auf die Gagen würde jeder Fall, jeder Künstler:innenvertrag für sich betrachtet und verhandelt. „Da spielen dann viele Aspekte mit rein: hat jemand von anderer Stelle schon eine Förderung oder kann woanders im selben Zeitraum noch was machen und so seine Reise finanzieren? Dann nehmen wir solche Angebote natürlich an" (ebd.). Wenn ein Artist kommerziell sehr einträglich sei und seinen Marktwert kenne, dann müsse man das mitberücksichtigen. Baurhenn führt aus, dass aber alle Künstler:innen gleich gut untergebracht würden, und beim Gesprächsprogramm bekämen die Meisten plus minus 250 Euro. Manchmal gelten aber auch hier Sonderregeln. Im Diskursprogramm gab es auch Personen, die freiwillig auf ihre Gage verzichtet haben, um das Festival zu unterstützen, wie eine Vortragende im informellen Gespräch erzählte. Eine Einheitsgage für Künstler:innen können sich Rohlf und Baurhenn nicht vorstellen. „Das ist zwar schön gedacht, aber man muss da auch realistisch sein, was den menschlichen Charakter betrifft", dieser müsse nach Rohlf in die Gleichung miteinbezogen werden. Wobei es wohl weniger um den menschlichen Charakter an sich als vielmehr den ökonomischen Aspekt geht, der nicht außen vor bleiben kann. Einen Versuch in Richtung Einheitsgage machte die Berliner Schaubühne. 1962 gegründet wollte man nicht nur auf der Bühne, sondern auch intern Dinge anders machen, wollte raus aus dem Stadttheatersystem. Und führte die Einheitsgage ein. Das Experiment wurde nach drei Jahren wieder eingestellt,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aber bis in die 1990er Jahre behielt man eine moderate Gehaltsentwicklung bei, die maximalen Unterschiede wurden zwar auf 3000 Mark angehoben, doch die gemeinsame Diskussion über die Höhe der Gagen wurde gemeinsam weitergeführt.[27]

CTM hatte sich 2014 als zusätzliches Standbein auch die *DISK Agency* aufgebaut. Baurhenn findet, dass dies ein relativ simples Geschäft ist im Vergleich zum Festival, da es nichts mit Fördergeldern zu tun hat. Langsam würde sich die Agentur selbst tragen; hierbei entstünden keine Reichtümer, aber hier würde ein Plus generiert, welches „zur allgemeinen Stabilisierung beitragen" würde (Interview 2015). 2016 frage ich nach, ob es hier inzwischen mehr finanzielle Sicherheit gebe. Woraufhin Baurhenn wiederholt, dass man davon nicht reich würde. Dennoch sei es eine gute Maßnahme in Richtung Absicherung gewesen. „Seit anderthalb Jahren haben wir weniger Probleme, unsere Mitarbeiter mit einem guten Betrag zu versorgen – von 500 zu 1000 und jetzt sogar 1500 Euro pro Monat. Das ist eine gute Entwicklung. Aber brutto wohlgemerkt" (Interview 2015).

2018 erzählt Rohlf im Interview, dass nun in der *DISK Agency* vier Personen beschäftigt seien, plus die drei Festivalleiter: „Wir haben da unterschiedliche Modelle von Honorarbasis bis zu Teilzeit" (Interview 2018). 2020 berichtet Baurhenn, dass man als Agentur inzwischen eine große musikalische Bandbreite plus Sonderprojekte abdecke. Allerdings sei der Aufwand für Projekte mit Indonesien oder dem Iran mit extremem bürokratischem Aufwand verbunden. Eigentlich würde es gut laufen, aber die Pandemie war dann wieder ein Rückschlag mit ihren permanenten Veranstaltungssperren. Das habe auch den Fortschritt der Agentur gefährdet und drei Personen festanstellen zu können. Sich selbst habe man bisher nichts ausbezahlt: „die klassische Anschubfinanzierung über Querfinanzierung, aber das muss sich jetzt auch mal ändern, so dass in Zukunft noch etwas für uns übrigbleibt" (Interview Baurhenn 2020). Vor allem würde man mehr Dinge über das Jahr verteilt tun. Zusätzlich macht Baurhenn beispielsweise noch Antragsberatung für andere Akteur:innen.

Baurhenn erzählte 2016, dass er einen Paradigmenwechsel in Berlin wahrnehme, die Stadt sei nun gar nicht mehr so arm, wie gemeinhin angenommen: „Die Wirtschaft boomt und die Arbeitslosigkeit ist gesunken und wir sind mehr Leute als gedacht, also mehr Geld durch Länderfinanzausgleich und Steuer. Da können gerne alle sagen: ‚Eine Million Euro – sooo viel!' Aber ehrlich gesagt, für die Berliner Politik und ihre Projekte sind eine Million Peanuts" (Interview 2016). Baurhenn betont

27 Anfänger und Assistenten bekamen 2500 Mark; Erfahrene und Regisseure, Leitungen 3500 Mark brutto. An den Staatstheatern gab es derweil Spitzengagen bis zu 10.000 Mark. Dafür verdienten Anfänger nirgends so viel wie bei der Schaubühne. Eher fatal war aber die Regelung, dass man für zusätzliche Film- oder Sprecherjobs keinen Urlaub bekam, was dafür sorgte, dass das Experiment nach drei Jahren wieder eingestellt wurde (vgl. Laudenbach 2019: „Einheitsgage für Stars").

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

erneut wie ungewöhnlich es sei, dass ein Festival wie *CTM* so lange ohne Basisförderung durchhalte, „das gibt es eigentlich nicht" (ebd.). Baurhenns Stimmung war 2016 in Bezug auf eine mögliche positive Veränderung eher pessimistisch.

Anfang März 2020 fand unser letztes Interview statt und ich fragte nach, was die aktuellen Herausforderungen seien, jetzt, nachdem sie endlich eine feste Förderung bekommen. Worauf Rohlf erwidert: „Eine Herausforderung ist, den Kopf aus diesem ständigen Tagesgeschäft rauszubekommen, um sich so eine Frage überhaupt stellen zu können. Denn die ganze Angelegenheit ist weiterhin atemlos, selbst mit dieser Förderung" (Interview 2020). Auf die Förderung wolle man sich vorerst nicht verlassen, denn die laufe nach vier Jahren aus. Eine Antwort sieht Rohlf in der Agentur: „Es ist nicht mein Traum, ein kommerzielles Unternehmen aufzubauen, aber ich sehe es als eine Notwendigkeit, ein weiteres Standbein zu haben. Meine Philosophie wäre, [...] dass wir unsere Unabhängigkeit nur bewahren, wenn wir nicht nur von einer Quelle abhängig sind" (ebd.). Tragisch ist hierbei der Zeitpunkt, da aufgrund von Corona-Maßnahmen bereits einige Veranstaltungen abgesagt wurden, was sich in den folgenden Wochen und Monaten zu einem Stillstand entwickelte. Die unbezahlte Aufbauarbeit, die Rohlf, Baurhenn und Schuubiers seit Beginn in die Agentur gesteckt haben, wurde vorerst zunichte gemacht. Und nach Auslauf der Förderung scheint die Situation 2025 wieder ungewiß.

Finanzierung, Strukturen und Arbeitsbedingungen am Beispiel Rokolectiv Festival

In Rumänien ist die Situation völlig anders, sowohl im Vergleich zu Deutschland als auch zu Österreich. Das *Rokolectiv Festival* existiert seit 2006, als Cosmin Tapu und Mihaela Vasile nach ihrem Studium in Cultural Management mit dem *Rokolectiv Festival* das Studium in die Praxis überführten. Der größte Unterschied ist, dass Land und Stadt, die in der Regel die größten Geldgeber für Festivals in Deutschland und Österreich sind, in Rumänien für Formate wie *Rokolectiv* (elektronische Musik/Club Culture) keine Förderung bewilligen. Man sei nur einmal auf das Festival seit seinem zwölf-jährigen Bestehen (2017) zugekommen, weil Bukarest sich als EU-Kulturhauptstadt bewerben wollte. Als daraus nichts wurde, gab man auch keine Unterstützung für das Festival.

Das *Rokolectiv* ist, mehr als andere *Transmedia Festivals*, auf Botschaften und kulturelle Institutionen angewiesen und auf internationale Stiftungen wie Pro Helvetia oder die Mondrian Stiftung. Sehr wichtig sind für das Festival die Gelder aus dem EU-Projekt *SHAPE/SHAPE+* (in dem auch *CTM*, *CYNETART* oder das *UH Fest* beteiligt sind). Der Rest wird über Sponsoren sowie Tickets und Einnahmen aus Getränkeverkauf aufgestellt, berichtet mir Vasile 2015. Seit 2011 hatte man den Energy Drink Burn als Sponsor. Zuvor habe man auch mit Zigaretten- oder Biermarken zusammengearbeitet: „It was easy during the economic boom in 2008/2009, now it is a di-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

saster because all the people we knew in advertising or marketing left, and do more artsy stuff today", so Vasiles *partner in crime* Cosmin Tapu (Interview 2015).

Dadurch ist das *Rokolectiv* mehr als andere Festivals auf Gelder aus dem Ausland angewiesen. In Rumänien würden weiterhin Förderungen für Veranstaltungen aus dem Bereich Clubkultur nicht ernsthaft in Betracht gezogen. Die Deadline zur Antragstellung auf Förderung ist im März und *Rokolectiv* findet im April statt; wenn es zu zeitlichen Verzögerungen käme oder einer Ablehnung, könnte das Festival nicht stattfinden. Daher ist der hauptsächliche Fokus auf Förderungen aus dem Ausland: „We try to adapt our activities to whatever new funds become available. If there is a Norwegian fund, we go for it, conceive an event that fits the application. In the last year we wrote ten to 15 applications. We started to learn what goes through; and about 80 % of our applications are successful now", erklärt Mihaela Vasile die Situation. Um mit der Unsicherheit zurechtzukommen, würden sie nie etwas planen, für das sie nicht genug Geld hätten. Falls unerwartet mehr Förderung kommt, würde man einen Programmpunkt hinzufügen. Es gibt einen Puffer von etwa 2000 Euro aus Getränkeverkauf- und Ticketeinnahmen, der für Finanzierungslücken im Notfall eingesetzt werden kann. Mehr Spielraum gebe es nicht. Das Budget habe immer um die *20.000 Euro* in schlechten und rund *30.000 Euro* in besser finanzierten Jahren betragen. Die letzten zehn Jahre haben die beiden Kurator:innen nur finanziell überleben können, weil das Festival sehr langsam gewachsen sei: „We are not about wanting a really big festival. We are both very cynical and pragmatic. We never tried to get twice the audience in the following year or such" (Interview Vasile 2015).

Eine wesentliche Starthilfe und Unterstützung war für das *Rokolektiv Festival* ihre Kooperation mit dem Museum für moderne Kunst in Bukarest (MNAC), das ungefähr zeitgleich eröffnete und wo Cosmin Tapu anfing zu arbeiten: „In all the editions so far at least one day was happening at the museum. The directors of the museum were old hippies that's why it was chaotic and unorganized – but it was good, because we could do a lot of things. Normally the museum has been paying some of the music or art. But now they cut the budget by 65 %", erzählt Cosmin Tapu (Interview 2015). 2016 kam es dann zu einem Leitungswechsel und die Kooperation wurde überraschend beendet. Der neue Direktor forderte ein erklärendes Statement dazu, warum sie als Musikfestival in einem Kunstmuseum veranstalten wollten, obwohl man seit den Anfängen kooperiert habe, berichtet Vasile 2017 zu dem Bruch, als wir uns erneut zum Interview treffen. „We were only allowed to do early events with free admission – but we need the money from the fee actually. So now we don't do anything at the museum anymore. That is kind of sad, and all the people we knew from before left, because of the new director" (Vasile 2017). Auch Cosmin Tapu setzte seine Arbeit dort nicht fort.

Sehr wichtig für die Finanzierung des *Rokolectiv Festivals* sind derzeit die Mittel aus dem EU-Projekt *SHAPE*, wie Tapu erklärt: „We have now a budget prospect for

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

the first time. Because every year we don't know if we will have the money to do the festival. From the 16 organizations in SHAPE each one gets 26.000 Euro and you have to contribute 10.000 Euro to invite some of the artists from the pool choosen by everyone" (Tapu 2015). Dazu später mehr, wenn es um die Festivalnetzwerke *ICAS* und *SHAPE* geht. 2015 wurde *Rokolectiv* jedenfalls zum zweiten Mal überhaupt mit Mitteln aus Rumänien gefördert, aber gemessen am Gesamtbudget sei die Förderung eher gering. Außerdem halbiert sich eine zugesagte Förderung schnell einmal: „Once before they supported us because I knew a counselor and he approved the project with 16.000 Euro, but when it came to the people who give the money, they decided that we would only get half of the money – that was one week before the festival. And things like that happen all the time" (Tapu 2015). Vasile beschreibt das Dilemma in ihren Worten: „[Y]ou always have to apply for a lot, even if you receive funding. We have this SHAPE money, but you have to secure your contribution. For some of the participating events it is no problem – but for us … 10.000 Euro is not so easy to get in Bukarest. You can apply at two existing sources and if they don't fund you can't do SHAPE" (Vasile 2015). Das Kulturministerium

> „gets funded with lottery, casinos and taxes, they have their own budget. If you get it depends always on the commission. Whenever we applied for music, we did not get the funding, because people in the commission come from folk music, guitar or classical music and they don't understand what we want. Whenever we tried to emphasize more the visual art we got it, because there are people from contemporary art, and they are a bit more connected to electronic music" (ebd.).

Vasile erklärt, dass viele Festivals den Eigenanteil über die Eintrittsgelder oder Getränke finanzieren können, aber „in Romania that is not possible because drinks and entrance fees are so low. Our festival pass is still 10 Euro for four days of music and an exhibition" (Vasile 2015). 2017hat man die Förderung schon wieder nicht bekommen, weil man mit Projekten aus ganz Rumänien konkurriert: „So next year it is gonna be difficult with the music or we have to cut the exhibition" (Vasile 2017).

Um über die Runden zu kommen, veranstaltet man seit 2013 zusammen mit dem Goethe-Institut das *Dekolective Event* in Bukarest oder über eine deutsch-französische Kooperation Events in anderen Städten Rumäniens. Sowohl Vasile als auch Tapu beschreiben in den separat geführten Interviews 2015, dass die Finanzierung die größte Hürde für das Fortbestehen des Festivals sei: „[T]he biggest obstacle is that you have to do the booking without knowing how much money you have. The first six years we didn't make money from the festival but now I calculate well so that the last three years we could live a bit from the festival and other projects we did" (Interview Tapu 2015).

Neben der unmittelbaren Hürde der Finanzierung kam Ende 2015 eine weitere hinzu: Veranstaltungsorte. Im November brach bei einem Heavy-Metal-Konzert mit

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

einer Pyro-Show ein Feuer aus, auch das *Vice Magazin* berichtete dazu.[28] Über zwanzig Menschen starben und 144 wurden verletzt, da die Sicherheitsbestimmungen unzulänglich umgesetzt waren. Behörden gingen lax mit der Umsetzung von Regeln um und die Clubbesitzer sparten bei den Auflagen für Brandschutz und Sicherheit. Durch das Versagen eines Clubs mussten in Folge fast sämtliche Clubs und Spielstätten in Bukarest schließen, da die Mittel für notwendige Instandsetzungen nach den Bestimmungen nicht vorhanden waren und dies von der Regierung finanziell nicht unterstützt wurde:

> „That changed big time everything. Before that we always had alternative venues or just rented an industrial hall, it was a hell lot of work to clean them and to bring anything from scratch there, the PA, water etc. but it was making it special. After this incident it was simply not possible at all anymore. They simply closed everything that was more or less on the edge of being legal" (Interview Vasile 2017).

Als ich das Festival 2015 besuchte, war die Situation noch anders und verschiedenste Orte wurden für das Festival und Kultur in Budapest adaptiert: „That was culturally a very good moment for Bukarest. Now everything is reduced to the level of cultural life as it was 20 years ago", so Vasiles ernüchternde Bilanz. Nach dem Vorfall gab es in Bukarest nur noch zwei Clubs, die den Sicherheitsbestimmungen entsprachen: *Control Club* und *Guest House*. Der Club *Guest House* ist mit Raum für nur 300 Personen zu klein für ein Festival wie *Rokolektiv*. Und der *Control Club* war ohnehin seit Jahren Spielort des Festivals. Ausgemacht hatte den Charme des Festivals aber die Bespielung von wechselnden Orten verschiedener Größen: „It left only *Control*, and the problem is that all the promoters are now forced to do their events at *Control*. And people go out from Thursday to Sunday and if we do our festival it is just simply another night at *Control*. You just get totally sick of *Control* […]. Our festival lost its festival vibe" (Vasile 2017). Die finanziellen und bürokratischen Hürden für andere Orte sind unüberwindbar. Ein Raum für 800 Personen benötigt jetzt sechs Notausgänge mit Push-open-Türen, feuerfeste Bühnen sowie Mobiliar. Kosten von über 200.000 Euro kämen auf die Clubs und Spielstätten zu, was sich niemand in Bukarest leisten kann, erklärt Vasile. Strategische Subventionen oder staatliche Programme kamen nicht: „Our thoughts get lost about securing this funding, and because of those applications which stress us. But we have to curate and go on with the festival of course" (Vasile 2017).

Festivalarbeit ist harte und zeitintensive Arbeit, das hat Vasile in jahrelanger Praxis gelernt: „And getting some funding means by no way that the festival is safe. In our experience it's even easier to deal with sponsors than with public funding. Spon-

28 Siehe dazu auch der Dokumentarfilm „Collective" von Alexander Nanau 2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

soring comes with branding and a lack of understanding, that's why we still prefer funding even though it demands a lot of extra work" (Vasile 2017). Am Beispiel des *Rokolectiv Festivals* wird anschaulich, mit welchen Unsicherheiten Festivals der Freien Szene in den jüngeren Mitgliedstaaten der Europäischen Union oftmals zu kämpfen haben.

Über die Organisation und Beschäftigungsverhältnisse beim *Rokolectiv* wurde bereits vieles im vorangegangenen Unterkapitel zur Finanzierung erwähnt. Der Start des *Rokolectivs* war trotz der schwierigen finanziellen Situation für die Macher:innen in Rumänien nur deshalb möglich, weil es damals in Bukarest kein Festival dieser Art gab: „In Bukarest was no music festival like that and there was this enthusiasm around it" (Interview Vasile 2015). Aber ein Festival von vier Tagen und ein paar extra Events im Jahresverlauf beschäftigen und finanzieren die beiden Betreiber:innen nicht das Jahr über. Deshalb veranstalten sie außerdem eine monatliche Clubnacht im *Control Club* in Bukarest. Aber wie weiter oben erläutert wurde, hat dieser Club an Attraktivität eingebüßt.

Für Kulturarbeiter:innen, die freiberuflich für ungeförderte Projekte arbeiten, ist die Situation in Rumänien äußerst prekär: „We are not even fully employed at *Rokolectiv* and the taxes are enormous, almost 100 % on top. To get 500 Euro I would have to make 1000 Euro from *Rokolectiv*. […] You have to trick a little bit to stay legal. After doing it some years illegally you really want to do a legal job" (Vasile 2015). Für Kulturarbeiter:innen wie sie gibt es keine staatlichen Unterstützungen, man würde bei ihrem Einkommen aus staatlichen Absicherungen komplett herausfallen. Seine Rente müsse man privat finanzieren, aber solch eine zusätzliche Versicherung können sich die beiden nicht leisten: „I don't even have a medical insurance and that's the case with all the freelance cultural workers I know" (ebd.). Wenn man sich legal anmelde, bekomme man zwar Pension und Krankenkasse, aber dies sei nur ein paar Monate im Jahr für beide möglich: „So some months of the year I do have health insurance and the rest of the year I don't" (Vasile 2015).

Der EU-Beitritt Rumäniens habe insofern geholfen, als dass man nun EU-Fördergelder beantragen könne, leichter reisen und beim Buchen von Künstler:innen müsse man weniger Dokumente vorbereiten, trotzdem sei alles immer noch sehr bürokratisch und damit aufwendig. Für das Festival arbeite man mit Volunteers, aber auch mit bezahltem Personal: „We work with people who do free things or really cheap things for us like design, photographs and website. The core team is us and five others" (Interview Tapu 2015). Tapu betont, dass es trotzdem auch ein Vorteil sei, in Bukarest zu sein, da man hier noch neue Standards setzen könnte, während in Berlin alles schon gemacht wurde (vgl. ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

4.2.4 Volunteers und Praktikant:innen

> „Zwischendurch tauchte immer mal wieder eine hektische Petra im Produktionsbüro auf. Sie ist Praktikantin bei CTM und war total genervt und überfordert. Sie musste ganz alleine mit einem Volunteer beide Backstages im Stattbad betreuen und bestücken, die zudem auch noch weit auseinander lagen. Nach zehn Tagen Nachtarbeit war sie mit ihren körperlichen Kräften ziemlich am Ende, erklärte sie. Das wäre aber nicht das Hauptproblem, sondern sie war verärgert, weil sie ständig wie ein Volunteer behandelt würde, was sie faktisch nicht sei. Respekt und Wertschätzung im Umgang wurden nicht nur von ihr vermisst" (Feldnotizen 01.02.2014, CTM Festival).

Die freiwillige Mitarbeit auf Veranstaltungen ist vor allem ein wirtschaftlicher Faktor, der in den letzten Jahren an Beliebtheit gewonnen hat. Dazu gehören Volunteers und potenziell auch Praktikant:innen,[29] da es im Kulturbereich, zumindest in Deutschland, lange üblich war, Praktika nicht oder nur symbolisch zu vergüten. Die wirtschaftliche Relevanz zeigt sich auch daran, dass die Literatur zum Thema überwiegend aus ökonomischen Studienzweigen, wie Management Studies und Event Management Studies, kommt. Daran lässt sich bereits eine Ökonomisierung von Kultur und die Kulturalisierung von Arbeit ablesen oder zumindest erahnen. Wie die Ökonomisierungsprozesse auf die Arbeitsverhältnisse einwirken, wird von Veranstalterseite wenig reflektiert, was sowohl mit ihrer teilweisen eigenen Unterfinanzierung zusammenhängt, aber auch unmittelbar mit dem Wesen der Festivalorganisation selbst, denn diese ist stressig. Und der flexible und ästhetische Kapitalismus der Gegenwart bringt eine Entgrenzung von Arbeit mit sich. Klaus Schönberger beschrieb diesen Prozess der Entgrenzung als biopolitisch, zunehmend allumfassend und das ganze Leben durchdringend (2013, 131). Dieser biopolitische Charakter wirkt auch auf die Wahrnehmung von Arbeit und Arbeitssituationen zurück. Das wurde in einem offenen Brief der Precarious Workers Brigade hervorgehoben: „The systemic nature of precarity works across institutions and individuals and we understand that people delivering policies are also precarious themselves. Caught in difficult positions they are made to feel that criticisms are personal when they are in fact structural and aimed at the framework" (Offener Brief an Tate Britain, 2012). Diese Erfahrung habe ich oft gemacht, dass Kritik unter diesen drastischen Umständen fast immer persönlich genommen und innerhalb der Teams als mangelnde Loyalität oder Nestbeschmutzung verstanden wurde. Vor allem, wenn Leitungen das Festival selbst aufgebaut haben oder Mitarbeiter:innen sehr viele Entbehrungen in

29 Teile dieses Unterkapitels wurden in anderer Form mit ähnlichen Inhalten im Text „Auf dem Weg in eine neue Klassengesellschaft: Volunteering und Praktikum bei *Transmedia Festivals*" im Sammelband „Radikale Wirklichkeiten – Festivalarbeit als performatives Handeln" veröffentlicht.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Kauf nehmen mussten, scheinen die strukturellen Aspekte internalisiert und individualisiert zu werden. Dies verstärkt sich im Besonderen dadurch, dass gesellschaftliche wie interne Machtverhältnisse nicht thematisiert werden und größtenteils unsichtbar bleiben. David Hesmondhalgh und Sarah Baker haben in ihrer Studie zu Kreativ- und Kulturarbeit ebenfalls die für diesen Zweig typische schlechte Bezahlung oder sogar unbezahlte Arbeit von Auszubildenden/Neueinsteigern (*junior workers*) hervorgehoben, „especially when we take into consideration the number of junior workers who are willing to gift their labour to companies […] to eventually attain (better) paid positions" (2011, 114).

Im Folgenden möchte ich vor allem Akteur:innen zu Wort kommen lassen. Das sind sowohl die Veranstalter:innen als auch die Personen, welche Praktika und Volunteering ausführen. Zunächst werde ich mich den Festivalorganisator:innen zuwenden. Obwohl Unterfinanzierung im kulturellen Bereich und auch in meiner Forschung oft ein Dauerzustand ist, vor allem für die Festivals der Freien Szene, ist der Umgang mit Praktikant:innen und Volunteers sehr unterschiedlich, was verdeutlicht, dass es sehr wohl Gestaltungsspielräume gibt.

Die Tätigkeiten, die Volunteers in Deutschland übernehmen, sind in Österreich größtenteils noch bezahlte Jobs, mit denen viele Student:innen und Künstler:innen dazuverdienen. Viele machen diese Festival-Jobs regelmäßig. Christopher Lindinger, damals noch der Leiter des AE *Futurelab,* erläuterte, dass man sich beim *Futurelab* gänzlich gegen Praktikant:innen und Freelancer entschieden habe, um stattdessen Aufträge an regionale Unternehmen zu vergeben (vgl. Interview 2014). Volunteers sind beim *Ars Electronica* Festival eigentlich nicht vorgesehen, aber 2014 gab es durch eine Kooperation doch einige, so eine Gruppe unbezahlter Volunteers aus Frankreich. Das Festival war die Jahre zuvor von massiven Kürzungen betroffen, was es vor allem durch eine steigende Anzahl von internationalen Kooperationen auszugleichen suchte. Deshalb ist davon auszugehen, dass auch die Zahl der Volunteers beim AE Festival gestiegen ist.

Beim *Elevate Festival* in Graz wird schon länger mit Volunteers gearbeitet, wie Daniel Erlacher, einer der drei Kuratoren beschreibt. Aber es sind wenige, ungefähr 20 wird geschätzt:

> „Ja, es gibt Volunteers, eigentlich von Anfang an, dazu rufen wir auch auf der Website auf. Es gibt einen Festivalpass und jeden Tag etwas zu essen. Maximal arbeitet man fünf Stunden am Tag, maximal an fünf Tagen, es können aber auch mal nur zwei Stunden sein, je nachdem. Und wenn man bei Veranstaltungen arbeitet, kann man währenddessen auch sitzen und zuhören, es sind keine stressigen Jobs oder mit Verantwortung. […] Aber wir machen grundsätzlich eine Anstrengung, dass möglichst alle Leute bezahlt werden" (Interview Erlacher 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Chris Koubek, einer der beiden Kuratoren des *Heart of Noise* Festivals, handelt das Thema kurz ab: „Wir haben keine Volunteers oder Praktikanten. Ausbeutung ist nicht unsere Stärke, nur die Selbstausbeutung", sagt er lachend. Und er findet, wer nur „ein bisschen reinschnuppert, muss auch nicht voll bezahlt werden" (Interview Koubek 2016). Anders verhält es sich beim *UH Fest* in Budapest, András Nun, einer der Kuratoren, beschreibt aufgrund der lokalen Gegebenheiten einen egalitären Ansatz für Volunteering: „We worked with volunteers from the beginning, including the organizers, so we all work for free to do this festival" (Interview Nun 2017). Dieses Jahr habe man mit 46 Volunteers gearbeitet. Diese bekommen für ihr Engagement ein Festivalticket zum halben Preis oder können drei Veranstaltungen ihrer Wahl besuchen. Den Call musste man aber frühzeitig von der Website nehmen, da es zu viele Bewerber:innen gab. Die Motivationen seien zahlreich: „I believe that people are into the volunteering because politically the country is so divided and paralyzed, so that people look for opportunities where they can be active. […] I believe that it is a kind of political statement as well. Instead of following commercial interests, partying or being passive you demonstrate engagement" (ebd.).

Bei der *CYNETART* in Dresden wurde auch schon immer mit Volunteers gearbeitet. Ein Vorstandsmitglied Achim berichtet von der Notwendigkeit des Volunteering, da das Festival unterfinanziert sei. Im Jahr 2017 haben 14 Volunteers mitgearbeitet, was als zu wenig beschrieben wurde, so hätte man eher 20 Volunteers benötigt. Es musste aber kein Stundenpensum erreicht werden, um ein Ticket zu erhalten, sondern es wurde danach gefragt, wie viele Ressourcen vorhanden sind: „Wir haben gefragt, wie viel und wann sie können, und das haben wir dann genutzt" (Interview 2019). Die Zahlen der abgeleisteten Stunden variierten; von zweimal drei bis zu zweimal sechs Stunden. Einige Volunteers kamen täglich. Laut Vorstand wurde darauf geachtet, dass die Volunteers ausreichend Zeit hatten, um die Inhalte wahrnehmen zu können. Und es gab bei Nachfrage auch Bescheinigungen für das Volunteering. Das ist eine ganz andere Herangehensweise an Volunteering als beim *Berlin Atonal*, wo die zahlreichen Volunteers, zu denen auch ich gehörte, ein Pfand von 100 Euro als Absicherung hinterlegen mussten, damit man zu seinen Schichten erscheint. Ein Volunteer beschreibt die Situation deshalb als sadomasochistisch.

Eine Teammitarbeiter vom *Future Everything Festival* in Manchester beschreibt im Gespräch ein Bemühen um einen progressiven Umgang mit der Thematik: „We do work with volunteers and interns during the festival. But we are also taking one apprentice and one intern from a consortium for people with difficult circumstances. […] The volunteers get guestlist or even options for bigger roles with some paid work" (Interview 2015). Bei der *Ars Electronica*, wo Künstler:innen vergleichsweise schlecht bezahlt werden, versucht man sich dafür anderweitig für sie einzusetzen, das gilt auch für Praktikant:innen. Auf eine ähnliche Weise versucht das *Future Everything* hier Ausgleich zu schaffen: „If somebody is particularly good at something

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

we try to boost them – we can facilitate contacts to people we know. The volunteers are incredibly important to us. And the festival wouldn't work without volunteers. 2014 we had a team of about 60 volunteers" (ebd.).

Ein Spitzenreiter in der Anzahl von Volunteers ist das *CTM Festival* im Sample. In einigen Jahren hatte das *CTM Festival* über 100 Volunteers, beispielsweise 2015 waren es rund 140. Praktikant:innen gab es hingegen nur drei oder vier. Im Interview mit den Direktoren des *CTM Festivals* ist das Thema Praktikum ein emotionales Thema. Meine Nachfrage, warum die Arbeitsbedingungen nicht ebenso anspruchsvoll wie das Musikprogramm gestaltet seien, kann Oliver Baurhenn nicht nachvollziehen, da er selber ja nur so wenig verdiene. Er ergänzt, dass Praktikant:innen nicht jemanden ersetzen sollen, sondern jemanden unterstützen. „Es ist eine Art kleine Zusatzausbildung. Mehr als 100 Euro können wir nicht zahlen und wir nehmen damit auch in Kauf, dass Dinge schiefgehen können. Wir sagen auch ganz klar: es geht eben nicht mehr" (Interview 2014). Allgemein schildert Baurhenn, dass man beim Hauptstadtkulturfonds (HKF) keine Praktikannt:innen abrechnen könne, weil diese per se kein Geld bekommen müssten und man die günstigste Variante wählen müsse.[30] Das bestätigt Almeida von *Interndinner* auch 2016 für Österreich: „At an institutional level as an artist who does applications, when you provide a budget, you have to give three different possibilities for financing jobs, and if you don't want the cheapest you have defend that, saying you don't want that because this work is underpaid" (Elevate 2016). Diese Argumentation des Sachzwangs sorgt dafür, dass kein moralisches Dilemma entsteht zwischen politischen Ansprüchen an die Gestaltung von Arbeitsverhältnissen und der eigenen Praxis, die dazu im Widerspruch steht. Der Widerspruch legitimiert sich durch das System der etablierten Kulturförderung. Laut Baurhenn müsse niemand ein Praktikum machen, wenn man mit den Bedingungen nicht einverstanden sei. Das ist eine Aussage, die erst Gültigkeit in Anspruch nehmen könnte, wenn alle ein ausreichendes Grundeinkommen hätten. Niemand von den Praktikant:innen, mit denen ich arbeitete, war mit den Bedingungen einverstanden. Aus Mangel an Alternativen hat man es trotzdem gemacht. Für Baurhenn sei ein Praktikum lediglich dafür da, um in das Unternehmen „hineinzuschnuppern", und viele bräuchten ein Praktikum für ihr Studium. Dies widerspricht einander, denn wenn ich das Praktikum brauche, muss ich es absolvieren, auch wenn ich mit

30 In den Förderkriterien des Hauptstadtkulturfonds finden sich für diese Aussage 2020 keine Hinweise. (hauptstadtkulturfonds.berlin.de, Förderkriterien 2021, pdf). Auf Nachfrage habe ich lediglich einen Link vom HKF zu sozialen Standards erhalten, eine Auflistung, welche Bezahlung für welche Arbeiten empfohlen wird. Praktikant:innen und Volunteers tauchen hier nicht auf. Der HKF schien keinerlei Wissen zum oder Interesse am Thema Praktikum/Volunteering zu haben. Mehrere Akteur:innen haben dieses Dilemma aber bestätigt: dass man durch die Fördergeber gezwungen sei, das billigste Angebot zu nehmen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

den Bedingungen nicht einverstanden bin. Es ist anzunehmen, dass die gut bezahlten Praktikumsplätze im Berliner Kulturbereich begrenzt sind.

Baurhenn führt weiter aus, er wisse nicht, wo er noch Geld für Praktikant:innen abziehen solle: „Ich sehe das ja bei den ganzen Personalkosten, das ist einfach wahnsinnig viel. Ob 400 Euro oder 2000 Euro im Monat macht einen riesigen Unterschied" (Interview Rohlf & Baurhenn 2014). Dringender brauche man Geld im Sinne einer Verstetigung, um die Mitarbeiter:innen über die sechs Monate hinaus noch mitzutragen. Nehmen wir an, dass die drei Praktikannt:innen statt 100 Euro, 200 Euro bekämen, dann wären das über fünf Monate ein zusätzlicher finanzieller Aufwand von 1500 Euro. Bei einem Gesamtbudget 2014 von 424.000 Euro, davon 60 % aus öffentlichen Förderungen. Dass noch nicht einmal dieses Geld vorhanden ist, lässt erahnen wie es um die selbsternannte Kulturhauptstadt steht. Baurhenn versteht nicht, was an 100 Euro pro Monat problematisch sei. Sein Fokus sei die bessere Bezahlung des Teams. Auch Jan Rohlf verweist auf die chronische Unterfinanzierung im Kultursektor. Wäre mehr Geld da, könne man auch mehr verteilen, argumentieren die beiden Festivalleiter 2014.

Ende 2014 wurde das Mindestlohngesetz in Deutschland eingeführt, das auch für Praktikant:innen gilt. Bis Ende 2017 gab es eine Übergangszeit für besonders betroffene Gewerbe. Für die Festivalbranche in Deutschland war dies ein Problem, weil, wie wir gesehen haben, Praktikant:innen üblicherweise in der Branche nicht bezahlt werden bzw. nur mit einem symbolischen Betrag. Dies ist nachvollziehbar, wenn die Festivaldirektoren teilweise selbst nicht den Mindestlohn verdienen. Vorhersehbar war daher auch die Reaktion: Die Lücke wurde gesucht und gefunden. Man würde sich auf Praktikant:innen beschränken, die aus dem Ausland kommen oder das Praktikum für ihre Ausbildung brauchen, da in diesem Fall das Gesetz nicht greife, wie Festivaldirektor Remco Schuubiers 2015 das zukünftige Vorgehen im Interview erläuterte. Die Idee, Praktikum bei dieser Gelegenheit neu zu denken, kam nicht auf, und der Umgang mit dem Thema hat sich bis einschließlich 2019 kaum geändert. Lediglich der Betrag wurde beim *CTM Festival* von 100 auf 150 Euro erhöht.[31]

Das Thema Praktikant:innen blieb auch 2020 im Interview emotional. Bei erneuter Nachfrage zum Thema artikuliert Baurhenn ein langes und nachdenkliches Knurren, bevor er antwortet: „Praktikanten muss man eigentlich nichts zahlen, wenn sie nur drei Monate arbeiten. Wir zahlen ihnen etwas, obwohl man das nicht

31 Die Beschreibungen der Tätigkeiten und Anforderungen im *CTM* Call for Interns 2019 und 2020 erstrecken sich über etwa zwei Seiten. Das Praktikum richte sich an Personen, die ein studienbegleitendes Praktikum absolvieren müssen; es wird eine monatliche Aufwandsentschädigung bei einem Arbeitsaufwand von vier Tagen pro Woche in Höhe von 150 Euro bezahlt (call for interns 2019 & 2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

machen müsste“ (Interview Baurhenn/Rohlf 2020). Dabei dauerte das Praktikum 2014 länger, nämlich vier bis fünf Monate. Hier hatte man sich scheinbar an die neuen Regeln angepasst. Skandalös ist der Umstand, dass man Praktikant:innen nichts zahlen müsse allemal. Denn wenn man nicht mehr zur Schule geht wohnt man gemeinhin nicht mehr bei den Eltern, wer zahlt dann die Kosten dieser Praktikumsmonate? Es sei die Fördersystematik, die der Bezahlungsmöglichkeit Grenzen setze. 2020 hebt Rohlf erneut hervor, dass man als Empfänger von Zuwendungen aus Steuergeldern immer dazu angehalten sei, das wirtschaftlich Günstigste zu nehmen. Mit der Einführung des Mindestlohngesetzes stellt sich damit eine neue Frage, nämlich, wer überhaupt noch die Möglichkeit hat, unter diesen Bedingungen ein Praktikum zu absolvieren. Wer nicht studiert, kann mit großer Wahrscheinlichkeit kein Praktikum mehr im Kulturbereich absolvieren, es sei denn, es wird eine Regelung mit den Arbeitsagenturen gefunden, die Praktika häufig fördern, weil sie theoretisch zu einer Anstellung führen könnten. Aber auch Studierende müssen sich irgendwie finanzieren, bei 30 Stunden pro Woche Praktikum bleibt nicht viel Zeit für eine weitere Tätigkeit zum Geldverdienen. Es ist anzunehmen, dass unter diesen Bedingungen lediglich Privilegierte aus der Mittel- und Oberschicht tätig werden können oder Studierende, die ihr Studium über BAföG oder ein Stipendium finanzieren. Auf bizarre Weise zeigt sich hier eine Polarisierung der Arbeitswelt, die auch Reckwitz (2017) betont, wenngleich der Mindestlohn genau diesen Entwicklungen entgegenwirken sollte.[32] Ende 2019 veränderte sich jedoch die Situation des *CTM Festivals*, da die langersehnte und -erkämpfte Förderung aus einem neuen Festivalfonds erstmals die Förderung des *CTM Festivals* für drei Jahre festlegte. Im Call for Interns für 2020/2021 hat dadurch auch erstmals eine Erhöhung auf 400 Euro für das Praktikum stattgefunden.

Mihaela Vasile, eine Hälfte des Kuratorenteams vom *Rokolectiv Festival* in Bukarest, hatte selber unschöne Erfahrungen als Praktikantin gemacht und deshalb als eine der wenigen Veranstalter:innen einen anderen Blick auf das Thema. Im Rahmen ihres Studiums absolvierte sie ein Praktikum in Paris:

> „It is horrible to be an intern in Paris. They are used to do all the work with interns, the state gives you 200 Euro per month, so the companies don’t have to pay and most of the companies are running with two employees and tons of interns that change every six months. I will never work with interns in this way! It was really traumatizing for me and I never want this to happen with Rokolectiv. It’s one thing if you involve people for the

32 Die Broschüre „Praktikum und Mindestlohn“ des Deutschen Gewerkschaftsbundes (DGB Jugend) von 2016 sowie eine neue Studie in Vorbereitung zeigen, dass nach wie vor Praktika unter dem Mindestlohn vergütet werden und dass einige Unternehmen sehr kreativ werden, um das Mindestlohngesetz umgehen zu können.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

festival or if all your work relies on interns, who you treat like shit. In Paris 200 Euro is nothing …" (Interview Vasile 2015).

Auch ginge es dabei nicht nur um Bezahlung, sondern auch um den Umgang. So sei ihre Kommunikation mit den Chefs in Paris sehr schwierig gewesen, obschon diese in nur zwei Metern Entfernung gearbeitet haben. Letztendlich habe es in Paris keinen Respekt oder Wertschätzung für die Arbeit von Praktikant:innen gegeben, so Vasile. Noch drastischer sind die Schlussfolgerungen, die das *Carrotworkers Collective* daraus zieht, wenn es nahelegt, dass Praktika den Grundstein für die Akzeptanz und Verinnerlichung eines prekären Lebens legen: „[W]e believe that what we are learning in the internship is precarity as a way of life" (in: oncurating.org, #16/13, 23).

Antagonismus Freiwilligkeit

Die *Precarious Workers Brigade* formuliert einen offenen Brief an die Galerie Somerset House in London, als sie digitale Arbeiten der weltbekannten Musikerin Björk ausstellt, weil die Galerie zu unbezahltem Volunteering aufruft und zwar auf eine besonders perfide Weise, indem Volunteers als „Fans" adressiert werden, um ihre Fähigkeiten, Zeit und ihr Interesse für Björk einzubringen, „essentially subsidising the charity/company's £15 ticketed exhibition by adding value to the visitors' experience and financial value to the Somerset House brand […], as well as to a wealthy established artist/icon" (open letter to Somerset House, 2016). Sie beanstanden, dass diese Art der Verführung zu unbezahlter Arbeit besonders unverschämt sei, anstatt jungen Kreativen in einer Stadt mit explodierenden Preisen einen Zuverdienst zu ermöglichen.

Weil die Kulturarbeit zunehmend für alle prekär ist, kommt am unteren Ende der Hierarchie am wenigsten an. Vielen, die Volunteering ausführen, ist die ausbleibende Bezahlung und Wertschätzung zu wenig, von Anderen wird es als gleichwertiger Austausch empfunden. Ein Umstand, den Toraldo, Contu und Mangia (2016) in ihrem Text „The Hybrid Nature of Volunteering" mit janusköpfig beschreiben. Die Autor:innen[33] sehen den Kern des Volunteering als Austausch und verweisen darauf, dass Volunteering mehrdimensional, facettenreich und ein komplexes Phänomen darstelle: „We argue that tense relations between different dimensions seem constitutive of voluntary work as they reflect conflicting views of the concept" (Toraldo et al. 2016, 1132). Gerade in Berlin gibt es viele Menschen in den Kunst- und Kulturszenen, die prekär beschäftigt sind und sich nicht ohne weiteres 100 Euro oder mehr

33 Die Autor:innen kommen aus den Bereichen Management Studies und Organisationswissenschaften. Die Literatur, auf die sich die Autor:innen beziehen, stammt zu 80 % aus der Managementforschung und Wirtschaft.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

für einen Festivalpass leisten können. Es lässt sich daher vermuten, dass aufgrund zunehmender Prekarität die Bereitschaft für Volunteering steigt.

Volunteering scheint sich derzeit auf europäischer Ebene in den jeweiligen Ländern unterschiedlich zu entwickeln. Toraldo et al. haben bei drei britischen Musikfestivals Feldforschungen durchgeführt (*Latitude Festival*, *Camp Bestival*, *Reading Festival*). Basis ihres Textes waren vor allem Feldnotizen aus Teilnehmender Beobachtung und ergänzende Interviews, vor allem mit dem Management der Firmen, die Volunteers engagieren. Dies wird nicht mehr von den Festivals selbst durchgeführt, sondern outgesourct. Wie die Autor:innen feststellen, hat sich der Musikfestivalsektor professionalisiert und die Organisation des Volunteering wird nun häufig von externen (Sub-)Unternehmen durchgeführt: „[F]estival operations have become increasingly commercially and market oriented (Stone, 2009), which has been paralleled by a growing professionalization of their activities […]. This is particularly true of their use of volunteering, which, from being a spontaneous and loosely organized phenomenon, has been transformed" (2016, 1133). Unter den Firmen gibt es charity-, for-profit- und not-for-profit-Unternehmen.

Diese Entwicklung erscheint einerseits nachvollziehbar, da sich die Festivalmacher:innen so auf ihre Kernkompetenzen konzentrieren können. Andererseits ist die Sache nicht ganz unproblematisch in Bezug auf ein tragendes „Wir-Gefühl", das durch ein Outsourcing von Aufgaben tendenziell untergraben wird. Und Outsourcing ist grundsätzlich als problematisch einzuschätzen, da es darauf abzielt Kosten einzusparen, und zwar in der Regel durch die Einsparung von Personalkosten oder auf Kosten der Umwelt.[34] Auch hat es bei den Festivals laut Toraldo et al. zu Überwachung und Kontrolle geführt. Hier wurde das Geldpfand nicht nur als Sicherheit, sondern auch strategisch instrumentalisiert. Die Autor:innen zitieren einen Volunteer, der berichtet, dass das Geldpfand dafür ausgenutzt werde, dass man länger arbeite als vereinbart. Ein anderer erzählt, dass Pausen und Ausschankmengen so knapp wie möglich kalkuliert werden, und über die installierten Kameras überwacht. Oder dass einzelne Volunteers dafür eingeteilt werden, um die anderen zu kontrollieren (Toraldo et al. 2016, 1142). Die Autor:innen deuten dies als Bestätigung von Unternehmerseite, dass hier die Produktivität im Vordergrund steht und ökonomischer Wert generiert sowie geschöpft wird. In meinem Forschungsfeld ist die Organisation der Freiwilligen bisher glücklicherweise noch nicht ausgelagert worden. Vermutlich wird es nicht lange dauern, bis diese Praktiken in weiteren europäischen Ländern übernommen werden. Dramatisch ist auch, dass die jungen Erwachsenen, gar nicht

34 Vgl. Zalewski 2018: „Working Lives and in-House Outsourcing"; vgl. Arne Nygaard & Nelson Oly Ndubisi 2017: „Outsourcing Bad Behaviour in Multinational Companies" (Via researchgate, keine Seitenzahlen vorhanden).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

mehr wissen, dass es einmal anders war, und welche Rechte zu welchem Preis erkämpf wurden und nun wieder abgebaut werden.

Ich wollte auch wissen, wie sich Fördergeber zu Volunteering und Praktika positionieren und sprach mit der Leiterin des *Musicboard* des Berliner Senats (Musicboard Berlin GmbH), die mir verrät: „In Wirklichkeit ist das mittlerweile verboten" (Interview Katja Lucker 2017). Sie berichtet, dass Volunteering bei ihrem eigenen Festival nicht erlaubt sei und dass alle den Mindestlohn erhalten, auch die Praktikant:innen. „Den Antragstellern sagen wir auch, dass das nicht geht, wenn das doch passiert, dann wissen wir das nicht" (ebd.). Ein Festival wie die *Fusion* hingegen, das keine öffentlichen Gelder bekommt, könne weiterhin unbezahlte Volunteers einsetzen, genauso kleine Festivals. Das Problem sei aber, dass man nicht mitbekomme, ob mit Volunteers gearbeitet werde oder nicht. Hier würde ein Anruf / Mail / Besuch genügen, sollte man meinen. Auch über die Anzahl der Volunteers ist Katja Lucker nicht im Bilde und schätzt die Anzahl viel zu niedrig ein. Wie die hohen Volunteerzahlen, bei *CTM* und *Berlin Atonal* bis zu um die 100, übersehen werden können ist erstaunlich. Das betrifft vor allem große Festivals mit hohen Förderungen von Stadt oder Land. Abschließend kommentiert sie: „In der Kultur findet auch so eine Entwertung von Arbeit statt, aber das ist wirklich falsch" (ebd. 2017).

Ein anderes Gewicht bekommt die Aussage, wenn die Entwertung von Arbeit von Betroffenen erwähnt wird. Eine langjährige (bezahlte) Helferin beim *CTM Festival* erläutert, dass diese Handhabung langfristig für alle Beteiligen schädlich sei. Antonia erzählt mir, dass sie zunehmend den Eindruck gewinne, dass das Wohlbefinden der Mitarbeiter:innen abseits des Kernteams keine große Relevanz mehr habe im Vergleich zu früher: „Das Volunteering, also dass Leute für den Eintritt arbeiten, das gab's damals noch nicht. Vielleicht ist es für ganz junge Menschen eine gute Gelegenheit, aber es führt dazu, die ohnehin prekären Verdienstmöglichkeiten in der Kulturbranche weiter zu zerstören" (Interview 2017).

Die Gebote des Wachstums und der Kosteneinsparung, die zu Outsourcing führen, dominieren weiterhin allerorts. Outsourcing ist eng mit Offshoring verbunden, beides gehört zum selben System und bedingt sich, will man den größtmöglichen Profit erzielen.[35] Laut John Urry (2015) werden alle modernen Gesellschaften durch starke Beziehungen, die Offshore-Verlagerung fördern, verändert. „‚Offshoring' höhlt dabei die Demokratie aus, mehr noch, es beeinträchtigt auch die Vorstellungen von Fairness innerhalb und zwischen den Gesellschaften" (Urry 2015, 20). Und wie wir gehört haben, drängen Warenmarken und Großkonzerne, die mehrheitlich alle Offshoring und Outsourcing betreiben, zunehmend in den Markt der Musikfestivals.

35 „Die Praxis des ‚Offshoring' reicht von Prozessen, bei denen lediglich eine Abhängigkeit von ausländischen Ressourcen besteht, über Unternehmungen, die ‚onshore' liegen […] bis zu Einrichtungen, die […] geheim und häufig auch illegal sind" (Urry 2015, 19).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Für Berthold Seliger (2019) markiert dieser Umstand den Beginn einer neuen und ungerechteren Art des Konzert- und Festivalgeschäfts.

Zentrale Motive für freiwillige Arbeitsleistungen ohne Entgelt sind Networking, soziale Beziehungen und Verbundenheit zum Festival. Weitere zentrale Motivationen sind Vergnügen, das Festival als ein besonderer und festiver Moment, das Gefühl, ein Insider zu sein, oder einen speziellen Status am Event zu haben (vgl. Toraldo et al. 2016, 1140). Zum Genuss gehört vor allem der künstlerische Inhalt des Festivals, das war meinen Akteur:innen besonders wichtig, sowie das Gefühl teilzuhaben an der gemeinsamen Produktion von etwas Großem. Hier steht die kollektive Erfahrung im Mittelpunkt und das Gefühl, nicht nur Konsument:in zu sein.

Ein Volunteer auf dem *Berlin Atonal* glaubt, dass Volunteering ein Ergebnis aus Management- und Unternehmensstrategien sei, also dass das inflationäre Aufkommen schlecht oder gar nicht bezahlter Praktika dafür gesorgt habe, dass sich auch Volunteering unhinterfragt verbreiten konnte. Sie war zu diesem Zeitpunkt noch Praktikantin bei einer Grafikdesign-Firma, weshalb sie sich ein Festivalticket nicht hätte leisten können:

> „I remember at one internship in London there was a nice girl working with me and she said: 'It's wrong to do this what you are doing unpaid. This way you are going to prevent people from getting paid'. But I was desperate, I couldn't find a paid internship and wanted to get away from Milano. Afterwards I made sure to get a paid internship, and I found one here in Berlin for 600 Euro. I was lucky to find a supercheap room so I could survive with that internship money. Everybody is taking their advantage, but some have some sort of work ethics" (Interview Julia 2015).

Ihre Erzählung verdeutlicht, dass Praktika meist mehr als ein „Reinschnuppern" sind und dass selbst bezahlte Praktika häufig eher symbolisch honoriert sind. Dabei gehört Grafikdesign – im Gegensatz zu Kulturarbeit – zu dem Teil der sogenannten Creative Industries, die profitorientiert arbeiten anstatt mit Förderungen und die einst gut bezahlt waren. Aber nur, weil die Arbeit vermeintlich „kreativ" ist, ist die Tätigkeit nicht automatisch ein Vergnügen und daher Lohn genug. Ihre Aussage zeigt auch, dass es wichtig für sie war, darauf hingewiesen zu werden und dass das Nicht-Hinterfragen zu Nachteilen für alle in der Branche führt.

Unter den Volunteers gibt es häufig ehemalige Praktikant:innen und umgekehrt, so wie Felix, der ein sechsmonatiges Praktikum beim *CTM Festival* absolvierte und in den Folgejahren stets auf freiwilliger Basis mithalf. Felix gehört zu den wenigen, die im Laufe der Jahre auch immer wieder kleinere bezahlte Jobs im Rahmen des Festivals bekommen haben. Felix übersetzt Texte für *Vice* und manchmal auch für *CTM* oder er arbeitet am Infocounter des Festivals. Felix macht das Volunteering gerne und gibt zu bedenken: „Trotzdem wird auch bei CTM niemand reich. Und die müs-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sen das ganze Jahr daran arbeiten, wenn ich da 24 Stunden arbeite, stimmt für mich das Preis-Leistungs-verhältnis" (Interview Anna & Felix 2014). Seine Treue hat sich bewährt, ein Wunsch, der für viele aber unerfüllt bleiben muss, denn es gibt nur wenige bezahlte Jobs in der Festivalbranche der Freien Szene. Darauf verweist auch das *Carrot Workers Collective*: „Our research over the last three years in the cultural sector in London indicates that recent graduates do upwards of five consecutive internships. After this, they are mostly either still unemployed or are in the lowest paid and most precarious of positions" (2011, Counter Guide to Free Labour in the Arts, 55).

Ein Stein des Anstoßes war für viele Volunteers die auffällige Diskrepanz zwischen den erbrachten Arbeitsstunden und dem Preis des Festivalpasses. So musste man beim *CTM Festival* 24 Stunden für einen Festivalpass arbeiten. Wenn man Glück hatte, konnte man die Stunden in drei Schichten abarbeiten, wenn man Pech hatte, musste man sehr viel mehr Schichten absolvieren, wobei sich dadurch auch die An- und Abfahrtszeiten summieren. Beim *CTM Festival* gab es unter den Volunteers oft Unzufriedenheit über unnötig ungünstig verteilte Schichten. Anna hatte sich extra Urlaub genommen, um das Volunteering machen zu können, und war über beides enttäuscht: „Ich hätte am liebsten drei volle Tage durchgearbeitet, stattdessen waren es sieben Tage. Am Ende habe ich 30 Stunden für den Pass gearbeitet. […] Jeden Tag haben sich die Zeiten geändert, vier bis fünf Mal wurden meine Schichten getauscht. Das war anstrengend" (Interview Anna & Felix 2014).

Sie fügt hinzu, dass dies „ein ganz mieser Stundenlohn" sei. Denn wenn man den Mindestlohn von 9,35 Euro ansetzt und durch den Preis eines Festivalpasses von 130 Euro teilt, müsste man 14 Stunden dafür arbeiten, nicht 24. Durch ihre vielen Schichten konnte Anna die Acts nicht sehen, die ihr wichtig waren, auch weil einige Konzerte nur mit einem Goldpass zugänglich waren oder gegen Erwerb eines zusätzlichen Tickets. Volunteers haben oftmals kaum die Gelegenheit, etwas vom Festival zu sehen, weil sie neben dem Festival noch Lohnarbeiten mussten. So wie Hannah, die 2020 beim *CTM Festival* Volunteer war, lediglich eine Veranstaltung besuchte und feststellt, dass es sich dabei um Privilegien handelt:

> „Ich konnte es mir zeitlich einfach im Moment leisten und hatte Lust darauf. Die Leute, mit denen man zu tun hat, sind ja nicht komplett verkehrt, aber klar ist, dass die Art und Weise, wie Dinge vermittelt werden – man sei Teil einer Gemeinschaft und am kulturellen Geschehen der Stadt beteiligt, das ist für mich reiner Schwachsinn. Die meisten Volunteers, mit denen ich gesprochen hatte, sind entweder super jung und etwas naiv oder wirklich Leute, […] die das Geld fürs Festival gar nicht ausgeben können oder wollen" (Interview Hannah 2020).

Viele erhoffen sich von einem Volunteering Einblicke hinter die Kulissen, aber bei großen Festivals wie *CTM* oder *Berlin Atonal* sei das eigentlich nicht möglich, erzählt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Journalist Philipp Rhensius 2015, der regelmäßig beide Festivals besuchte. CTM-Volunteer Lotta beschreibt es charmant: „As a volunteer you are a working bee and you never know about the queen bee" (Interview 2014). Die junge Studentin Ella erzählt, dass die Volunteers beim *Berlin Atonal* ganz unterschiedliche Leute aus verschiedensten Ländern und Szenen waren: „Finnland, Polen, USA … Einige sind ganz weit gereist, nur um dieses Festival zu sehen. Es war interessant zu hören, was sie damit verbinden und assoziieren. Viele haben selbst Musik gemacht" (Interview 2015). Auch sie kritisiert am Volunteering, dass man nur ein Getränk und eine zu kleine Mahlzeit in acht Stunden bekommen habe und dass man zu viele Stunden für den Pass arbeiten musste. Anstatt eines Geldpfandes wünscht sie sich eine Vertrauensbasis.

Nora ist über Freunde zum Volunteering beim *Berlin Atonal* gekommen. Wie auch andere hat Nora nicht nur beim *Atonal*, sondern auch beim *CTM Festival* Volunteering durchgeführt. Sie hatte das Glück, durch persönliche Netzwerke direkt einer Person, die sie kannte, als Volunteer beim *CTM* assistieren zu können. Nora hatte zu der Zeit drei Tage die Woche in einem Café gearbeitet, weshalb sie sich für diese Zeit frei nehmen musste, denn ihre Aufgaben als Fahrerin gingen weit über das Fahren hinaus:

> „Ich habe den Künstlern ihre Verträge und Gagen gegeben und hatte auch Zugang zum Safe, wo die ganzen Gelder waren. Und am Infopoint für die Besucher habe ich mitgearbeitet – Tickets verkauft, über das Programm informiert. Das hat mir Spaß gemacht, mit den ganzen Besuchern zu sprechen […]. Ich habe die Räume in Bethanien auf- und zugeschlossen und den Schlüssel verwaltet. […] Ich habe zehn Tage lang gearbeitet, jeden Tag von 11 Uhr bis nachts spät, meistens bis 4 Uhr morgens, aber manchmal auch nur bis 2 am, weil ich keine Kraft mehr hatte. Und am Ende habe ich 0 Euro bekommen. Wenn man es finanziell betrachtet, ist es nicht gut" (Interview Nora 2015).

Dies zeigt, dass sogar das Volunteering weit über ein „Reinschnuppern" hinausgeht und sehr wohl mit Verantwortung verbunden ist. Maria, eine Praktikantin beim *CTM Festival,* berichtet im Interview, dass es manchmal nichts zu tun gab, sie dann aber nie nach Hause geschickt wurde, obschon sie parallel an ihrer Diplomarbeit zu arbeiten hatte. In Bezug auf Jobperspektiven ist Maria ernüchtert und bestätigt, was die *Carrot Workers* für UK ermittelten, nämlich, dass trotz vieler Volunteering-Einsätze und Praktika sich für die meisten keine Perspektiven ergeben, oft noch nicht einmal prekäre. Alles würde zwar über Kontakte funktionieren, aber die habe sie jetzt und käme trotzdem nicht weiter: „[E]igentlich weiß ich gar nicht von so vielen, für die sich das dann helfend ausgewirkt hat, aber es wird versucht" (Interview 2014). Über das Arbeitspensum berichtet sie, dass sie gute 12 Stunden pro Tag gearbeitet habe und in der Vorfestivalphase durchschnittlich neun Stunden, an vier, fünf oder auch sechs Tagen, je nach Arbeitsanfall.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> „Ich habe mir auch geschworen, dass dies mein letztes Praktikum sein wird, denn ich habe schon genug Praktika in meinem Leben gemacht, hauptsächlich im kulturellen Bereich, da waren auch einige dabei, wo es gar kein Geld gab, weshalb ich mich sogar gefreut habe, dass es 100 Euro gibt. Was mich genervt hat, war, dass ich jeden Monat diesen 100 Euro hinterherlaufen musste. […] Das finde ich nicht in Ordnung" (Interview Maria 2014).

Maria fragte sich, ob die Festivalleiter früher nicht selbst prekäre Erfahrungen gemacht haben. Ein weiterer Punkt, den sie kritisiert, ist, dass sie zu keinerlei Treffen mitgenommen wurde. „Das hätte ich, wie bei der Pressekonferenz, jedes Mal erbetteln müssen und das war mir dann auch zu doof. […] Wenn man schon kein Geld bekommt, sollten einem solche Möglichkeiten wenigstens offenstehen. […] Obwohl man nah dran war, hat man eigentlich niemanden kennengelernt" (ebd.). 2020 führt Baurhenn an, dass die Möglichkeit besteht, aus Praktikant:innen, Assistent:innen zu machen und dann sei es möglich, mehr zu bezahlen.[36] Dies würde aber, laut Baurhenn, zu einem nicht weiter spezifizierten „Gerangel" führen. Damit meint er vermutlich den Umstand, dass alle Praktikant:innen gerne als Assistent:innen mehr Geld bekommen möchten, dies aber nur für wenige machbar ist.

Auch im Bereich von NGOs aller Art haben sich Volunteering und unbezahlte Praktika etabliert. Marc Walker (2018 online) beschreibt dies für den Bereich von Natur- und Umweltschutz; er fordert, diesbezüglich Awareness zu entwickeln. Denn mit der gängigen Praxis gingen Gefahren einher. So wie die gesteigerte Möglichkeit zur Ausbeutung von Arbeitskraft, von Verzerrung des Wettbewerbs und die Reduzierung von Einsteigerjobs. Außerdem beschreibt er, dass Arbeit ohne Entlohnung demoralisierend wirken könne, vor allem, wenn dies häufig der Fall sei. Darüber hinaus befördere es hierarchisches und elitäres Denken. Walker hebt hervor, dass Volunteering durch die Veränderungen in den Systemen der sozialen Absicherung zu einem Zwang zur Arbeit durch Arbeitsvermittlungsagenturen führen könne. Er endet mit Best-Practice-Vorschlägen und empfiehlt, unbezahlte Praktika zu verbieten, da sie die Zugangsbeschränkungen für Menschen in finanziell benachteiligten Positionen minimierten: „This effectively filters out those from low socio-economic backgrounds" (Walker, ECOS 2018). Walker ermutigt dazu, Websites, auf denen Organisationen danach bewertet werden, wie sie Freiwillige und Praktikant:innen behandeln, zu nutzen.[37]

Es wurden eine Reihe von Motivationen für das Absolvieren von Praktika und Volunteering deutlich. Die Hauptmotivation der Praktikant:innen und Volunteers

36 Auf der Website 2014 (credits) wurden bereits alle Praktikant:innen als „Festival assistants" bezeichnet.

37 Für Österreich z. B. hier: www.kununu.com/at/kununu; für Deutschland siehe z. B. hier: www.praktikumsstellen.de/praktikumsbewertungen.html, jeweils abg. 15.11.2020.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

speist sich stark aus den Inhalten der Festivals. Weitere Motivationen sind das Erlernen von Fähigkeiten oder die Möglichkeiten für Vernetzung und Kontakte. Beim Volunteering stehen Einblicke hinter die Kulissen im Vordergrund und ein Festivalbesuch, der über das Konsumieren hinausgeht. Hier ist auch das Soziale ein wesentlicher Aspekt und der Genuss daran, gemeinsam etwas zu organisieren und zu erleben. Auf Veranstalter:innen-Seite wurde deutlich, dass es wenig Reflektion über Alternativen oder Awareness bei Volunteering und Praktikum gibt. Einzig Vasile vom *Rokolectiv* zeigte eine kritische Haltung gegenüber den gängigen Praktiken, die sie als „horrible" bezeichnete. Und lediglich bei CYNETART erfolgten Schichten maßvoll und nach gemeinsamer Absprache. Trotz der jahrelangen gemeinsamen Netzwerkarbeit von *CTM*, *CYNETART* und *Rokolectiv* scheint Praktikum oder Volunteering nie gemeinsam besprochen worden zu sein.

Resümee Ökonomien und Strukturen

Wie aufgezeigt wurde, unterscheiden sich die geförderten Budgets bei den institutionalisierten Festivals in Struktur und Umfang enorm – die Spanne reicht von zehn Mio. Euro (*Wiener Festwochen*) über ca. fünf Mio. (*Ars Electronica*) bis ca. 1,8 Mio. Euro (*donaufestival*), bezogen auf Zuwendungen der öffentlichen Hand, und im Vergleich, als wahnsinnig gering erscheinend, das Budget von *CYNETART* in Deutschland mit knapp 200.000 Euro. Auch die Strukturen sind sehr unterschiedlich. *CYNETART* wird von einem ehrenamtlich geführten Verein getragen, der die Struktur als „komplex" und „schwierig" beschrieb, die als „nicht tragfähig" beurteilt wurde. Bei *CYNETART* gibt es nur wenige Festangestellte, die meisten Tätigkeiten finden auf Honorarbasis statt oder werden ehrenamtlich vom Vorstand des Vereins erbracht. Viele agieren im Zustand eines mehr oder weniger permanenten Ausgebrannt-seins, wobei trotzdem die Arbeitsatmosphäre als positiv empfunden wird.

Bei der *Ars Electronica* gibt es inzwischen viele Festangestellte, allerdings wurden aus vielen freien Dienstnehmer:innen nur durch Druck von außen Festangestellte. Beim Personal gibt es eine hohe Fluktuation. Trotz drastischer Kürzungen konnten in den letzten zehn Jahren hohe Budgets und Einnahmen erreicht werden. Daher stagniert die Höhe der Löhne und Artist Fees aber am unteren gesetzlichen Limit. Das Festival bleibt für Linz und weit darüber hinaus ein wichtiger Arbeitgeber. Wenn sich die Strukturen der Freien Szene verschlechtern, mindert dies auch die Standortqualität insgesamt; etwas, das für das Rekrutieren kreativer Köpfe bei bescheidener Bezahlung enorm wichtig ist. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz und es wird deutlich, dass die AE sich auf dünnem Eis, einem schmalen Grat bewegt.

Auch wenn die AE eine Art Sonderfall im Sample ist, wurde anhand der Strukturen ebenso deutlich, dass die meisten Festivals Sonderfälle sind, dass es kaum ein *Transmedia Festival* gibt, dass einem Standard entspricht. Entweder, weil ein Festival

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ein städtisches oder nationales Projekt ist (AE, *Wiener Festwochen*), es sich um ein Festival im Festival handelt (*Hyperreality*), man atemlos fast zwei Jahrzehnte ohne Basisförderung existiert (*CTM*), überkomplexe und bürokratisierte Strukturen hat (*CYNETART*) oder ganz für umsonst arbeitet, weil es keine staatlichen Förderungen gibt und das Festival sonst nicht existieren würde (*UH Fest*). Das *Berlin Atonal* kann ebenfalls als Sonderfall gedeutet werden, da es in den 1980ern als Festival der Freien Szene von Hegemann und seinen Mitstreitern initiiert wurde, und bereits als Berliner Kultfestival galt, als es in den 2010ern wiederbelebt wurde. Dies geschah mittels eines von Hegemann gecasteten jungen Kuratoren-Teams, das den normalen Weg einer Festivalgründung und Etablierung mit all seinen Problemen und Risiken nicht durchlaufen musste, da es auf Hegemanns Kontakten und den spektakulären Räumlichkeiten zu günstigen Konditionen aufbauen konnte. Dennoch gibt es eine gewisse Vergleichbarkeit unter den *Transmedia Festivals* der Freien Szene bei ähnlichen Geografien und Größen so wie etwa zwischen *UH Fest* und *Rokolectiv*, *Elevate Festival* und *Heart of Noise* oder *CTM* und *Berlin Atonal*.

Wie anhand der Beispiele gezeigt werden konnte, sind Finanzierung und damit auch die Beschäftigung bei urbanen Festivals einerseits von wirtschaftlichen Unsicherheiten und andererseits von hohem Leistungsniveau und erheblichem Verwaltungsaufwand geprägt. Die Förderungen und Kooperationen erfordern einen professionellen Aufwand, den sie aber größtenteils nicht mitfinanzieren, was regelmäßig dazu führt, dass Kulturarbeiter:innen „verbrannt" werden. Die individuellen Beschäftigungssituationen spiegeln die prekären finanziellen Verhältnisse im Kulturbereich insgesamt wider. Auch dort, wo Festanstellungen bestehen, ist die Bezahlung meist niedrig und die Arbeitsbelastung hoch. Dies gilt auch für einige Festivals in Österreich, wo Arbeitnehmer:innen zumindest mehr von den höheren sozialen Standards regulärer Beschäftigung profitieren (u. a. 13. und 14. Monatsgehalt), sofern eine reguläre Beschäftigung vorhanden ist.

Bei den Festivals der Freien Szene sind die Budgets und Bedingungen ebenfalls sehr unterschiedlich. Beim *CTM Festival* war nahezu eine Verdreifachung des Budgets von 2014 (424.000 Euro) zu 2019 (1.100.000 Euro) augenfällig. Im Vergleich bietet ein institutionalisiertes Festival wie das *donaufestival*, das zeitweise ein doppelt so hohes Budget hatte, in seinem Sechs-Tages-programm nicht mehr Inhalte als das *CTM Festival*, das zehn Tage andauert. Es lässt sich vermuten, dass dies in der besseren Bezahlung der Mitarbeiter:innen begründet ist. Man begreift sich als Kulturnation (Österreich, Deutschland) und sichert gleichzeitig das Kulturschaffen in seiner Breite und Tiefe nicht ab. Diese Situation hat sich im Zuge der Covid-19-Krise verschärft, was seit Mitte 2020 besonders deutlich zutage getreten ist. Die endgültigen Schäden und Verluste durch diese Pandemie bleiben abzuwarten. Ein Blick auf die Strukturen machte deutlich, dass Festivals eher kleine Betriebsstrukturen haben, die während der Festivalzeit ausgeweitet werden und dann wieder schrumpfen. Bei

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

kleinen Festivals wie dem *Rokolectiv* bietet das Festival noch nicht einmal für die Leiter:innen das ganze Jahr Beschäftigung, geschweige denn finanzielle Absicherung. Fast alle Festivals im Sample sind inzwischen auf zusätzliche EU-Förderungen angewiesen. Für kleine Festivals der Freien Szene, besonders dort, wo Währung und Einkommen niedrig sind, sind die Matching Funds eine Hürde für die dringend benötigten Gelder.

Das Beispiel *Rokolektiv* in Rumänien macht deutlich, dass die EU-Staaten höchst unterschiedliche Bedingungen für das Produzieren von Kulturveranstaltungen haben. Während Sponsoring in Deutschland für die urbanen *Transmedia Festivals* nicht von großer Relevanz bei der Gesamtfinanzierung ist, verhält es sich in Rumänien tendenziell umgekehrt. Dort sind bislang relevante Förderungen von Stadt oder Land für interdisziplinäre Events oder Clubkultur nicht vorgesehen, weshalb EU-Fördergelder einen wichtigen Stellenwert einnehmen, sofern Matching Funds realisiert werden können. Zur Organisation eines Festivals gehört nicht nur die Produktion des Festivals, sondern genauso die Organisation der Finanzierung, beides ist harte und zeitintensive Arbeit. Drastisch ist Rohlfs Äußerung, dass trotz der erkämpften festen Förderung die Festivalarbeit „atemlos" bleibe.

Das *CTM Festival* hat zusätzlich eine Agentur, die *DISK Agency*, aufgebaut, um eine Alternative zur unsicheren Fördersituation zu schaffen und die eigene Verstetigung zu unterstützen. Ähnlich betreibt die Dachorganisation, die auch das *donaufestival* verwaltet, noch weitere Festivals und ein Kino. Hier wurde Private-Public-Partnership als Erfolgsmodell beschrieben. Die *Ars Electronica* betreibt noch ein Museum und marktorientierte Forschungseinrichtungen. Franchise Events sind ebenfalls eine beliebte Strategie, die im Sample vom *Berlin Atonal* praktiziert wird. Dies können Schritte in Richtung mehr Unabhängigkeit und Absicherung sein. Oder einen Drang nach Wachstum und Expansion signalisieren. In der Betrachtung von Praktika und Volunteering hat sich für beide Seiten – die der Festivalveranstalter:innen und der Ausführenden – gezeigt, dass Prekarisierung und steigender Wettbewerb im Sinne einer Ökonomisierung hier wirkungsvoll in Kraft treten. Es wurde aber auch aufgezeigt, dass es weitaus mehr Möglichkeiten gibt, ein Praktikum oder Volunteering zu gestalten, als es von den meisten Festivals wahrgenommen oder versucht wurde. Auf Augenhöhe begegnet man sich lediglich beim *Ultrahang Festival*, wo alle freiwillig und unbezahlt arbeiten. Auch beim *CYNETART* ist die Handhabung als kollegial zu sehen.

Bei der Freiwilligenarbeit gibt es große Unterschiede. Einige müssen sehr viel arbeiten und bekommen dafür freien Zugang zu Veranstaltungen, die sie oft nicht wahrnehmen können, weil der Schichtplan oder andere Verpflichtungen dies vereiteln. Die (Unter-)Versorgung mit materiellen und immateriellen Gütern weist eine erhebliche Bandbreite auf und zum Teil mutet man den Volunteers zu, ein Pfand zu hinterlegen (*Berlin Atonal*). Wenn es aber freundschaftliche Kontakte zu

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

den Veranstalter:innen gibt und deswegen Nähe zu spannenderen Tätigkeiten, wird die Tätigkeit als zufriedenstellend wahrgenommen, unabhängig von der Nichtentlohnung. Spielräume in der Gestaltung des Volunteering sind reichlich vorhanden, werden aber kaum ausgeschöpft, Festivals gleichen sich in der Unterschreitung von Standards, auch hier gibt es wenig eigene Ideen und Experimente.

4.3 The Hard Facts: Zur ökonomischen Situation von Kunst- und Kulturarbeit:innen

> „Wenn zwei Künstler miteinander reden, dann sprechen sie über Geld. Wenn zwei Banker miteinander reden, dann sprechen sie über Kunst" (In: Metz und Seeßlen 2014).

Vor dem Hintergrund eines flexiblen und ästhetisierenden Kapitalismus findet eine Entgrenzung von Arbeit statt, die ich als Entdifferenzierung und Dekontextualisierung von Arbeit und Freizeit interpretiere. Diese Veränderungen lassen sich aber weder in Betriebsgrenzen noch in Arbeitszeiten erfassen. Klaus Schönberger (2013) weist darauf hin, dass dafür nun die gesamte Lebenswelt betrachtet werden muss, um diese Neuerungen zu (be)greifen. Nur den Arbeitsplatz zu erforschen, sei nicht mehr zielführend, weshalb der vorliegende Text auch weit darüber hinausgeht. „Es ist die Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeit selbst, ihr zunehmend allumfassender, das ganze Leben durchdringender, sprich biopolitischer Charakter" (ebd., 131), welcher hier mit Entgrenzung gemeint ist. Der Begriff der Biopolitik wird vorwiegend in philosophischen Diskursen verwendet, um die Veränderung von politischen Machtstrukturen aufzuzeigen. Hierbei geht es nicht mehr nur um die Souveränität des politischen Machthabers, sondern Biopolitik zielt auf die Manipulation des Körpers, der auf das physische Leben reduziert und als optimierbare Ressource gesehen wird (vgl. Staatslexikon, Biopolitik). Schönberger plädiert daher für ethnografische Methoden, um diese Entgrenzungen beschreiben und analysieren zu können. Dazu möchte ich mit meiner Studie beitragen.

Neben den methodischen sind die analytischen Herangehensweisen ebenfalls von Relevanz, um Veränderungen und Verschiebungen im Kapitalismus zu bestimmen; sie sind vielfältig. Zu den wichtigen Veränderungen im Arbeitssektor gehört, dass mentale, emotionale, sinnliche und kognitive Fähigkeiten wie Kommunikations- und Teamfähigkeit oder neuerdings Empathie zunehmend zu nachgefragten Qualifikationen werden. Michael Hardt (2002) nennt sie deshalb „affektiv". Die Wirtschaftsform im postfordistischen Stadium gesellschaftlicher Entwicklung wird bisweilen auch als „Kognitiver Kapitalismus" bezeichnet (Moulier-Boutang 2001). Bei Richard Sennett ist es ein „Flexibler Kapitalismus" und Andreas Reckwitz formuliert einen gegenwärtigen Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

spricht folgerichtig vom „Ästhetischen Kapitalismus“ (2012). Letztendlich betonen diese Ansätze unterschiedliche Aspekte, die aber alle zu einem umfassenderen Verständnis der komplexen Situation beitragen. Die Bedeutung von Wahrnehmung und Affekt wurde bereits im Kapitel zu den musikalischen Praktiken gestreift, die Bedeutung von Ästhetisierung und Flexibilisierung waren bereits im Unterkapitel zu Eventisierung und Festivalisierung von Relevanz. Für das hier untersuchte Kunst- und Kulturfeld sind sie besonders wichtig, deshalb werden im Folgenden zunächst theoretische Analysen im Kontext von Arbeit vertieft, danach werde ich staatliche Studien und Statistiken heranziehen mit besonderem Augenmerk auf die Altersversorgung von Kunst- und Kulturschaffenden. Darauf folgen Analysen und Diskurse aus der politischen Praxis von Kunstschaffenden. Stimmen aus und Rückschlüsse auf das Forschungsfeld begleiten diese Tour de Force.

4.3.1 Ästhetisierung, Prekarisierung und Künstlerkritik

> „As members of the Precarious Workers Brigade, we would like to clarify our position at the symposium ‘Untitled (Labour)’ at Tate Britain in March 2012. […] We agree that whilst the symposium highlighted many interesting points around immaterial labour and its relationship to artistic production it did not address issues of precarity and labour conditions in the active and practical way so urgently needed. As a group, PWB were invited to take part in the symposium as members of a panel. But this is where we faced a dilemma: as a collective that campaigns against free labour in the cultural sector we turn down invitations when an event charges for tickets or is in receipt of public funding but does not pay fees to contributors and organisers. […] [W]e decided to attend the conference not as panelists but as members of the audience who spoke from the floor. […] When we then asked directly about the finances of the event in the hope of starting a debate about the labour conditions present in the auditorium, it went unanswered“ (open letter to Tate Britain, 2012).

Das Eingangszitat der *Precarious Workers Brigade* macht die Widersprüche, um die es hier geht, anschaulich. Die Praxen und Bedingungen künstlerischen Schaffens werden gerne als Thema in Diskursformaten von Museen oder auf Festivals aufgegriffen, wie hier vom Tate Britain. Über die finanzielle Seite der Arbeitsverhältnisse, über die Prekarität des Kunstalltags möchte man aber doch lieber nicht sprechen, da man Teil des Systems ist, und von ihnen profitiert, sie reproduziert und verstetigt.

In dem Band „Ästhetisierung der Arbeit – Kulturanalysen des kognitiven Kapitalismus“ (2017), der auf eine gleichnamige Tagung in 2015 zurückgeht, beschreiben verschiedene Kulturwissenschaftler:innen die Auswirkungen von gesellschaftlicher Ästhetisierung auf Arbeit. Die Herausgeber:innen argumentieren in der Einleitung, dass eine Ästhetisierung des Alltags vor allem an drei beobachtbaren

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Phänomenen festzumachen sei, nämlich an der Quantität von „populären Künsten und Vergnügungen am Zeitbudget" sowie im „Streben nach sinnlich eindrucksvoller Formung der materiellen Umwelt wie des Selbst" und in der „Zunahme der öffentlichen Inszenierungen, die mit allen Mitteln die Intensität sinnlich grundierter gemeinsamer Erfahrungen zu steigern suchen" (Maase, in: Sutter et al. 10). Alle drei Punkte lassen sich auf Festivals übertragen. Diese haben einen gesteigerten Anteil am Zeitbudget vieler Stadtbewohner:innen, sie dienen sinnlicher Stimulation und der Formung des Selbst und sind Inszenierungen, die auf Intensität und gemeinsame Erlebnisse setzen.

Grundlegend für den Band zur Ästhetisierung von Arbeit sind die Annahmen von Andreas Reckwitz (2012) zur gesellschaftlichen Ästhetisierung, die eine Intensivierung und Expansion des Ästhetischen hervorhebt. Reckwitz deutet die moderne Figur des Künstlers als Sozialfigur, durch die das Künstlerische und Ästhetische in einer umfassenderen Dimension an Bedeutung gewinnt. Wesentlich ist hier eine zweckfreie Sinnlichkeit. Der Prozess der Ästhetisierung entfaltet sich vor diesem Hintergrund und als eine Art Gegenbewegung zu einer vormals dominanten gesellschaftlichen Dynamik der Rationalisierung, Standardisierung und Routinisierung, die bis in die 1970er Jahre hinein für das fordistische Stadium prägend war. Reckwitz spricht sogar von einer „Ästhetisierung des Ökonomischen" (2012, 140), welche sich durch permanente technische Innovationen und die ständige Erneuerung der Anforderungen an die Individuen vollzieht. Kreative Arbeit ist für Reckwitz ästhetische Arbeit. In der ästhetischen Arbeit dominieren ein postromantisches Arbeits- und Berufsmodell und ein postmaterialistisches Arbeitsethos, das auf Befriedigung und Selbstverwirklichung zielt. Deshalb wird in der ästhetischen Ökonomie der Konsument selbst als kreativ adressiert (vgl. 2012, 142ff).

Viele der Analysen und Studien hierzu thematisieren die Vorbildrolle der Kunstschaffenden und der Kreativen für die zukünftige Ausgestaltung von Arbeit. Eine viel herangezogene Analyse liefern Luc Boltanski und Éve Chiapello (2003) in ihrem epischen Werk „Der neue Geist des Kapitalismus", das im Original zur Jahrtausendwende veröffentlicht wurde. Die Autoren werten für ihre Analyse die Management-Literatur der 1960er bis 1990er Jahre aus, um Ideologien und Diskurse herauszuarbeiten, die den Geist des Kapitalismus aufdecken sollen. Die Kritik der künstlerischen Avantgarden und der Bohème des 19. und 20. Jahrhunderts, von den Autoren als „Künstlerkritik" bezeichnet, die sich gegen Entfremdung und für Freiheit, Autonomie und Kreativität aussprachen, wird hier von der Kreativwirtschaft aufgenommen und integriert. Durch das Aufgreifen der Künstlerkritik bezieht man sich positiv auf progressive gesellschaftliche Kräfte, positioniert sich situativ fortschrittlich. Dadurch wird gleichzeitig die Seite des Protests für fairere Verhältnisse geschwächt, weil man die Kritik der sozialen Ungleichheit im Kern ignoriert, da keine wesentlichen Veränderungen stattfinden, so Boltanski und Chiapello.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Die Perspektive der Avantgarde wird zudem kaum noch gefürchtet, weil ihr globalisierter Blick tendenziell nicht mehr auf die heimische, sondern auf die internationale Arbeiterklasse fällt. Damit einher ginge eine starke Tendenz zur Entsolidarisierung mit den Armen in der eigenen Bevölkerung, die im Vergleich zu Flüchtlingen oder denjenigen, die für Hungerlöhne hohe Risiken in Kauf nehmen müssen, wie Privilegierte erscheinen. Der Kapitalist bleibt nicht länger nur Projektionsfläche für Feindschaft, sondern nun entscheidet seine Progressivität in Bezug auf die Werte einer quasi kulturalisierten linkspolitischen Haltung über den Status. Marxistische Sozialkritik ist in einer ästhetisierten und kulturalisierten Kreativbranche freilich genauso wenig wie in einer Fabrik erwünscht, allerdings gibt es in letzteren meist Gewerkschaften, in Start-ups eher selten. Dafür widmen sich die kreativen Wirtschaftsakteur:innen, vor allem die globalisierten Konzerne und Tech-Unternehmen, zunehmend der Kunst und Ästhetik und investieren hier gerne. Visualisiert man gedanklich das Bild eines durchschnittlichen Büros im öffentlichen Dienst Beschäftigter oder von mittleren Angestellten (oder deren Kaffeeküche) und vergleicht dies mit den Räumlichkeiten eines Start-up-Unternehmens, lässt sich der Wandel gut erfassen. Bei letzterem findet sich Kunst en masse, alles ist designed und durchgestylt, Trendgetränke füllen die Kühlschränke; öde Tristesse mit einer verkümmerten Büropflanze, Familienfoto, Filterkaffee und ein vermeintlich witziges Sprüchlein zum Thema Arbeit dagegen im ersten Bild. Dies sagt zwar noch nichts über die Arbeitsverhältnisse an sich aus, aber über den sich verändernden Habitus, der ein Bedürfnis nach mehr Selbstverwirklichung zum Ausdruck bringt.

Es liegt auf der Hand, dass eine simple Aufteilung in Künstlerkritik einerseits und Sozialkritik andererseits die komplexe Realität der multiplen Prozesse nicht hinreichend abbilden kann. Dennoch ergänzt sich die These der (Integration von) Künstlerkritik mit jener einer gesellschaftlichen Ästhetisierung, die beide das in den Hintergrund-treten von sozialen Ungleichheiten und die zunehmende Entsolidarisierung thematisieren.

Diese Stoßrichtung hin zur Ästhetisierung und zu Künstler:innen als Vorreiter:innen spiegelt sich auch in der Clubkultur, wo die Akteur:innen ab den 2000ern nicht mehr viel mit traditioneller Sozialkritik verband, diese empfanden sie als Auslaufmodell, und forcierten eher Chancen zur Mitgestaltung sowie technologische Neuerungen und deren Verheißungen, worin sie utopische Potentiale sahen. Charakteristisch ist die Fokussierung auf Partizipation im Hier und Jetzt. Jan Rohlf beschrieb weiter oben das Verschmelzen von Kunst und Clubkultur, wo der Club als eine neue Form des Kunstorts für vielfältige „ästhetische Arbeit“ verstanden wurde, der auf individuellen Erfahrungen basierte und eine Art Utopie gewesen sei . Der Hedonist löst die Figur des Intellektuellen oder Sozialkritikers ab. Erst wenn der eigene Club oder das eigene Magazin (gemacht oder konsumiert) bedroht war (Stichworte Club-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

sterben, Magazinsterben), war man in den Club-Szenen überrascht, dass die Freundlichkeit gegenüber dem System nicht gleichermaßen erwidert wurde.

Zu den Dynamiken von Gentrifizierung, Kommerzialisierung, Kulturalisierung oder Ästhetisierung ist seit den 1990er Jahren viel Literatur erschienen, und einige Titel sollen hier kurz angeführt werden. Bemerkenswert ist, dass all diesen wissenschaftlichen Erklärungsversuchen bisher der Transfer in den politischen und gesellschaftlichen Raum zumeist versagt geblieben ist, dabei sollten Studien doch eine der Grundlagen von politischen Weichenstellungen sein. Das beklagen auch Mark Banks und Justin O'Connor (2017) in ihrem Text mit dem Untertitel „Moving on from two decades of creative industries research", der eine Art Rückblick auf 20 Jahre Forschung zur Kulturindustrie darstellt und die Wirkungslosigkeit ihrer Forschungstätigkeit beklagt. Sie sprechen von „inevitable mistakes of the historical moment" und „wilful blindness" der Politik (2017, 641). Sie stellen hier vor allem diejenigen ins Zentrum, die nicht von dieser Entwicklung profitieren. Das sind häufig all die Städte, die sich nicht zu Creative Industry Hotspots entwickelt haben (vgl. McRobbie 2016). Wer profitierte, seien selten die Arbeiter:innen, sondern „gentrifiers, property-speculators and possessors of mobile capital" (2017, 645).

Die Autoren sahen anfangs in der Entwicklung von Konzeptualisierungen wie jener der Creative Industries eine Möglichkeit für Innovation und Emanzipation. Doch statt mutigen Initiativen habe sich der Staat auf Austerität[38] zurückgezogen. So haben sich die staatlichen Dienstleistungen, einschließlich kultureller, um das souveräne, auswahlorientierte, effizienzmaximierende Subjekt des Marktes organisiert – vollkommen losgelöst davon, was in der Kulturpolitik geschah oder in den Kulturwissenschaften und den Culture Industry Studies erarbeitet wurde. Die Konsequenzen seien jetzt in einem kulturellen Hype zu spüren, der oftmals zutiefst regressiv sei (2017, 646). Hierfür ein weiteres Beispiel aus der Arbeit der *Precarious Workers Brigade*, die 2014 das London Symphony Orchestra ermahnen:

> „We have recently been made aware that you are advertising for and currently using unpaid interns within your organisation. We have a number of concerns that we feel you should address. Firstly, by asking someone to work '9.30 am – 6.00 pm Monday to Friday plus evening work as required' for 6 months unpaid we wonder how you expect that person to survive in London? Are you only expecting to receive applications from those who are from a very wealthy background, or someone whose parents live in London? […] It

38 Austerität kommt aus dem Griechischen und bedeutet ‚Strenge'. Austerität bezeichnet eine strenge staatliche Spar- und Haushaltskonsolidierungspolitik. Austerität wird in der politischen Debatte konträr verwendet, einerseits als Krisenintervention mit positiven Auswirkungen, andererseits werden die Folgen als negativ beurteilt (vgl. Politlexikon der Bundeszentrale für politische Bildung, abg. 2024).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> is worth pointing out that by advertising a full time role with set hours, the position falls under national minimum wage guidelines" (offener Brief 2014).

Banks' und O'Connors Schlüsse ähneln jenen von Boltanski und Chiapello: Statt erhöhter Lebens- und Arbeitsqualität seien Überstunden, niedrige Bezahlung und Selbstaufopferung für die Arbeit die Folge gewesen. Im Ergebnis würden die Arbeitsbedingungen für Kulturarbeiter:innen nun eher jenen im Fordismus gleichen, „entrenched and relentless precariousness that demanded nothing other than a total commitment to work" (2017, ebd.). Und hier schreiben keine frustrierten marxistischen Nachwuchswissenschaftler: Mark Banks ist Professor für Kulturökonomie mit Schwerpunkt auf Visual Arts, Musik und Medien. Justin O'Connor ist Professor für Kulturwirtschaft, er war am Aufbau des Creative Industries Development Service in Manchester, UK, beteiligt und beratend für viele Städte tätig. Sechs Jahre lang hat er sich als Mitglied der Expert Facility der UNESCO u. a. mit dem Thema Schutz und Förderung der kulturellen Vielfalt beschäftigt.

Sie zeigen auf, dass frühe kritische Studien wie beispielsweise von McRobbie (1994) oder Hesmondhalgh/Pratt (2005) von Industrie, Regierungen und dem wissenschaftlichen Mainstream gleichermaßen marginalisiert worden sind, „with the overall effect of helping to obscure [...] any discussion as to how far the creative industries and their cities could help in the making of a better, more just and inclusive kind of economy and society" (2017, 647). Stattdessen wurden die Kreativwirtschaft und die Forschung über sie zu einer beispielhaften Manifestation einer kapitalistischen Ideologie des Mainstreams. Viele empirische Studien der letzten Jahre beispielsweise zu Fashion Design (McRobbie 2016), Medien (Hesmondhalgh & Baker 2011) oder der Freien Theaterszene (Loacker 2010) beleuchten kreative, gut gebildete, gut vernetzte und professionalisierte Gruppen, die als Generation-1000-Euro bezeichnet werden können, weil sie auszeichnet, dass sie in ihren kreativen Berufszweigen ihren Lebensunterhalt mit durchschnittlich 1000 Euro bestreiten müssen. Die Enquete-Kommission hat in Deutschland 2007 für den Deutschen Bundestag (im Folgenden DB) ebenfalls herausgearbeitet, dass eine Vielzahl von Studien zur Kreativökonomie der Städte erschienen sind. Diese haben bestätigt, dass dabei ökonomische und kulturelle Wertschöpfung in diesen Szenen stark korrespondieren und dass die entstehenden „prekären Ökonomien" in vielen Städten zum „markanten Standortvorteil" wurden (DB 2007, 238). Letzteres wurde bereits ausführlich in den Abschnitten zu Eventisierung, Festivalisierung und Gentrifizierung beleuchtet. Obwohl hier enthüllt wird, dass sich hinter Begriffen wie „Bürogemeinschaft, Plattform, Kollektiv, Assoziation und Projekt" proaktive Formen der „Selbstregulation" verbergen, oder dass der Kreativitätsbegriff durch „Mythen, Hoffnungen und Plattitüden" (ebd.) geschmückt wird, hat dies kaum etwas verändert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Meine eigenen Forschungsergebnisse bestätigen tendenziell die These einer Prekarisierungsgesellschaft. Ich komme zu ähnlichen Schlüssen wie europäische Gruppen aus der Praxis, wie etwa *Interndinner, Precarious Workers Brigade, Ragpickers, Future Interns, Artists' Union England*, *Prekäres Wissen, Haus Bartleby, AG Arbeit, Art Leaks, Arts and Labor, Generazione 1.000 Euro*, *Génération précaire, Generation Praktikum, IG Kultur, NoPayNoWay* oder *Précaires Associés de Paris*. All diese Gruppen wollten aus ihrer beruflichen Praxis heraus die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass ganze Berufszweige in den Creative Industries von existenzieller Unsicherheit und damit Prekarität betroffen sind.[39] Ich schreibe bewusst „wollten" weil den meisten Gruppen inzwischen die Ressourcen und Kräfte ausgegangen sind.

Prekarisierung, Verflüssigung und Kulturalisierung als kapitalistische Landnahme

> „We notice that you have recently advertised for unpaid volunteer gallery attendants. We understand that up until recently these were paid positions that provided solid entry-level jobs in the arts. Indeed, we notice that this shift happened at around the same time you hosted the thought-provoking exhibition 'Time and Motion: Redefining Working Life'" (open letter to FACT Liverpool, Precarious Workers Brigade 2014).

Adrienne Goehler ist auf mehreren Ebenen eine Expertin des Feldes, und in gewisser Weise auch Teil des Feldes, denn sie verwaltete u. a. den Hauptstadtkulturfonds in Berlin (2002 und 2006), war in zahlreichen Räten und Beiräten zu Kunst und Kultur tätig und ich interviewte Goehler 2017 für diese Studie. Im Folgenden geht es vor allem um ihr Buch „Verflüssigungen" (2006), das aus ihren Erfahrungen im Kulturfeld entstanden ist. Goehler bietet hier eine Erklärung für die zahlreichen gesellschaftlichen Ambivalenzen, die sich in den 2000ern verstetigen. Für Goehler entstehen sie dadurch, dass wir uns in einem gesellschaftlichen Dazwischen befinden, einer Übergangszeit, wo die alte industrielle und zentralisierte Ordnung der Institutionen noch nicht beendet und eine neue Ordnung der Zukunft, die die Probleme der Gegenwart bewältigen könnte, noch nicht gefunden ist. Im Zwischenraum müssen Unsicherheiten und Ambivalenzen ausgehalten werden, für Goehler gehören Künstler:innen zu den Spezialist:innen für Übergänge.

Auch die *Transmedia Festivals* verstehen sich als Laboratorien und Generatoren von neuen Ideen und Diskursen. Der Sozialstaat, der im Grundgesetz verankert ist, klammert aber Ambivalenzen aus, während er suggeriert, Gerechtigkeit durch sozialen Ausgleich zu erzeugen. Diese Versprechen konnten zu Beginn der 2000er

39 Tätigkeiten, die künstlerische Arbeit in der Vergangenheit querfinanziert haben, wie beispielsweise Journalismus oder Teilzeitbeschäftigungen an der Universität, fallen zunehmend weg, weil diese inzwischen auch prekarisiert sind.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bereits nicht mehr eingelöst werden. Nach dem Fall der Mauer 1989 kam es nach Goehler stattdessen zu einer Wiederbelebung des Neoliberalismus[40] und zu einem politischen Stillstand. Es mangelte nun an den Voraussetzungen, um Hybride zwischen staatlicher Fürsorge und neoliberaler Selbstorganisation erzeugen zu können. Der später erfolgte Rechtsruck in Europa wird von ihr bereits befürchtet, weil die Lebensrealitäten ausgeblendet und das Projekt sozialer und geschlechtergerechter Umverteilung zunehmend unterlaufen wird. (Vgl. 2006, 12–13) Anders als Reckwitz spricht Goehler von einer Kulturgesellschaft, damit meint sie „einen Entwurf ins Offene", in der die vielfältigen Kritiken und Suchbewegungen integriert werden; wo die Pluralität, insbesondere durch Kunst und Kultur, politische Großlösungen ersetzt. Doch die sich verändernden Lebensrealitäten und -rhythmen, welche die Arbeitswelt immer mehr transformieren, werden von der Politik ignoriert. (2006, 234) Arbeit und Absicherung würden stetig weniger, und gleichzeitig nähmen die Einflussmöglichkeiten der Bürger:innen auf politische Prozesse ab. Ein Grund, weshalb sie sich schon lange für das Bedingungslose Grundeinkommen (BGE) einsetzt.

Es müsse nun darum gehen, Arbeit neu zu bewerten und einen neuen Umgang damit zu erfinden, denn „Arbeitslosigkeit ist nicht mehr das Problem der anderen, sie ist zur grundlegenden Erfahrung oder beherrschenden Angst im Leben vieler […] geworden" (2006, 27). Verflüssigung sieht Goehler sowohl als Beschreibung gegenwärtiger Transformationsprozesse, aber auch als Antidot, als Gegensatz zur starren Staatlichkeit, die diese veränderten Gegebenheiten ignoriert. Das bestätigt auch die Prekaritätsforschung, die staatlicherseits eher Strategien der „statistischen Verschleierung" beobachtet, indem Selbstständige (z. B. „Ich-AGs"[41]) mal hier, mal dorthin gerechnet werden, um ein stabiles Bild des Arbeitsmarktes aufrechtzuerhalten. Neue Formen von Prekarität würden erst gar nicht erfasst (vgl. Marchart 2013). Mit diesen Ambiguitäten müsse man sich schlicht auseinandersetzen, findet Goehler. Zygmunt Bauman arbeitete ebenfalls mit dieser Metapher, schreibt von einer „Liquid Modernity"[42] (2011). Die wechselseitige Durchdringung und stetige Veränderung bedingen Auflösungspotenziale oder nach Ulrich Beck (1986) Risikopotenziale. Bauman akzentuiert die flüssige Moderne als eine flüchtige, in der sich Bindungen

40 Mit „Neoliberalismus" ist die absolute Dominanz des Marktes bzw. der Wirtschaft auch über die Gesellschaft gemeint. Freiheit des Besitzes und die Konkurrenz dominieren und strukturieren das Gemeinwesen.

41 Ich-AG: Ein Begriff aus der deutschen Kommission für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt („Hartz-Kommission").

42 „I use the term 'liquid modernity' here for the currently existing shape of the modern condition, described by other authors as 'postmodernity', 'late modernity', 'second' or 'hyper' modernity. What makes modernity 'liquid', and thus justifies the choice of the name, is its self-propelling, self-intensifying, compulsive and obsessive 'modernization', as a result of which, like liquid, none of the consecutive forms of social life is able to maintain its shape for long" (2011, 11).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

auflösen, was Unverbindlichkeit und Desintegration zur Folge hat. Hier ginge es nicht mehr darum, die Bevölkerung aufzuklären oder ihre Lebensbedingungen zu verbessern, es ginge lediglich um die Verführung von Konsument:innen: „The function of existing culture is not to satisfy existing needs, but to create new ones – while simultaneously maintaining needs already entrenched or permanently unfulfilled" (Bauman 2011, 116–117).

Auch Donna Haraway hatte bereits 1985 auf den Ernst der Lage hingewiesen, wenn sie davon schreibt, dass Arbeit als weiblich oder feminisiert nun neu definiert wird, wo sich Unsicherheit durch Dequalifizierung nun auch gegen vormals privilegierte Erwerbstätige richtet: „Feminisiert zu werden bedeutet hier, eine extrem prekäre Position einzunehmen […]; als Reservearmee ausgebeutet werden zu können; eher als Bedienstete denn als ArbeiterInnen betrachtet zu werden; während und nach der Erwerbsarbeit einem Zeitpunkt unterworfen zu sein, der einer geregelten Arbeitszeit Hohn spricht […], immer bedroht von Arbeitslosigkeit und Deplatzierung" (Haraway 1995, 55). Wie auch im Bereich von Care und sozialen Tätigkeiten, arbeiten im Kulturbereich mehrheitlich Frauen, aber nicht deshalb gilt das kulturelle Feld als feminisiert. Sondern weil es von hoher Unsicherheit und geringem Einkommen bestimmt ist. Die oft materiell prekären Lebensumstände der Festival-Akteur:innen charakterisieren den Alltag von immer mehr Menschen in der Gegenwart, in dem der Sozialstaat als bedroht wahrgenommen wird.

Dass dies nicht nur seit vielen Jahrzehnten wissenschaftlich erforscht und diskutiert wird, sondern für Betroffene selbst zum Alltag gehört, unterstreicht auch ein Editorial der Wiener Zeitschrift *skug* (*subkultureller Untergrund*) von 2014, in dem beschrieben wird, dass die Situation noch komplizierter und die Weltwirtschaft noch gnadenloser geworden seien. „Und auch sonst schreitet die allgemeine Verunsicherung (‚Prekarisierung') unaufhaltsam voran" (skug #99, 2014, Editorial). Dieses Zitat verdeutlicht, dass die sich verändernden Arbeitsrealitäten inzwischen immer häufiger unter dem Begriff der „Prekarisierung" rezipiert werden. Im Festivalsektor, so meine These, wird das Thema dagegen mit Bezug auf die eigene Situation kaum diskutiert. Dagegen ist es unter den bildenden Künstler:innen viel früher ein Thema gewesen als in der Musik, wie weiter oben bereits aufgezeigt wurde. Der Effekt der Digitalisierung hatte im Musikbusiness eine Verschiebung vom Tonträgerverkauf zum Live-Event zur Folge, weshalb die Artists nun viel häufiger auftreten müssen als früher, weil mit Tonträgern kaum noch Geld zu erwirtschaften ist. Es konzentriert sich nun alles auf das Livegeschäft, wie Jan Rohlf vom *CTM Festival* erläutert: „Die [Artists] zirkulieren in einer größeren Geschwindigkeit und daran hängen dann die ganzen Agenturen usw. Und das trifft dann offensichtlich auch noch auf eine entsprechende Nachfrage – sonst würde es ja nicht funktionieren" (Interview 2014). Im Journalismus konnte bisher kein adäquater Ersatz gefunden werden, die Verluste der Digitalisierung aufzufangen, eine Verlagerung der Textproduktion auf Bühnen ist

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nur bedingt möglich, weshalb sich die Veränderungen im Print-Journalismus deutlicher bemerkbar machten, nämlich im Sterben der Printmedien.

Auf der Veranstaltung „Musikjournalismus und Popkulturforschung zwischen Academia, Bohemia und Prekariat" 2014 in Wien, anlässlich der 100. (und letzten) Printausgabe von*skug*,[43] wurde das Thema in dem Beitrag „Ausnüchtern am Aufmerksamkeitsmarkt" von der Musikerin und Akademikerin Kristina Pia Hofer (Ana Threat) offensiv aufgegriffen. Es gehe um DIY-Kulturen als Selbstermächtigung im Pop und als Aneignung von Produktionsmitteln in einer Gesellschaft, wo diese sehr ungleich und geschlechterspezifisch verteilt sind. Sie zeigt auf, dass sich in den 1980ern und 1990ern DIY-Produktionen noch selbst finanzieren konnten und eine Alternative zum Mainstream-Musikmarkt bildeten. In der Kontrollgesellschaft, wo alles um Selbstdisziplinierung ginge, sei dies nun nicht mehr möglich. Heute sei das eigenfinanzierte Selbstmachen ein Imperativ geworden, werde vorausgesetzt. Die punkigen Independent-Ideen von damals werden heute zu repressiven Selbsttechniken, so Hofer. Kontrolle passiere nun nicht mehr durch Inhaber:innen der Produktionsmittel (und ende nach der Arbeit), sondern sie geschehe immerfort durch die konkurrierenden Individuen, für Hofer verlieren DIY-Betätigungen dadurch ihr utopisches Potenzial.

Das bestätigt auch der Kunsthistoriker Lane Relyea: Die Entstehung dieser Prozesse verortet er in der Neo-Avantgarde und DIY-Geschichte. Bereits 1966 schrieb Lawrence Alloway für das Magazin *Canadian Art*: „Art today is distributed in a network of communications" (Alloway 1966, in Releya: 35). Die Mikronetzwerke der 1980er Jahre sind längst Teil großer Kunstaustellungen geworden und der DIY-Free-Agent ist ebenso Teil der Transformationsprozesse, aber nun als heroische Figur des Neoliberalismus, denn „the dissemination of remote information is a gesture – but of privilege, not defiance" (2013, 48). Releya zitiert hierzu Lev Manovich (2009): „[C]ulture industries have started to systematically turn every subculture [...] into products. In short, the cultural tactics evolved by people [are] turned into strategies now sold to them" (ebd.).

Auf jedem Festival sind eine Reihe akkreditierter Journalist:innen, die man auf anderen *Transmedia Festivals* wiedertrifft. Einer von ihnen ist Philipp Rhensius, der ein klares Bewusstsein darüber hat, dass seine Tätigkeit nicht angemessen bezahlt wird:

> „Ich weiß nicht, wo ich da jetzt ansetzen soll, denn ich habe aufgehört, mich darüber zu beschweren. Ich habe mich jetzt damit arrangiert und finanziere mich momentan über Querfinanzierungsjobs. Nach meinem Studium war ich drei Jahre lang so ganz frei am

43 Immerhin 24 Jahre brachte *skug* Printausgaben heraus und war bis dahin das älteste Non-profit-Printmagazin Österreichs.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> Markt tätig und habe versucht, davon zu leben, aber das ging nicht wirklich. Weder die Spex, noch die Groove, noch die taz zahlen da genug. Und selbst die FAZ hat nicht mehr bezahlt als die Spex […]. Es reproduzieren sich prekäre Lebensweisen, aber es gibt keine wirkliche Gegenbewegung" (Interview 2015).

Für viele freie Veranstalter:innen sieht es nur geringfügig besser aus. Das illustrieren auch die Aussagen von Shilla Strelka, die als freie Journalistin und Veranstalterin in Wien aktiv ist. Strelka wurde in den letzten Jahren häufig krank, weshalb sie, wenn sie wieder gesund war, umso mehr arbeiten musste. 2019 dann endlich ein Anstellungsverhältnis, ein Job mit Absicherung für kurze Zeit, aber damit auch eine 60-Stunden-Woche:

> „Ich habe gerade einen 40-Stunden-Job und es tut sich total viel, aber der Job ist nur temporär, ist eine Karenzvertretung. Das heißt, alle gastkuratorischen Anfragen und DJ-Auftritte oder auch der Job, den ich beim Elevate mache, das zieht sich mit. Also ich kann die anderen Sachen, die ich sonst das Jahr über mache, nicht einfach pausieren, denn man hat dann Angst, dass man ersetzt wird und nicht mehr reinkommt. Und ich nehme die Anfragen an, weil es ein Luxus ist, nein zu sagen. Denn du weißt nie, was die Zukunft bringt, du weißt auch nie, warum du gerade jetzt diese Aufmerksamkeit oder Sichtbarkeit hast" (Interview Strelka 2019).

Prekarisierung und Prekariat

Oliver Marchart (2013) begreift die gegenwärtige Situation ebenfalls als Übergang; und zwar von der Sicherungs- zur Prekarisierungsgesellschaft. Das soziale Gefüge ist einem Prozess der Verunsicherung ausgesetzt, dieser betrifft nicht alle zugleich, aber alle Arbeits- und Lebensverhältnisse werden dadurch beeinflusst. Der Abbau staatlicher Sicherungssysteme verändert den sozialen Raum einer Gesellschaft dauerhaft. Die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit verschwimmen, wofür der Kulturbereich beispielhaft ist. Die notwendigen Fähigkeiten werden vor allem abseits der Lohnarbeit trainiert. So werden die Selbstorganisationsfähigkeiten der Akteur:innen zugleich zu Schlüsselressourcen einer Veränderung im Zeichen radikaler marktwirtschaftlicher Transformationen, die den Sozialstaat unterwandern.

Die Risiken der prekarisierten Arbeitsbedingungen werden im Kunst- und Kulturbereich gleichzeitig mit der Freiheit zur Selbstverwirklichung erfahren. Die prekarisierten Arbeitsverhältnisse wirken daher für viele nicht alarmierend, sondern werden oftmals als positiv kodierte Erfahrung von Kreativität und Selbstverwirklichung wahrgenommen. Ein O-Ton aus dem Forschungsfeld von Jan Rohlf dazu: „Ich gehe davon aus, dass es einen bestimmten Anteil von Menschen gibt, die sich zu Musik, Subkultur und Popkultur hingezogen fühlen, und die wollen darin leben und arbei-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ten und suchen dann nach Wegen, um sich das zu ermöglichen" (Interview 2014). Dieser Weg führt, wie zu lesen war, häufig über unbezahlte Praktika, da es ausreichend Menschen gibt, die dies in Kauf nehmen, wie Rohlfs Aussage verdeutlicht. Reckwitz (2017) spricht eben deshalb von einer Kulturökonomisierung der Arbeitsformen, wo sich an Einzigartigkeitsgütern und kulturellen Elementen orientiert wird.

Ausgeblendet wird häufig, dass die Tätigkeiten im Veranstaltungssektor nicht immer „kreativ" sind, nur weil sie im Kulturbereich stattfinden, sondern oft gleichförmige Routine beinhalten, ebenso wie die meisten anderen Büroarbeiten auch. Wer weit oben in der Hierarchie ist, kann reisen oder hat abwechslungsreiche Kontakte und Arbeitsformen, kann eigene Ideen realisieren. Organisationsarbeit besteht dagegen häufig aus monotoner Büroarbeit mit hunderten von repetitiven Mails, der Erstellung und Bestückung von Tabellen und Dokumenten. Und selbst die leitenden Positionen sind in der Freien Szene oft durch kurzfristige Projektverträge und freiberufliche Beschäftigungsverhältnisse bestimmt. Kranken- und Rentenversicherung, Lohnfortzahlung im Krankheitsfall gibt es hier in der Regel nicht oder muss selbst finanziert werden. Dies ist aber aufgrund der geringen Einkünfte in der Freien Szene kaum möglich.

Das verdeutlicht auch Remco Schuubiers aus der CTM-Leitung, wenn er auf Nachfrage erläutert, dass er keine Versicherung habe, die zahle, falls er nicht arbeiten könne. Dann verdiene er schlicht kein Geld. „Eine zusätzliche Rentenversicherung habe ich auch nicht. Ich war zwei oder drei Jahre bei Todays Art angestellt gewesen, da hatte ich dann mal in die Rentenversicherung eingezahlt", so Schuubiers 2015. Nur Festivals, die in staatliche Systeme integriert sind, wie z. B. die *Wiener Festwochen,* das *donaufestival* oder die *transmediale* bieten mehr Sicherheiten. Denn die Kulturökonomisierung der Arbeitsformen beruht auf drastischen Unterschieden: „Auf der einen Seite befinden sich die wenigen, aber großen, häufig multinationalen Korporationen (von Google bis Bertelsmann), die feste Mitarbeiter häufig auf vergleichsweise hohem Einkommensniveau beschäftigen; auf der anderen Seite gibt es die vielen Kleinunternehmen inklusive Start-ups mit wenigen Mitarbeitern sowie Soloselbstständigen und Freiberuflern", bestätigt Reckwitz (2017, 185–186). Er fasst dies als doppelte Polarisierung der Arbeitswelt – einerseits gut bezahlte gegenüber schlecht bezahlter sowie abgesicherte gegenüber unabgesicherter Arbeit im Kreativbereich. Trotzdem sind die überwiegend prekären Tätigkeiten in der Event- oder Festivalbranche ungebrochen gefragt. Immer mehr Menschen streben eine solche Tätigkeit an, was wiederum dazu führt, dass die Bezahlungsspirale sich weiter nach unten dreht und die fragwürdigen Arbeitsbedingungen zur Norm werden können.

Das Phänomen ist aber nicht auf den sogenannten Kreativsektor beschränkt. Laut Pierre Bourdieu (1997) zieht sich der Prekarisierungsstrom vom privaten in den öffentlichen Sektor, von der Industrie bis in den Kulturbereich, und könnte bald die ganze soziale Welt mit sich reißen. Prekarität ist auch bei Bourdieu ein Dauerzu-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

stand der Unsicherheit. Ähnlich dramatisch formuliert es Guy Standing (2014) in seiner Einleitung zu „The Precariat": Das globale Prekariat umfasse viele Millionen Menschen weltweit, die ohne Halt und Stabilität seien (2014, 1). Oliver Marchart (2013) deutet die gesamte westliche Welt als Prekarisierungsgesellschaft, in der Unsicherheit in den Raum des Sozialen diffundiere und ihn langsam ausfülle. Der Unterschied zu den Nachkriegsjahren des Postfordismus besteht für ihn schlicht darin, dass die Politik nun wahrmache, was damals noch eine vage Drohung war (2013, 8). Die Angst vor Arbeitslosigkeit, sozialem Abstieg, Ausschluss und relativer Armut nehme zu, auch wenn sie nicht alle mit gleicher Intensität betreffe. Marchart schließt sich Klaus Dörre an, der Prekarisierung als Prozess versteht, „über den die Erosion gesellschaftlicher Normalitätsstandards auf die Integrierten zurückwirkt" (2005, 58).

Der Soziologe Klaus Dörre entwickelte 2012 die Idee einer neuen Form kapitalistischer Landnahme, die ebenfalls einen weiteren Erklärungsansatz liefert. Dörre bezieht sich dabei auf Karl Marx, Rosa Luxemburg oder Hannah Arendt. Die Ideengeschichte des Landnahme-Theorems reicht weit zurück. Das Konzept basiert auf der Annahme, dass Kapitalismus sich nicht entwickeln kann, ohne fortwährend neues ‚Land' in Besitz zu nehmen (ganz konkret und als Metapher). Zu diesem Landnahmeprozess gehören auch die sozialen Akteur:innen, indem sie langfristig zu systemkompatiblem Handeln motiviert und aktiviert werden (2012 online). Anders als der Begriff nahelegt, erschöpfen sich Landnahmen nicht in einer sozialräumlichen Dimension. Im Zentrum dieser neuen Landnahmen steht die Kommodifizierung sozialer Beziehungen und Erfahrungen, was bereits angedeutet wurde und wovon noch die Rede sein wird.

Was genau bedeutet nun prekäre Arbeit bzw. Prekarität? Das Wort Prekarität ist Ende der 1980er Jahre vom ökonomischen Sprachgebrauch in den sozialen übergegangen und wird seitdem nicht mehr nur als Adjektiv verwendet, das sich auf eine Arbeit bezieht, sondern auch als Substantiv, das mit Armut verknüpft ist. Im Gegensatz zur Prekarisierung und Prekarisierungsgesellschaft, die laut Marchart in Politik und Wissenschaft auf breite Akzeptanz stoßen, ist der Betriff des Prekariats politisch umkämpft, auch weil er Arbeitsmarktgestaltung und die Bekämpfung von Arbeitslosigkeit umfasst. Eine mögliche Definition ist jene von Dirk Hauer (2007; in: Marchart), der sie als „Unsicherheit der sozialen Existenz von Menschen durch Widerruflichkeit des Erwerbs" beschreibt. Sprachlich gewiss eine Zumutung, aber immerhin eine gut gemeinte. Dies wird besser verständlich, wenn man den Ursprung des Begriffs in Betracht zieht. Das Prekarium stellte ursprünglich die jederzeit widerrufliche Gebrauchsleihe da. Besitz auf (unbestimmte) Zeit. So gesehen wäre Prekarität die jederzeit widerrufliche und zeitweilige, auf den Moment der Tätigkeit bezogene minimale Absicherung durch Beschäftigung. Unbezahlte Tätigkeiten wä-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ren damit nicht erfasst.[44] Es müssten vielmehr alle Tätigkeiten erfasst werden, die mit der Perspektive eines wirtschaftlichen Ertrags verbunden sind und den unmittelbaren Lebensunterhalt gar nicht, knapp oder gerade ausreichend zu decken vermögen. Prekarität ist also schlicht die im Tätigkeitsverhältnis inkludierte materielle Unsicherheit, und außerdem die Tatsache, dass ihre Ausübung keine Rücklagen zur Erzeugung einer Sicherheit generiert.

Zu den typischen Ausprägungen prekärer Arbeit innerhalb eines Anstellungsverhältnisses gehören beispielsweise fast immer Zeitleiharbeit und befristete Beschäftigung, ggf. Teilzeitarbeit, häufig geringfügige Beschäftigung und jegliche Tätigkeiten im Niedriglohnsektor. Ebenso dazu gehören alle unabhängig Beschäftigten, deren Existenz langfristiger von Unsicherheit und Risiko bedroht ist, also freie Mitarbeiter:innen (Freelancer, Projektarbeiter:innen), Selbstständige oder auch Gewerbetreibende, die Arbeit unter Werkverträgen oder auf Honorarnoten ausüben sowie Praktika. Während diese Beschäftigungsformen in den 1960er Jahren noch in Wissenschaft und Praxis als atypisch bezeichnet wurden, sind sie heute schon lange Tatsache (vgl. Cingolani 2013).

Allerdings sind die Definitionen so fluide wie die Prekarität selbst, da sie, ebenso wie Armut, relational ist und im Verhältnis der Subjekte zu den jeweiligen Normalstandards, jenen ihres engeren und weiteren Umfelds gedeutet werden müssen. Weder Prekarität noch Prekarisierungsprozesse können mit quantitativen Methoden ausreichend abgebildet werden, „da kein vorgängiger Konsens bezüglich der Natur und Tragweite des Phänomens gefunden werden kann" (Marchart 2013, 11). Es ginge wohl schon, aber die Politik hat momentan weder das Interesse noch die Kraft, den Selbstlauf des Marktes außerhalb der traditionellen Formen der Beschäftigung (die konstant abnehmen) stärker zu regulieren. Diese Situation bildet den Hintergrund, vor dem diese Studie erfolgt.

Marchart unterscheidet drei Begriffsdefinitionen von Prekarisierung: einen engen (nur die Ränder der Gesellschaft), einen weiten (eine bestimmte Zone der Gesellschaft mit Übergängen zu weiteren Zonen) und einen umfassenden Prekarisierungsbegriff, der Prekarisierung als eine Logik oder ein Regulatorium versteht, das tendenziell alle gesellschaftlichen Verhältnisse erfasst. Marchart favorisiert diese letzte Variante, da er sie aufgrund eigener Forschungen als produktivste einschätzt. Denn

44 Nicht erfasst wäre der Bereich staatlicher Absicherungssysteme, die Prekarität befördern. Dieser lässt durch Zahlung von Transfereinkommen (i. d. R. ALG II in Deutschland oder Grundsicherung/Notstandshilfe in Österreich) die völlig entlohnungsfreie Arbeit zu, wenn sie der Erlangung einer ggf. folgenden Beschäftigung dient, was häufig aber nicht der Fall ist, wie bereits bei Volunteering und Praktikum beschrieben wurde. Stattdessen entwickelt sich um diese staatlichen Subventionen eine neue prekäre Wirtschaft. Somit dienen Praktikum, Probearbeit usw. explizit nicht einer Absicherung durch Beschäftigung. Gar nicht erfasst werden diejenigen, die anderweitig abgesichert sind – z. B. durch Familie, Erbschaften oder über eigenes Vermögen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

so ließen sich „sowohl objektivierende als auch subjektivierende Strukturbildungs- und Auflösungsprozesse beschreiben“ (2013, 14).

Selbstredend gibt es kritische Positionen zum Prekarisierungsbegriff. Stellvertretend möchte ich abschließend auf David Hesmondhalgh und Sarah Baker (2011) verweisen, die nicht überzeugt davon sind, dass Prekarität als Konzept etwas grundsätzlich Neues zur Debatte beitrage, „rather than essentially a synonym for the insecurity und exploitation recognised and analysed in other theoretical and activist traditions“ (2011, 161). Dies ist meines Erachtens aber kein Grund, Prekarisierung als Prozess oder Theorie zu verwerfen. Hesmondhalgh und Baker befürchten, dass das Konzept der Prekarität dazu neige, die tatsächlichen Arbeitsrealitäten zu verzerren, „the idea seems to [...] exaggerate the nature and extend of transformation in contemporary labour“ (ebd.). Ich denke dagegen, dass Baker und Hesmondhalgh die Tragweite der Transformationsprozesse zum Zeitpunkt ihrer Studie unterschätzt haben, die 2011 veröffentlicht wurde, aber die empirische Forschung fand bereits von 2006 bis 2008 statt, und weil sie tendenziell besser verdienende Kreativarbeiter:innen untersucht haben. Außerdem ist Prekarität in der deutschsprachigen Wissenschaft weitaus tiefer und breiter diskutiert worden als in der englischsprachigen Literatur zum Thema.

Ein weiterer Aspekt ist die Vergeschlechtlichung prekärer Arbeit. So ist ein Prekärwerden beispielsweise durch die Krankheit und Pflege von Angehörigen für Frauen wahrscheinlicher als für Männer, so dass ein prekäres Leben unter spätkapitalistischen Bedingungen mit der weiblich konnotierten Sphäre assoziiert wird. Dies ist für mein Feld relevant, da die meisten Kulturarbeiter:innen (in nicht-Führungspositionen) Frauen sind; es lässt sich eine Feminisierung des Kulturbereichs feststellen, was fast immer mit Lohndumping einhergeht. Relevant scheint mir die Frage danach, welche Bedeutung Prekarisierung und Prekarität außerhalb westlicher Arbeitsgesellschaften zukommt. Da dies bisher nur wenig untersucht wurde, zumindest innerhalb von Prekaritätskonzeptionen, lässt sich allenthalben feststellen, dass diese eurozentristisch ausgerichtet sind. Inwieweit sie auf nicht-westliche Kontexte übertragbar sind, müsste zukünftige Forschung erst herausarbeiten.[45]

Halten wir fest, dass die Ränder einer Definition von Prekarität ausfransen und der Begriff über die Dimension von Arbeit und Arbeitswelt hinauswirkt. Und dass Ungleichheiten in Zeiten von Prekarisierung fortgeschrieben werden, vor allem für weibliche, queere, migrantische und nicht-westliche Akteur:innen. Zentral erscheint, dass die Diskussionen um und die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Prekarisierung „den Blick ganz konkret in das Herz des Kapitalismus: auf die

45 Einen Versuch hierzu wagte 2017 die Konferenz „Prekarisierung Unbound? Zum gegenwärtigen Stand der Prekarisierungsforschung aus interdisziplinarer Perspektive“ an der Humboldt-Universität Berlin, die auch diese Lücke bzw. Nicht-Übertragbarkeit beleuchtete.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Arbeits- und Produktionsverhältnisse" lenken, wie Pascal Jurt es 2012 im Magazin *Springerin* formulierte.

4.3.2 Kultur zwischen Grundrecht und Ware: Die Studien und Analysen

Nach Adrienne Goehler stieg die Zahl der Kulturschaffenden in Deutschland zwischen 1995 und 2003 um 31 %. Der Kultursektor erzielte in dieser Zeit in Deutschland eine Wertschöpfung von 30 Milliarden Euro, ebenso viel wie der Energiesektor, schreibt sie. Diese Zahl ist in den letzten 15 Jahren exorbitant gestiegen. Berücksichtigt man auch die geringfügig Erwerbstätigen, waren 2019 fast 1,8 Millionen Erwerbstätige in der Kultur- und Kreativbranche aktiv.[46] Der Heißhunger auf Kunst und Kultur zeigt sich auch, wenngleich mit sehr viel geringeren Steigerungsraten, am zunehmenden Anteil der Museumsbesucher:innen, dieser lag 2006 bei 100 Millionen (2006, 15) und nahm anschließend in 11 Jahren um ca. 14 % zu. Gleichzeitig zeigt eine Studie zursozialen Lage von Künstler:innen in Österreich, dass die Belastungen hoch sind und das Wohlbefinden im Vergleich zum Bevölkerungsdurchschnitt hier gering ist.

Die Studie im Auftrag des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur stellt fest, dass soziale Absicherung und Einkommenssicherung die beiden zentralen Risiken für Kunstschaffende seien. (Bundesministerium 2008, 164). Wie Goehler in unserem Interview 2017 anmerkt, sei Kunst und Kulturarbeit heute eine der wenigen Möglichkeiten, um würdevoll in Armut zu leben. Denn zu sagen, dass man Künstler:in ist, sei sozial akzeptierter als zu sagen, man empfange gerade Hartz IV. Dazu ergänzt Goehler bedrückenderweise: „da sagen dann alle: ‚du, ich muss mal da drüben mit jemandem sprechen', das habe ich ganz oft erlebt" (Interview 2017). Auch aus ihrer Perspektive ist das Phänomen des Kulturellen omnipräsent, bei gleichzeitiger fortschreitender Ökonomisierung von Kultur. Das Kulturelle bekomme dadurch auch kompensatorische Funktionen (2006, 59). Für ein Leben in radikal offenen Kontexten fehle es an Erfahrungen, so dass kurzatmige Selbstexperimente als Lebensstrategien missinterpretiert werden (2006, 60). Künstlerische und wissenschaftliche Institutionen seien eine relevante Schnittstelle, wo Soziales und Politisches aufeinander bezogen werden könnten, glaubt Goehler 2006 noch. Banks und O'Conner haben jedoch 2017 argumentiert, dass dies eben gerade nicht geschehen ist. Und auch aus meiner Perspektive als Betroffene lässt sich feststellen, dass Freiberuflichkeit und Prekarisierung seit rund 30 Jahren politisch ignoriert wurden und werden.

46 Die 258.790 Unternehmen der Kreativbranche erzielten zusammen ein Umsatzvolumen von über 174 Milliarden Euro (Bundesministerium für Wirtschaft und Energie, 2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Goehler beklagt gleichzeitig, dass es keinen Protest gab, u. a. als 2004 in Deutschland gleich zwei Regierungen die ministerielle Verantwortung für Kultur abschafften. Dies machte deutlich, dass die Vernetzung unter den Künstler:innen, die notwendig ist, um Protest zu artikulieren und Druck aufzubauen, unterentwickelt ist, oder bestenfalls erst am Anfang steht (vgl. 2006, 65). Immerhin seien als wichtige Institutionen 2002 die Kulturstiftung des Bundes (KSB) und 1999 der Hauptstadtkulturfonds (HFK) durch die rot-grüne Regierung als gewichtige Instrumente von Regulation und Eingriff entstanden (2006, 67). Auch Goehler betont, dass vor allem die Frauen von den Risiken betroffen sind.[47] Engagement zu dringlichen Fragen käme vor allem aus außerinstitutioneller Kunst und Wissenschaft. Aber Künste und Wissenschaften werden in der Politik vor allem als Subventionsempfänger klassifiziert, anstatt als gesellschaftliches Investitionsgut verstanden zu werden. Unter der rot-grünen Bundesregierung in Deutschland hat der Bundestag 2003 eine Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland" eingesetzt, die die Verankerung der Kulturförderung als grundlegende Notwendigkeit diskutierte. Kultur muss laut Goehler als Grundrecht des Menschen anerkannt werden. Damit ist sie dicht bei Berthold Seliger, der im Schlusswort seines Buchs „Vom Imperiengeschäft" fordert, dass Musik und Kunst „eine Art Allmende", „das Eigentum aller" (2019, 309) werden sollten (vgl. Kapitel 2). Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung von Christina Weiss (2004), Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: „Ich möchte in keinem Land leben, in dem die Kulturausgaben als Subventionen zu gelten haben. Würde ich mich darauf einlassen, hätte ich als Kulturpolitikerin schon verloren".[48]

Der Schlussbericht der Enquete-Kommission erschien im Dezember 2007, so dass Goehler deren Ergebnisse nicht in ihr Buch miteinbeziehen konnte, der ebenso festgestellt, dass die meisten Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen prekär leben und dass ihre Arbeiten nicht allein nach den Maßgaben von Effizienz bewertet werden können. Strukturell bedingte Nachteile müssten durch staatliche Verantwortung ausgeglichen werden. Erstmalig wurde in Deutschland 1972–1975 eine Studie zur sozialen und wirtschaftlichen Lage von Künstler:innen in Auftrag gegeben, aus der

47 Bezogen auf die Einkommenssituation „zeigt sich in den letzten Jahren ein Rückgang des geschlechtsspezifischen Lohnunterschiedes, dennoch verdienen Frauen nach wie vor deutlich weniger als Männer. […] Im Zehnjahresvergleich hat sich der Gender Pay Gap von 25,1 % (2008) auf 20,4 % (2018) verringert. Österreich liegt aber weiterhin deutlich über dem Durchschnitt der EU von 15,0 %" (Statistik Austria 2020, Gender & Einkommen).

48 Damals begannen die Angriffe auf eine alimentierte Kulturszene, in der staatliche Finanzierungen von Kultur umstandslos den Subventionen zugeschlagen wurden, um zu belegen, wie dringend sie des Abbaus bedurften. Seinerzeit marschierten die Ministerpräsidenten von Hessen (Koch) und NRW (Steinbrück) dafür auf. Pikanterie am Rande: Letzterer schaffte es als deutscher Finanzminister im Rahmen der sogenannten Bankenrettung, Subventionshöhen für Banken in bis dahin nicht gekanntem Umfang zu generieren.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

1981 das Künstlersozialversicherungsgesetz hervorging. Es ist seitdem mehrmals marktorientierter reformiert worden, vor allem um seiner geforderten Abschaffung zuvorzukommen. Das gemeldete jährliche Durchschnittseinkommen der bei der Künstlersozialversicherung versicherten selbstständigen Künstler:innen betrug am 01.01.2016 15.945 Euro laut KSK. Eine neue Erhebung wäre wünschenswert, ist aber von der Kommission nicht zu leisten gewesen. Der Bericht sei ein wichtiger Schritt, um überhaupt einmal eine Bestandsaufnahme der Situation anzugehen, so die Kommission.

2007 bestätigt die Enquete-Kommission, dass sich das Tätigkeitsfeld und Berufsbild von Künstler:innen im Verlauf der vergangenen 30 Jahre durch Strukturwandel und technologische Umbruchsituationen verändert hat. Auch die künstlerische Arbeit, Produktion, Distribution, Verwertung und Rezeption seien in erheblichem Maße betroffen und von der Erweiterung und Verdichtung „technischer Netzwerke durchdrungen" (Deutscher Bundestag 2007, 229). Auf die Frage, wer Künstler ist, findet die Studie keine einheitliche Antwort. Die einbezogenen fachkundigen Personen, Institutionen und Statistiken zu kulturellen Berufen gingen nicht von einem einheitlichen Künstlerbegriff aus. „Ebenso existiert keine einheitliche Klassifikation der Kulturberufe" (ebd., 236), daher wird eine Systematisierung vorgenommen. Zur Kategorie Kulturschaffender gehören demnach die ausübenden Künstler:innen und künstlerische, marktnahe Kulturberufe. Weiters kulturvermittelnde und kulturvermarktende Berufe. Für das Feld der *Transmedia Festivals* sind alle diese Berufsgruppen und die damit verbundenen Fähigkeiten von Relevanz (wobei Kulturvermittler:innen lediglich bei der *Ars Electronica* im Einsatz im Einsatz waren).

Der Einzug digitaler Technologien hat „eine tiefgreifende Krise des ‚geltenden Kulturmodells' (Umberto Eco) ausgelöst. Dies betrifft gegenwärtig insbesondere das Verständnis von Autorenschaft und Kreativität", so die Enquete-Kommission (DB 2007, 236). Einige Berufe sind ohne die neuen Technologien gar nicht mehr denkbar, genannt werden hier beispielsweise Videospiele oder künstlerische Praktiken wie Netzkunst und Sounddesign. Es wird vor allem hervorgehoben, dass Künstler:innen meist in mehreren Bereichen des Kulturschaffens tätig sind – oftmals gleichzeitig. Etwas, das auch für die Akteur:innen der *Transmedia Festivals* signifikant ist, weil viele Personen einem (meist geringfügigen) sozialversicherungspflichtigen Beschäftigungsverhältnis nachgehen und gleichzeitig künstlerisch frei und/oder in Projekten arbeiten. Dort wo die Projektmittel nicht mehr ausreichen oder immer knapper werden, „schlägt sich dies vor allem auch in den Honorargrößenordnungen der Künstler nieder" (DB 2007, 237). Dies erfordert nun von Kunst- und Kulturschaffenden eine gesteigerte Anpassungsfähigkeit an die komplexen „Modalitäten der Förderung" sowie „ein gesteigertes Maß an Selbstverwertungsqualitäten, Mobilität und Flexibilität" (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

In der Bildenden Kunst sowie in der Musik werden neue Ausdifferenzierungen aufgezeigt, für Musik zwar nur am Beispiel Neuer Musik, gleichwohl lässt sich die Aufzählung ebenso auf große Teile der Musikprogramme transmedialer Festivals übertragen: komponierte Musik, Lautpoesie, improvisierte Musik, radiophone Musik, Klangkunst, neue elektronische Musik oder Laptop-Musik werden genannt. Diese musikalischen Szenen haben jeweils eigene musikalische Produktionsbedingungen und eine jeweils spezifische Hörerschaft (Nauck 2006, 47; in DB 2007). Als Szene werden die Akteur:innen signifikant, „indem sie autonome Formen von Institutionalisierung ausbilden, […] eigene Orte der Verbreitung und des Hörens also. Das können Veranstaltungsorte und Festivals sein, Forschungsinstitute, Vereine als Interessenvertreter, Labels" (DB 2007, 237). Der Arbeitsmarkt für Kunst- und Kulturschaffende wird als „eng" beschrieben.

Jan Rohlf, einer der drei Kuratoren des CTM-Festivals, wurde 2006 auch von der Kommission zu einem Expertengespräch zur „wirtschaftlichen und sozialen Lage der Künstlerinnen und Künstler" eingeladen, als Mediengestalter und Kurator befragt. Diese Expertengespräche sind nicht einsehbar. Im Interview 2014 fragt er sich aber, woher diese Utopie komme, dass man überhaupt von Kunst und Kultur leben können soll, und ob diese sinnhaft sei: „Das ist etwas, das im Zuge dieser Umgestaltung von der Industrie zur Dienstleistungs- oder Informationsgesellschaft zum Teil eben sogar lanciert wurde, als eine Art Ersatzhoffnung und Glauben, dass dies nun das neue Feld wäre, indem wir alle glücklich werden können. Ich glaub daran nicht" (2014).[49] Seine Aussage zielt auf den Mythos Creative Industries insgesamt. Dagegen setzt Rohlf die Volkskunst, an der alle als Amateure partizipieren könnten:

> „Und dann gab es ein paar wenige, die keine Amateure waren, z. B. der Schamane, der nichts anderes gemacht hat, der war Profi und wurde von den anderen finanziert, wer an seinen Ritualen partizipiert, gibt da auch etwas rein […]. Diese Art von Partizipation ist doch wichtig und interessant, es muss ja nicht jeder, der zuhause mit seinem Laptop und Fruity Loops was machen kann, nun Musiker sein. Das wäre für mich keine Utopie, das wäre außerhalb dessen, was begehrenswert und machbar ist" (Interview 2014).

Diese Aussage geht von einem Kulturbegriff aus, der allen Menschen zuspricht, kulturell aktiv sein zu können, aber dem den Gedanken der Professionalität an die Seite stellt und auch die Nachfrageseite vorsichtig streift. So eine Argumentation läuft aber Gefahr, den Entscheidungsträgern in Wirtschaft und Politik zuzuspielen, die ähnlich argumentieren, sobald höhere Kulturförderungen eingefordert wer-

49 Vor allem europäische Universitäten lancieren prekäre Kulturberufe in kulturnahen Studiengängen und den Sozialwissenschaften, wo der universitäre Arbeitsmarkt ebenfalls eng geworden ist (vgl. McRobbie 2016).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

den. Sogar die Enquete-Kommission hatte Definitionsschwierigkeiten. Oftmals sind es subjektive Einschätzungen, ähnlich wie bei der Frage was Lärm/ Geräusch und was Musik ist. Oder wie sie sich auch in der Redewendung ‚Ist das Kunst oder kann das weg' manifestiert. Wenn Professionalität beispielsweise an Einkommen gemessen wird, bringt dies viele Kulturschaffende in eine brenzlige Lage und die Künstlersozialkasse nimmt hier ständig Anpassungen vor, die nicht zum Vorteil Mitglieder sind. In Bezug auf das eigene Festival findet Rohlf aber, dass Kultur nicht mit der Perspektive ökonomischer Effizienzgedanken betrieben werden kann: „In der Wirtschaft hast du eine Entwicklungsphase [...] das kostet Geld und das muss amortisiert werden [...]. Dafür muss das auch in einer bestimmten Stückzahl abgesetzt werden und so ist es im Kulturbereich nicht. Denn du musst die ganze Zeit Entwicklungsarbeit leisten" (Interview 2014). Wenn man sich in der Kultur verortet, dann sei Reflektion, Research und Experiment notwendig. Die eigene Organisation scheint aber davon ausgenommen, vermutlich weil es keine Ressourcen dafür gibt. Überhaupt kämen laut Rohlf nur wenige Festivals durch Sponsoring in die „Gewinnzone". Daher gebe es keine Alternative zur Anerkennung durch Förderung. Denn würden die Preise an dem ausrichtet, was ein Festival kostet, wären viele davon ausgeschlossen. Deshalb ist für Rohlf klar, „dass das, was wir machen wollen, nicht ohne Förderung oder Teil-Förderung geht" (ebd.). Hier beißt sich die Katze in den Schwanz, denn wer kann entscheiden, was kulturell förderungswürdig und was nur Liebhaberei (Stichwort Amateur:innen) ist? Wenn Einkommen eine Grundlage wäre, dann hätten auch Lauren Goshinski vom *VIA Festival* und die Organisator:innen des *UH Festival* sowie viele andere Veranstalter:innen, die sich selbst nichts bezahlen, um das Festival zu realisieren, auch keinen Anspruch darauf. Diese Frage, kann hier lediglich aufgeworfen, aber nicht beantwortet werden. Ich möchte mich jetzt wieder jenen zuwenden, die versuchen, von ihrem Kunst- und Kulturschaffen zu leben.

Das Rheinisch-Westfälische Institut für Wirtschaftsforschung, das die Risiken atypischer Beschäftigungsformen (RaB) für den 5. Armuts- und Reichtumsbericht der Bundesregierung untersuchte und den umfassenden Bericht 2015 publizierte, zeigte auf, dass bereits für Männer und Frauen der Jahrgänge 1974 bis 1986 die „atypische Beschäftigung" gar nicht so atypisch war. Insbesondere zu Beginn der Erwerbstätigkeit waren diese Personen typisch in prekären Verhältnissen beschäftigt, obschon dieser Terminus damals noch nicht gängig war und lediglich zweimal in Fußnoten auftaucht, so ist die folgende Feststellung ernüchternd genug: „Bei jungen Erwerbstätigen ist eine Normalbeschäftigung in den letzten Jahren keineswegs mehr der ‚Standard'" (RaB 2015, 135). Insgesamt stellen die Forscher:innen fest, dass die atypische Beschäftigung über alle Altersgruppen hinweg zunimmt und dass auch freie Mitarbeiter:innen auffällig häufig mehreren Beschäftigungsverhältnissen nachgehen. Zugleich wird festgestellt, dass dort das Prestige, ebenso wie die Komplexität

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und das „Anspruchsniveau“ der Beschäftigung, höher sind als bei „statistischen Zwillingen“ in Normalarbeitsverhältnissen (BMAS 2015, www.rwi-essen.de, Projektberichte, atypische Beschäftigung, abg. 2020).

Altersversorgung

Ein zentraler Punkt, den die Enquete-Kommission kaum beleuchtet, ist die Altersversorgung. Carroll Haak, die u. a. als Referentin bei der Deutschen Rentenversicherung in dem Projekt „Altersvorsorge in Deutschland“ arbeitete, publizierte 2001 mit dem Wirtschaftswissenschaftler Günther Schmid zu der Frage, ob der Arbeitsmarkt von Publizist:innen und Künstler:innen ein Zukunftsmodell für die künftige Arbeitswelt sein könne. Diese Thematik vertieft sie in ihrer Dissertation (2008) zu deren ökonomischer Situation. Sie verweist auf einen wichtigen Punkt, nämlich, dass die Unsicherheiten, die mit der Ausübung des Künstlerberufes einhergehen, von den Betroffenen als Belastung empfunden werden. Problematisch ist, dass definierte Risiken eher gemessen werden können als das Phänomen Unsicherheit, das aus individueller Wahrnehmung resultiert (Haak 2008, 124).

Haak bemängelt die wenig systematische Untersuchung der Künstlerarbeitsmärkte seit dem großen Künstlerreport 1973 und dass es im Gegensatz zu angelsächsischen Ländern hier keine Forschungstradition gebe. In ihrer Studie kommen Kulturarbeiter:innen an sich nicht vor, jedoch inkludiert sie bildende Künstler:innen und Musiker:innen, die einen großen Anteil der Festivalakteur:innen ausmachen, da viele Kulturarbeiter:innen gleichzeitig auch Musik- oder Kunstschaffende sind. Grundsätzlich sind die selbstständigen Künstler:innen zwar über die Künstlersozialkasse in Deutschland in die sozialen Sicherungssysteme integriert, „jedoch erwerben sie in der Regel Rentenansprüche, die auch nach langjähriger Beitragszahlung nicht zu Leistungen oberhalb des von der Sozialhilfe gewährten Existenzminimums führen“ (Haak 2008, 123; vgl. Bundesregierung 2000). Das ist auch im Umfeld der *Transmedia Festivals* ein gravierendes Problem.

Haak zeigt auf, dass sehr viele Künstler:innen im Niedriglohnsektor arbeiten, dass sie unter der Armutsgrenze leben und keine ausreichende Altersversorgung haben! Auch Haak hebt hervor, dass die Durchschnittseinkommen von Künstler:innen weit unter denen anderer Erwerbstätiger mit vergleichbarem Qualifikationsniveau liegen. Rund 73 % der bildenden Künstler:innen können nicht von ihrer Arbeit leben. Bei Musiker:innen sind es ‚nur‘ 45 %. Erschreckend ist, dass nahezu die Hälfte der bildenden Künstler:innen im Niedriglohnbereich von unter 5 Euro/Stunde arbeitet (2008, 129–130). Ebenso düster sieht es bei der Altersvorsorge aus und der überwiegende Anteil der Altersbezüge der Künstler:innen wurde nicht auf der Grundlage künstlerischer Tätigkeiten erworben. Mit durchschnittlich nur 670 Euro Altersbezügen stehen die Bildenden Künste an letzter Stelle der Künstler:innen, die

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Musiker:innen schaffen 681 Euro pro Monat. Die Individualrenten selbstständiger Künstler:innen betrugen 2004 durchschnittlich etwa 700 Euro monatlich.

Während der Forschung habe ich immer wieder nach den Rentenbezügen von Personen im Festivalkreislauf gefragt, besonders bei den Personen über 40 Jahre kam kaum jemand über die Grenze der Mindestsicherung bzw. Sozialhilfe hinaus (die Autorin selbst auch nicht). Wenige kamen nahe heran und viele waren weit entfernt. Rohlf erläuterte im Interview 2020 hierzu:

> „Ich habe mir da bisher wenig Gedanken gemacht, weil es eben nur Verzweiflung wäre. Mein letzter Rentenbescheid lautete etwa so: ‚wenn sie so weitermachen wie bisher, bekommen sie 250 Euro im Monat'. Das wird jetzt ja hoffentlich steigen [mit der Förderung aus dem Festivalfonds, A. d. V.]. Ich weiß nicht, ob es dann reicht oder ob es bis dahin ein anderes Rentenmodell gibt, oder man schafft es, als Freiberufler bis zum Tod weiter zu arbeiten" (Interview 2020).

Auch Thomas Burkhalter von der Plattform Norient, die 2016 mit *CTM* für die Ausstellung kooperierte, macht sich sorgen über die Zukunft. Er hält sich mit verschiedenen Jobs aus Kunst, Wissenschaft, Journalismus über Wasser – alles Tätigkeiten, die heute freiberuflich und schlecht bezahlt sind, wie er beim Panel am *Elevate* erläutert: „I am not sure if I can do this for ever, if I not even make 1000 Euro a month […]. And age is a problem, it messes with you in your head when you think about it, about how it will be 20 years from now. I meet a lot of musicians and artists […] many of them survive in crazy ways" (Burkhalter, Elevate 2016). Mit weniger auszukommen und einen solchen Weg zu finden, das sei seine Strategie und Hoffnung für die Zukunft, zu der auch Glück gehöre. Wenn die Altersversorgung von Glück abhängt stimmt das nicht gerade zuversichtlich.

Bei den Geschlechtern liegt wie zu erwarten das verfügbare Einkommen der Männer über dem der Frauen. Adrienne Goehler erläutert 2017 im Interview, dass Künstlerinnen immer noch ein Drittel weniger verdienen als ihre männlichen Kollegen. Die Unterschiede verstärken sich in den mittleren und oberen Einkommensbereichen (vgl. Haak 2008, 132), was ebenso typisch wie erschreckend ist. Unter Freiberuflichen im Kunstfeld überwiegen kinderlose Haushalte. Mit dem Bildungsniveau steigt die Mehrfachbeschäftigung, weshalb Mehrfachbeschäftigung unter den sogenannten Hochqualifizierten am meisten verbreitet ist (vgl. 2008, 227). Der Musikerarbeitsmarkt ist hier der heterogenste, wo die Vielfalt der Musikrichtungen und -formen zu unterschiedlichen Mustern von Erwerbsformen führt, da beispielsweise in Oper und Orchestern noch Anstellungsverhältnisse die Regel sind. Bei den selbstständigen Musiker:innen, die vorwiegend auf den *Transmedia Festivals* gebucht werden oder dort als Kulturarbeiter:innen tätig sind, ist das Risiko von Altersarmut akut (ebd., 242).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Anstatt nun zu glauben, dies müsse so sein, weil dies bereits normalisiert scheint und von den Betroffenen verinnerlicht wird, möchte ich hier zumindest herausstellen, dass dies keine Gegebenheiten sind. Es resultiert schlicht daraus, dass Institutionen im Kulturbereich zunehmend ihren Personalbedarf outsourcen. Durch die so erzwungene Selbstständigkeit der zuvor abhängig Beschäftigten sparen Institutionen die Sozialversicherungsbeiträge. Diese Einsparungen führen im Nachgang zum weiteren Abbau sozialversicherter Beschäftigung (vgl. Haak 2008, 243) und einer Zunahme von Volunteering und unbezahlten Praktika im Kulturbereich. Das ist vor allem dramatisch in Bezug auf die Altersvorsorge. Haaks Fazit ist, „dass ein Sondersystem innerhalb des bestehenden Sozialversicherungssystems wie das der Künstlersozialkasse für die soziale Absicherung im Alter unzureichend ist" (ebd., 245). Als Lösungsansatz sieht sie eine Abkehr vom Sozialschutz, der sich ausschließlich an der abhängigen Erwerbsarbeit orientiert, hin zu einem, der alle Formen der Beschäftigung erfasst. Diese Trennung ist auch in Bezug auf fehlenden Rechtsbeistand und Gesundheitsleistungen unverständlich. Zumal eine berufliche Interessensvertretung unter diesen Bedingungen nahezu unmöglich ist.

Da ein erheblicher Anteil der auf *Transmedia Festivals* Beschäftigten aus der bildenden Kunst kommt, möchte ich abschließend hervorheben, dass es vor allem in der Bildenden Kunst kaum abhängige Beschäftigungsverhältnisse gibt. Besonders ist hier die zunehmende Akademisierung im Vergleich zu den anderen künstlerischtätigen Gruppen, obschon diese keine notwendige Qualifikation darstellt, wie Haak bemerkt (2008, 244). Die bildenden Künstler:innen erhoffen sich vermutlich ein weiteres finanzielles Standbein durch akademische Abschlüsse, die ihnen beispielsweise eine Lehrtätigkeit ermöglichen. Diese Hoffnungen erfüllen sich aber nur selten und sind besonders in Deutschland äußerst prekär, weil diese zumeist nur auf Rechnung erfolgen und lediglich eine symbolische Aufwandsentschädigung umfassen.[50] Universitäten und Hochschulen nehmen ebenfalls zunehmend Einsparungen vor, daher bewirkt die Akademisierung hier kaum eine ökonomische Verbesserung.

Unter Kulturarbeiter:innen ist ein akademischer Abschluss allerdings die Regel, wobei dieser meist ebenso wenig zu ökonomischen Verbesserungen führt, da dieser im Kulturbereich bereits häufig die Voraussetzung darstellt. Auch die Forscherin aus dem Gewerkschaftsumfeld Veronika Bohrn Mena stellt fest, dass Bildung oder akademischer Abschluss sich heute nicht mehr in ökonomische Sicherheiten übersetzen: „AkademikerInnen hängen trotz ihres formal hohen Bildungsniveaus zunehmend ebenfalls im Prekariat fest. So verdient ein/e MetallarbeiterIn heute beispielsweise mehr als die meisten im Wissenschaftsbetrieb beschäftigen AkademikerInnen" (Bohrn Mena 2020, 24). Das lässt tief blicken, was die gewerkschaftliche Vertretung

50 Dies habe ich in dem Artikel „Wer ist Hanna? Wir sind Hanna! Prekäre Arbeitsbedingungen, neofeudale Strukturen und aufkeimende Kritik an Universitäten" (Malmoe 2023) ausführlicher diskutiert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der Universitätsangestellten betrifft, die sich ohnehin nicht für geringfügig oder auf Honorar Tätige einsetzt. Hinzu kommt bei den bildenden Künstler:innen, dass im Gegensatz zu Konzerten oder Theateraufführungen in der Regel keine Ausstellungshonorare bezahlt werden, so können keine ‚freiwilligen' Altersvorsorgezahlungen geleistet oder Rücklagen erspart werden. Hierzu gab es in Berlin vom Berufsverband Bildendender Künstler:innen (BBK) eine Initiative für die Einführung von Ausstellungshonoraren, welche dort 2018 in Kraft trat, jedoch gilt diese bisher nur für kommunale Galerien (vgl. bbk-berlin.de). Auch in weiteren deutschen Bundesländern oder in Österreich möchte man ähnliche Regelungen festschreiben.

Festivals werden in dem Bericht der Enquete-Kommission nur wenige Male thematisiert. Sie werden hervorgehoben, wenn es um Kunstförderungen geht, bei denen Festivals oder Tagungen als Format gefördert werden (DB 2007, 325). Oder auch, wenn es um Kunst und Kultur als Wirtschaftsfaktor geht (ebd., 336): „Kulturelle Angebote wie Festivals steigern die Übernachtungszahlen bei Hotels und die Besuche in Restaurants sowie die Verkaufszahlen der ortsansässigen Einzelhändler" (ebd.). Durch solche Effizienzberechnungen werden staatliche Kulturförderungen „ökonomisch gerechtfertigt". Und im Kapitel zu kulturtouristischem Marketing werden neben Eventformaten wie Kulturhauptstadt und Großausstellungen auch Festivals aufgezählt (DB 2007, 355). Und Festivals tauchen in der Problembeschreibung zu europäischen Kulturprojekten auf: „Viele kleinere, bürgernahe Projekte (zum Beispiel Ausstellungen, Musikveranstaltungen, Festivals) scheitern daran, dass die Höhe der geforderten Mittel und der Verwaltungsaufwand in keinem vernünftigen Verhältnis zueinander stehen" (ebd., 424). Es ist bezeichnend für die politischen Entscheidungsträger:innen, dass sich zwölf Jahre nach der Vorlage des Berichts der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland" kaum etwas geändert hat, und es stellt sich die Frage, wozu diese Studie dann überhaupt durchgeführt wurde. Vielleicht einfach, um weiteren Kürzungen entgegenzuwirken? Denn abschließend verweist die Kommission auf die drängende Aufgabe, Infrastrukturen für experimentelle Kunstpraxen sowie für Kulturunternehmer:innen zu ermöglichen – sowohl für rentable als auch aus wirtschaftlicher Perspektive unrentable Unternehmungen.

Festivalisierung wird in dem 500 Seiten starken Dokument ebenfalls erwähnt und zwar, wenn auf die Kritiker:innen des Kultursponsorings verwiesen wird. Diese betonen „die Problematik einer übermäßigen Kommerzialisierung und ‚Festivalisierung' von Kunst und Kultur in einer Erlebnisgesellschaft". Dieser Passus kam aufgrund eines Sondervotums des Sachverständigen Prof. Dieter Kramer zustande. Es war nicht sein einziges. Im Sondervotum Kultur und Kreativwirtschaft führt Kramer aus, dass sich Kultur nicht in dem erschöpft, „was für die Kulturwirtschaft interessant ist" (ebd., 446). Die Grenze der Wertschöpfungskette zeige sich, wenn angenommen werde, „Markterfolg und Qualität hingen zusammen" (ebd., 447). Hier wird künstlerische Qualität und Professionalität nicht kausal mit ökonomischem Erfolg verbun-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

den. Schlussendlich sei ein lebendiges kulturelles Milieu, das möglichst divers und inkludierend ist, die Voraussetzung dafür, dass Kunst und Kultur überhaupt gesellschaftspolitische Wirkung entfalten könnten (DB 2007, 447).

Blick auf Österreich

Wie ist nun die Lage in Österreich? Der Endbericht einer Studie zur sozialen Lage der Künstler:innen im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur (2008) zeigt, dass die Mehrheit (3/4) der Künstler:innen mehrfach beschäftigt ist (2008, 55). Selbstständigkeit ist die dominierende Form der Beschäftigung im Rahmen der künstlerischen Arbeit, also Beschäftigung ohne „Netz und doppelten Boden" (rund 80 %). Aber auch außerhalb der künstlerischen Tätigkeit arbeiten 51 % der Künstler:innen auf selbstständiger Basis. Die durchschnittliche Arbeitszeit pro Woche wird mit 52,1 Stunden ermittelt (ebd., 63). Die Ergebnisse der Studie bestätigen die These der Sozialforscher:innen, „dass das wesentliche Lebensführungskonzept der KünstlerInnen jenes der Entgrenzung darstellt." Gut die Hälfte gibt an, dass Privates und Berufliches ineinander übergehen und nicht zu trennen sind (2008, 70). Insgesamt beträgt das mittlere Äquivalenzeinkommen (AE)[51] der Kunstschaffenden „rund 1.000 Euro pro Monat und liegt damit nur knapp über der Armutsgefährdungsgrenze" (2008, 76). Bei 37 % lag das AE unter der Armutsgrenze. 45,5 % sind nicht Rentenversichert. Insgesamt stellt die Studie fest, dass es an sozialversicherungsrechtlichen Systemen und Förderstrukturen mangelt sowie an einer Wertschätzung und Anerkennung der künstlerischen Tätigkeit an sich (2008, 111).Zehn Jahre später bestätigte ein Update diesen Befund und macht wenig überraschend deutlich, dass sich im Wesentlichen nichts an der sozialen Situation der Kulturschaffenden in Österreich geändert hat (2018, 9). Damals wie heute ist nur ein Teil der Befragten ausschließlich künstlerisch tätig. Weshalb die Betroffenheit von Mehrfachbeschäftigungen weiterhin bleibe bestehen, „an welche sich eine durchaus komplexe (sozialversicherungsrechtliche) Situation anschließen kann", etwas, das ich selbst als Deutsche in Österreich selbstständig tätige erlebt habe. Besonders ambivalent ist hier die Rolle der Sozialversicherung der Selbstständigen (SVS), diese soll die Selbstständigen versicherungstechnisch absichern, jedoch stellt sie für die meisten Kulturschaffenden stattdessen eine weitere Hürde dar, durch die ihr ohnehin geringes Einkommen weiter dezimiert wird. Bei niedrigem Einkommen entstehen sowieso keine nennenswerten Pensionsbeiträge,

51 „(Netto)Äquivalenzeinkommen: Gewichtetes verfügbares Haushaltseinkommen. […] Ein Ehepaar mit 2 Kindern unter 14 hätte bei einem verfügbaren Einkommen von 4500 Euro monatlich ein Äquivalenzeinkommen von 2142,86 Euro. Die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit einer alleinlebenden Person mit einem Einkommen von 2142,86 Euro würde diesem Haushalt als gleichwertig angesehen werden" (Glossar zum Armuts- und Reichtumsbericht der deutschen Bundesregierung 2017).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aber vergleichsweise hohe Abgaben. Unklarheiten bestehen auch im Steuerrecht beispielsweise bezüglich Stipendien (vgl. Autorensolidarität 4/2017, IG Autorinnen Wien). Wie bereits 2008 herrscht ein „unterdurchschnittlicher Lebensstandard" bei relativ vielen Kunstschaffenden in Österreich (bmkoes.gv.at, Publikationen 2018, 9).

Veronika Bohrn Mena, die sich in Österreich auch für die Plattform „Generation Praktikum" engagierte, hat in ihrem Buch mit Betroffenen gesprochen und stellt fest, dass auch ein Angestelltendasein nicht mehr vor Prekarität schütze. Die Gründe sieht Mena ebenso in der Deregulierung des Arbeitsrechts und des Arbeitsmarkts.[52] Eines ihrer Beispiele zeigt anschaulich, wie sich die Entwertung und Entgrenzung kreativer Berufe in einem wohlhabenden Land wie Österreich verbreitete. Die Grafikerin Silje, die Teil der sogenannten Creative Class ist, hat als Grafikerin zunächst gut leben können, vor allem in den ersten 15 Jahren, nachdem sie 1985 nach Österreich gezogen war. Sie arbeitete zunächst für die Tageszeitung *Der Standard*, wechselte später zum *Kurier Verlag* und 2001 zu einem Medienverlag. „Von einem ehemals adäquaten Verdienst von rund 2500 Euro netto monatlich bei ihrem heutigen Arbeitgeber ist sie über die Jahre immer weiter abgerutscht. Heute kämpft sie darum, mit nicht einmal mehr 1000 Euro pro Monat als Freie Dienstnehmerin wider willen irgendwie durchzukommen" (Bohrn Mena 2020, 105). Durch die schwierige Situation der Branche sollte sie nur noch 25 Stunden angestellt sein und den Rest freiberuflich absolvieren. Als Freiberuflerin war sie bei einer Tochterfirma des Verlags beschäftigt und ihre Honorare für freie Dienstleistungen wurden zunehmend geringer. Nach zehn Jahren wurde ihr Angestelltenverhältnis gekündigt, sie war jetzt ausschließlich freiberuflich für den Medienverlag tätig. Verdienstausfälle durch Krankheit waren nicht mehr abgesichert, weshalb sie auch krank arbeitete. Außer dass sie nun nur noch die Hälfte verdiente, änderte sich an ihrem Arbeitsalltag nichts. Ihre Situation ist gemeinhin als Scheinselbstständigkeit bekannt.

Dieses Beispiel ist für die Kulturarbeit exemplarisch, da es laut Mena vor allem die Metropolen betrifft, wo auch die *Transmedia Festivals* verortet sind. So werden 41 % der Freien Dienstverträge Österreichs in Wien abgeschlossen. Und zwar in PR-Agenturen, Grafik- und Webdesign-Firmen, Architekturbüros, Medienhäusern, Hochschulen, sozialen Einrichtungen, Forschungsinstituten, Theatern, Museen, Galerien oder Callcentern (vgl. Bohrn Mena 2020, 108).

Pascal Jurt schätzt in seinem Artikel „Die Prekarität des Kulturellen" (2012) den Anteil der Absolvent:innen von Kunsthochschulen, die von ihrer künstlerischen Tätigkeit existieren können, auf ca. zwei Prozent: „Selbst bei hoher künstlerischer Sichtbarkeit, Präsenz und Partizipation bleibt Prekarität ein drohendes Schicksal" (Jurt 2012 online). Goehler schätzt die Situation 2016 ein wenig besser ein, aber

52 In Deutschland u. a. durch die Agenda 2010. In Rumänien, Griechenland oder Portugal wurden EU-Kredite an die Abschaffung von Flächentarifverträgen gebunden (vgl. Mena 31 ff.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

betont, dass sich in den letzten 20 Jahren an den Einkommensverhältnissen kaum etwas geändert habe: „Only 5 % of the artists in art schools could later live of their work, that has not changed". Sie fügt leicht ironisch hinzu, „it helps a lot if you have a heritage in the background. And 20 % of the artists have that kind of heritage, that helps you to survive with precarious work" (Goehler, Elevate 2016). Thomas Burkhalter will auf dem Panel daraufhin wissen, ob das verwerflich sei, und Goehler antwortet: „No, it is a possibility, but it is not a strategy. […] For 30 years I get that idea and discuss that we should have more money in the arts, that we should stick together with other precarious workers, but it never happened" (ebd.). Damit will Goehler darauf hinweisen, dass die Möglichkeit, Kunst zu machen, zunehmend Wohlhabenden vorbehalten ist und Solidarisierung innerhalb des Feldes sowie gesellschaftlich kaum stattfindet. Selbst in Österreich, dem wohlhabendsten Land in dieser Studie, sind die Einkommen für freiberufliche Kultur- und Festivalarbeiter:innen in der Regel nicht ausreichend (vgl. ec.europa.eu, Database)

Daniel Erlacher vom *Elevate Festival* bezeichnet seine eigene Situation als „sehr prekär" (Interview 2015). Er verdiene so viel wie jemand, der im Supermarkt seit fünf Jahren an der Kasse arbeite: „Aber ich mache meinen Job schon über zehn Jahre. Es gibt eine Gehaltstabelle für Kulturmanagement im Upper Level und danach müsste ich eigentlich das Doppelte verdienen" (Interview 2015). Chris Koubek sagt, dass er und sein Kollege „niemals" von dem leben könnten, was sie beim Festival verdienen: „Es gab Jahre, da haben wir gar nichts verdient, und Jahre, wo man privat draufgezahlt hat, weil man sein privates Handy und Auto natürlich fürs Festival einsetzt. Und was wir jetzt verdienen, ist auch zu vernachlässigen" (Interview Koubek 2016).

Ob Kunst- oder Kulturarbeiter:innen in meinem Feld von ihren Partner:innen mitfinanziert werden oder sie ihre Partner:innen mitfinanzieren, war kaum zu ermitteln. Nur selten wird darüber gesprochen, über Geld sowieso sehr ungern. Es ist schwer, dieses Thema anzusprechen, und noch schwieriger, Antworten darauf zu bekommen, weil es ein Tabu zu sein scheint, sowohl bei prekär Beschäftigten als auch bei gut Verdienenden. Teilweise gibt es auch vertragliche Regelungen, die es gezielt verbieten. Obschon das Reden über Geld und Bezahlung im Allgemeinen schwierig ist, nimmt die Schwierigkeit bei starken Disparitäten zwischen hoher Leistungserbringung und eher geringer Bezahlung noch zu. Bei den Personen, zu denen ich engeren Kontakt hatte, das waren oft kinderlose Frauen, wurde deutlich, dass viele ihr Leben darauf eingestellt haben, sehr viel zu arbeiten und mit sehr wenig auszukommen. Da über Geld fast nie gesprochen wird, sind die von Haak und den staatlichen Studien ermittelten Zahlen äußerst wichtig, um die Dimensionen deutlich zu machen. Weil solche Diskussionen und Reflektionen auf den *Transmedia Festivals* im Forschungszeitraum kaum stattfanden, erachte ich es als notwendig, Dokumentationen aus der politischen Praxis von Kunstschaffenden hier mitaufzunehmen. Wenn ich Arbeitsbedingungen thematisierte, kam als Reaktion eben häufig „das ist jetzt

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

off-the-record". Die Freie Kunstszene beschäftigt sich dagegen schon bedeutend länger und intensiver mit den prekären Arbeitsverhältnissen als die Kulturarbeit.

4.3.3 Exkurs: Arbeit aus der Perspektive Bildender Künstler:innen

> „Liebes 100°-Festival! [...] Wir mussten leider kurzfristig arbeiten gehen, sind total abgebrannt" (Schild am Selbstausbeutungsinfostand am 100°-Festival Berlin. In: NGBK 2008, 216).

Wie erleben, beschreiben und analysieren Künstler:innen selbst ihre Situation? Viele der im Folgenden zitierten Artists sind (ebenso wie viele Festivalakteur:innen) gleichzeitig auch Kulturarbeiter:innen, Journalist:innen oder Wissensarbeiter:innen. Den Künstler:innen geht es um Lebens- und Überlebensmodelle im Prekariat oder um den Umgang mit profitorientierter Ökonomie im Kunstschaffen. So hat die NGBK (Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin) verschiedene Reader zum Thema Arbeit und anhängigen Themen wie Nichtstun oder Prekarität herausgegeben, die parallel zu Ausstellungen entstanden sind. Im Reader „Prekäre Perspektiven. Informationen aus der Tiefe des unsicheren Raumes" (2006) versammelt sich ein Who-is-Who der damaligen Prekaritätsforschung aus Kunst, Kultur und politischem Aktivismus. Die AG, die die gleichnamige Diskussionsreihe drei Jahre lang organisierte, schreibt zum Geleit: „Zusammen wollten wir deutlich machen, dass gegen Prekarisierung nicht nur individuell, sondern vor allem kollektiv anzugehen ist" (2006, 8). Sie legen dar, dass sich in den 1970er Jahren die linken Künstler:innen, Student:innen, Sozialarbeiter:innen ehrenamtlich im NGBK engagierten und das dies damals Teil ihres Selbstverständnisses war. Finanziert haben sie sich entweder durch eine feste Anstellung oder über Jobs, die damals viel leichter zu haben und oft besser bezahlt waren. „Heute gibt es auch in dieser Institution immer mehr Prekäre, ob auf Vermittler- oder ProduzentInnenseite, die sich ihr kulturelles Kapital zusammenhungern" (ebd.). Gesucht wurden vor allem individuelle Praktiken und Strategien, um sich der „Ökonomisierung des Lebens" zu entziehen. Ihnen geht es hier nicht um eine lineare Geschichte, zumal sich die Herangehensweisen der Eingeladenen teilweise widersprechen wie ergänzen, sondern man sucht nach Positionen, die „das „vielgestaltige Bild verdichten" (2006, ebd.). Man beschäftigte sich mit den „Sozialunglücken" der Bundesrepublik nach Hartz IV; performte eine Absageagentur, welche die Absurditäten in Absagen gegenüber Bewerber:innen als paradoxe Intervention an die Arbeitgeber zurückschoss; leitete eine politische Praxis aus fehlender Zeit ab; machte gemeinsame Spaziergänge zu Arbeitgebern, die Ein-Euro-Jobber in Arbeitsgelegenheiten[53] beschäftigten; inszenierte Prekarisierte als Zombie-Wieder-

53 Arbeitsgelegenheiten sind Beschäftigungsstellen, die arbeitssuchenden Hilfsbedürftigen im deut-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

gänger, um andere bei der Arbeit zu stören. Man wollte damit experimentieren, wie man das neoliberale Denken wieder aus dem Gehirn bekommt. Auf einige der Interventionen werde ich im Folgenden genauer eingehen, auch um Anregungen zum Widerstand aufzuzeigen, wie es die NGKLer:innen im Sinn hatten.

Das Filmprojekt „Kleines postfordistisches Drama" wollte das ausbleibende „gute Leben" von Kulturproduzent:innen thematisierten (2006, 12 f.). Im Vorspann zu Protokollen der gleichnamigen Diskussion definieren die Kulturproduzent:innen die Tätigkeit aus ihrer Sicht. Diese ergänzt sich wunderbar mit dem Mangel an Definitionen der staatlichen Studien weiter oben. Den Begriff Kulturproduktion wollte man strategisch verwenden:

> „Wir sprechen damit weder von einem bestimmten Sektor (Kulturindustrie), noch von einer erhebbaren sozialen Kategorie (beispielsweise Mitglieder der Künstlersozialkasse in Deutschland) oder von einem beruflichen Selbstverständnis. Wir sprechen vielmehr von der Praxis, Unterschiedliches zu durchqueren: Theorieproduktion, Gestaltung, politische und kulturelle Selbstorganisierung, Formen von Kollaboration, bezahlte und unbezahlte Jobs, informelle und formelle Ökonomien, temporäre Zusammenschlüsse, Projekt bezogenes Arbeiten und Leben" (ebd., 13).

Für das Filmprojekt wurden fünfzehn Kulturproduzent:innen aus Berlin interviewt und die Macher:innen stellten sehr diverse Umgangsformen mit Prekarisierung fest, es gab Schilderungen von Überforderung, Stress, aber auch individuellen Verweigerungsstrategien. Was aber alle Interviews auf einer allgemeinen Ebene durchzog, „war das Leiden an einem Mangel von Kontinuität" (ebd., 14). In dem verschriftlichten Diskussionsprotokoll der Präsentation sagt jemand im Publikum: „Ich habe immer mehr Bauchschmerzen mit eurer Aussage, dass alle Leute, die ihr interviewt habt, Kritiker des neoliberalen Fortschreitens sind. Und alle, die da jetzt ihr eigenes Leben geschildert haben, unterwerfen sich dem ja maximal. Irgendwie wird mir die Unvereinbarkeit von eigenem Leben und der Kritik deutlich" (2006, 20). Dies ist ein zusätzliches Dilemma im „postfordistischen Drama" der ökonomisierten Kulturarbeit. Es gibt prekäre Arbeiter:innen bei Amazon, im Einzelhandel, bei Kurierdiensten, Fahrer:innen in der Personenbeförderung, die ökonomischen Zwängen folgend, nicht dazu kommen, kritische Theorien oder Kunstwerke zu produzieren, während prekär beschäftigte Künstler:innen zumindest ihre Praxis in erheblicher Übereinstimmung mit ihrem Bewusstsein leben können.

---

schen System des SGB II (Hartz IV) angeboten werden, wenn keine reguläre Beschäftigung in Aussicht steht, um der Entwöhnung von Beschäftigung entgegenzuwirken. Eine Bezahlung gibt es nicht. Gezahlt wird lediglich eine Mehraufwandsentschädigung.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Im Diskussionsprotokoll zur Arbeit „Weiterbildung von Künstler:innen im Verbrauchertest" wird auf die spezielle Rolle von Frauen Bezug genommen. Die Kunstwissenschaftlerin Hannah Kruse, die an einer Weiterbildung in Curatorial Studies teilnahm und das Künstler:innen-Programm Goldrausch leitet, verweist auf eine Studie des deutschen Kulturrats mit Erhebungen von 1995 bis 2000: „Sie zeigt ganz eindeutig, dass sich die Situation der Frauen im Kunstfeld nicht verbessert, sondern verschlechtert hat." Zu bedenken sei, dass die Kinderphase oft in die Berufsphase falle. „Es ist extrem schwierig, alle diese Bälle in der Luft zu halten, Geld, Familie, künstlerische Arbeit, Teilnahme bei Goldrausch" (2006, 37). Der Pop-und-Politik-Autor Mark Terekessidis erläutert in der Diskussion „Konsumiert was euch kaputt macht", was hier schon zuvor anklang, nämlich dass in Umfragen zu Berufswünschen in den letzten 20 Jahren der Beruf Künstler:in ein Shooting Star sei, da nun Ansprüche, die im Künstlerberuf angelegt seien, hoch im Kurs sind. Kreative würden „eine Art Tendenz ausdrücken, was Arbeitsverhältnisse betrifft" (NGBK 2006, 70). Aber auch im VW-Werk gebe es Flexibilisierung der Arbeitszeiten, was dazu führe, dass man Arbeit mit nach Hause nehme und sich die Scheidung von Arbeitsplatz und Privatleben auch dort massiv auflöse. Aus dem Publikum wird Terekessidis gefragt, „ob das wieder eine hermeneutische Diskussion im Kunstbetrieb ist, die sich auf einem politisch hohen Niveau bewegt, aber letztendlich keine gesellschaftliche Rückkopplung hat und in Kunstwerken erstarrt?" Weil diese Diskussionen viel zu selten in organisierten Protest übergingen (ebd., 71). Darauf erwidert Terekessidis nur, dass man überlegen müsse, wie man die Besucher:innen mehr miteinbeziehen könne. Was darauf hindeutet, dass es über Diskurs und politische Kunst hinaus keine Handlungsstrategien gibt. Terekessidis hebt noch die Freiheitszugewinne hervor, und, das ist das wichtige – dass diese oftmals von sozialen Bewegungen erkämpft wurden, heute aber in etwas anderes übergingen. Wie das Kapitel zu Gender und Diversity bereits verdeutlichte, bekommen diese Bewegungen dafür kaum Anerkennung.

Weiters wird versucht aufzuklären „Warum das Prekariat schweigt", eine Frage, die ich mir während der Forschung oft stellte. Auch Terekessidis glaubt, dass die Angst ein konstitutiver Bestandteil der Prekarisierung ist (2006, 64). Der Mangel an Protest hänge mit verschiedenen Formen der Entmündigung zusammen. Mitarbeiter:innen werde klar gemacht, „dass sie mit wenig zufrieden sein müssen", dass ein Funktionieren auf ihrem Engagement beruhe (2006, 66). Im Bereich der Kulturproduktion müssten oft die Eltern einspringen, und dies sei eine Art subventioniertes Kombi-Lohn-System, was bereits weiter oben von Goehler betont wurde. Terekessidis weiß ebenfalls, dass dieses System verschwiegen werde, was dazu führe, dass man sein Leben als permanente „Mini-Krise" wahrnehme (vgl. Brian Massumi, hier 2006, 67).

Efthimia Panagiotidis' Text fand ich besonders aufschlussreich. Ihr Thema ist die Prekarisierung auf hohem Niveau, also die hohe Qualifizierung der Betroffenen. Sie

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

lässt Betroffene selbst zu Wort kommen. Befragt wurden neben einem Journalisten und einem Musikmanager auch eine Physikerin.[54] Alle Befragten lieben ihren Beruf und gehen diversen Beschäftigungen nach, um diesen als Erwerbstätigkeit zu erhalten. Die Physikerin sagt: „[Ü]berall hat man seine Füßchen in irgendwelchen Städten" (2006, 154). Sie hebt die Unsicherheit hervor, da die Forschungstätigkeiten immer nur befristet sind, daher gebe es keine Ruhe und selten Gelassenheit. Der Journalist weiß: „[M]an muss heute auf mehr Beinen stehen und mehr arbeiten, um auf dasselbe Geld zu kommen" (ebd.), er spricht von einer 60–80Stunden Woche. Bei allen geht es um ein *switchen* zwischen „multiplen Tätigkeiten", und das führt dazu, dass „man nur an die Arbeit denkt", sagt die Physikerin. Der Stress führe oft dazu, dass man krank werde. Der Musikmanager ist noch einige Jahre jünger und arbeitet auch, wenn er krank ist. Er schildert, dass er seit fünf Jahren nicht beim Arzt gewesen sei, denn krank zu sein, könne man sich nicht leisten, denn dann verdiene man ja nichts. Die Physikerin macht keinen Urlaub, fährt nicht weg, sondern spart sich ihre Urlaubstage auf: „[D]ie reserviere ich dafür, dass ich da meine Arbeit machen kann", damit meint sie beispielsweise Block-Seminare (ebd.). Alle schätzen, dass sie frei entscheiden können, aber bei näherer Betrachtung entpuppt sich diese Freiheit als stark eingeschränkt.

Hochqualifizierte Arbeitskräfte wie ihre Interviewten fallen nach Panagiotidis aus der Zuschreibung „prekär beschäftigt" heraus. So liegt die Prekarität hier nicht im Finanziellen, aber man müsse sich mit Mobilität und flüchtigen Beziehungen arrangieren, weshalb die Prekarität hier als Folge der Arbeit in den sozialen Beziehungsgeflechten zu finden sei. Sie zitiert den postoperaistische Philosophen Franco „Bifo" Berardi: „Die entpersonalisierte Zeit wird zum wahren Agenten des Wertschöpfungsprozess […]. Die Zeitausdehnung wird minutiös auf Zellen verteilt: Kleinste Einheiten der Produktionszeit können auf punktuelle, zufällige und fragmentarische Weise mobilisiert werden" (Bifo 2005, in: NGBK 2006, 156). Die Mobilisierung der lebendigen Arbeit manifestiere sich über das Mobiltelefon.[55] Einerseits scheinen die Wissensarbeiter:innen über-sozial, nämlich durch die ständige Verfügbarkeit für die Arbeit, aber andererseits dis-sozial durch einen Mangel an konstanten Beziehungen zu Kolleg:innen oder Freund:innen.[56] Denn man arbeitet nur zerstreut und kurzzei-

54 Die Interviewausschnitte mit diesen Personen wurden im Rahmen des Forschungsprojekts PRECLAB an der Universität Hamburg durchgeführt.

55 Das Mobiltelefon wird nicht nur von privilegiert Prekären mit höheren Einkommen oder von den Kulturproduzent:innen genutzt. Es ist auch das wichtigste Arbeitswerkzeug der Unterprivilegierten geworden – Essenslieferant:innen, Uber-Fahrer:innen, Verkäufer:innen großer Bekleidungskonzerne oder auch die Kellner:innen müssen ein Smartphone zum Arbeiten verwenden, meist ihr eigenes.

56 Das illustriert der Film „On Falling" von 2024 eindrucksvoll, in dem die Regisseurin eigene Erfahrungen verarbeitet. Obgleich es hier um sogenannte Picker:innen in einem Warenlager geht, also den

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tig zusammen. Man wohnt und/oder arbeitet gleichzeitig in verschiedenen Städten, wechselt häufig den Wohnort. Und das Leben ist durch netzwerkartige Kommunikation gekennzeichnet.[57]

Auch in dem Band „Schöne Arbeit. Zur ökonomischen Situation von Bildender Kunst" (Neumaier & Penzel 2006) wird davon ausgegangen, dass die Gegenwart das Künstlerdasein offensiv in den Begriffen der Ökonomie neu definiert. Die Herausgeber fragen sich, ob sich Kunst zukünftig in ökonomischen und gesellschaftlichen Funktionsfeldern auflöse. Oder ob Kunst zunehmend privatisiert werde. Künstlerische Arbeiten aus Video, Foto oder Installation thematisierten in diesem Band beispielsweise die italienische globalisierungskritische Bewegung Disobbedienti,[58] die Geschäftskunst der Ortskrankenkassen, das clevere Kaufen oder die Eröffnung einer Agentur für Schöne Arbeit. Workshops gaben ironische Anregungen zur Selbstvermarktung, zum Selbstmanagement, zur Kooperationsfähigkeit, zur Netzwerkbildung und zum Erschließen finanzieller Ressourcen, womit die wichtigsten Anforderungen an Kunst- und Kulturarbeitende erfasst sind.

Ein weiterer Beitrag verschriftlicht eine Lecture Performance von Armin Chodzinski:

> „In meinem Büro arbeite ich an verschiedenen Dingen, die allesamt nicht dazu in der Lage sind, meine Existenz zu sichern […]. Ich schreibe Texte, bereite Vorträge oder Sonstiges vor, lese und schreibe E-Mails oder Briefe und bringe gelegentlich ein digitales Heftchen heraus […]. Außerdem beschäftige ich mich mit der Vorbereitung von Expeditionen, die thematisch interessant sind, aber kein Geld einbringen. Ich komme nicht aus reichem Hause, sondern finanziere mich durch das Einkommen meiner Frau, dem ich meine Einnahmen hinzufüge" (Chodzinski 2006, 99).

Dass dies kein Einzelfall ist, wurde bereits mehrfach erwähnt. Die privaten Haushaltsformen und partnerschaftlichen Arrangements in diesen Berufsgruppen entsprechen nicht dem üblichen Rahmen, „da das traditionelle Modell des männlichen

---

Niedriglohnsektor, spielt sich das einsame Leben der Protagonistin zwischen monotonen Tätigkeiten bei der Arbeit und zuhause sowie ihrem Smartphone ab.

57 Interessant waren diesbezüglich die Beobachtungen der österreichischen Stadtforscherin Cornelia Dlabaja. In einem Vortrag nahm sie Bezug auf verschiedene Wiener Wohngebiete, wo sie geforscht hatte: In anspruchsvollen Neubausiedlungen hätten die Bewohner:innen keinen Bezug mehr zu ihren Nachbarn, ihrem Stadtteil oder ihrer Stadt. Sie deutet homogene Wohngebiete als urbane Inseln – man wohnt, um angenehm zu wohnen, nicht, um in einem bestimmten Bezirk oder bestimmten Stadt zu wohnen.

58 Als Disobbedienti („Ungehorsame") bezeichnen sich in Italien seit dem Sommer 2001 vorwiegend jüngere Teile der globalisierungskritischen Bewegung, die ausgehend von post-operaistischen Konzepten eine Praxis des sozialen Ungehorsams in der Gesellschaft verbreiten wollen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Haupternährers eher in der Minderheit ist und angesichts der niedrigen Einkünfte gleichberechtigte Partnerschaften mit zwei Verdienern überwiegen. Da die Mehrzahl der Künstler:innen häufig von Nichterwerbsphasen und somit von Einkommensausfällen betroffen ist, werden Lebenspartner oft zur zentralen Ressource für die Risikoabsicherung" (Haak 2008, 219). Das gilt sowohl bei Männern als auch für Frauen.

Der Kunsthistoriker Joachim Penzel diskutiert die Autonomie der Kunst und die Entwicklung des Kunstmarktes und stellt fest, dass ohne kapitalistische Wertschöpfung und Bewertung von außen künstlerisches und leibliches Überleben heute eher nicht möglich sei. Künstler:innen agieren „als Sonderbeauftragte moderner Wirtschaftsbereiche" und sind für die Erfindung neuer Konsumwünsche mitverantwortlich. (2006, 13) Außerdem sei eine strategische Ausrichtung der Künstler:innen an den Richtlinien der Förderungen „überlebensnotwendig" (2006, 35). Um gefördert zu werden, muss man kommunikative Anschlussfähigkeit performen, was weiter oben bereits vielstimmig betont wurde (u. a. Bauman, Reckwitz). Für Penzel ist deshalb sonnenklar, dass heute die Stiftungen und Institutionen in großen Teilen über die künstlerischen Inhalte bestimmen, und diese seien wiederum von der Politik, der Wirtschaft und Wissenschaftsdiskursen abhängig. Das gefährde die künstlerische Autonomie und führe zu einer Monopolisierung von Ansätzen, Themen, Diskursen und Medien. Auch die *Transmedia Festivals* sehe ich hier in ihrer Autonomie gefährdet. Von den Künstler:innen wird ein systemkonformes Handeln erwartet, das häufig auch noch teuer bezahlt wird, „denn meist finanzieren sie ihre zum Teil materiell-technisch aufwendigen Arbeiten aus eigenen Mitteln", so Penzel (ebd., 36).

Adrienne Goehler möchte deshalb das derzeitige Fördersystem abschaffen oder zumindest umbauen:

> „At the academy we produce artists, and more artists, and we produce poverty. [...] My conclusion is that we have the wrong funding system. [...] Because an artist cannot say I am working on a research and it is gonna take at least three years, which is normal in science. If you get money in the arts for a research it is for three months. But what can you research in three months? It is all fake. How can we transform these structures?" (Goehler, Elevate 2016).

Für die Autor:innen in „Schöne Arbeit" ist keine Verbesserung in Sicht, als Strategien sehen sie den Aufbau „autonomer Kommunikationsnetzwerke, Verteilungszirkel und Tauschringe" (2008, 37). Das Lohnarbeiten zur Sicherung der kreativen Arbeit müsse als Ausgangspunkt des Nachdenkens für Alternativen dienen. Ist die Existenz abgesichert, könne manInstitutionen und der Konkurrenz untereinander eine Absage erteilen. Als Mutter oder Vater sicher ein guter Ratschlag für das Kind mit Künstlerwunsch, aber was bedeutet es für diejenigen, die bereits 40 oder 50 Le-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

bensjahre überschritten haben? Kunst- und Kulturschaffende müssten sich dann gar nicht erst für bessere Bedingungen im Kunst- und Kulturfeld engagieren, weil es dann eben nur noch Hobby ist und am neoliberalen Markt weder Förderung noch Entlohnung rechtfertigt.

Wohl deshalb sieht Adrienne Goehler die Lösung vorwiegend im Grundeinkommen.[59] Dies könnte ein Lösungsansatz sein, aufgrund der bereits genannten spezifischen Umstände stehe ich ihm skeptisch gegenüber, weil dies jegliches Aufbegehren der Prekären oder Arbeiterschaft überhaupt verunmöglichen könnte. Und was, wenn als Reaktion die Löhne sinken oder Mieten, und Lebenshaltungskosten angehoben werden? Oder wenn das Grundeinkommen zu niedrig angesetzt wird? Dann wäre nicht viel gewonnen. Ein Grundeinkommen war bei diesen Symposien und Ausstellungen der Künstler:innen auch kein Thema, es kam erst ab 2010 wieder in die öffentlichen Diskussionen. Trotzdem spielte es bei Diskursen auf den *Transmedia Festivals* der 2010er Jahre kaum eine Rolle. Für effektiver halte ich gezielte Absicherungen und Langzeit-Förderungen für Kunstschaffende die es in einigen europäischen Ländern bereits gibt.[60]

Auf Fachtagungen, beispielsweise bei der erwähnten Konferenz „Andere Arbeit" 2020, bestreitet niemand von den geladenen Wissenschaftler:innen oder Journalist:innen die Hoffnung, die einem Grundeinkommen innewohnt. Die Auswirkungen von Prekarisierung werden hier drastischer beschrieben als noch vor 20 Jahren. Die Covid-19-Krise, die wenige Monate nach der Tagung begann, ermöglichte erstmals auf breiter medialer Ebene eine Diskussion der Einkommensverhältnisse im Kunst- und Kulturbereich, weil dieser mit staatlich verordneten Schließungen von Kultureinrichtungen, besonders stark von Maßnahmen zur Kontaktbeschränkung betroffen war. Da aber Soloselbstständige praktisch nur sich selbst als kostenverursachendes Produktionsmittel haben, fielen sie zunächst in Deutschland aus den Coronahilfen heraus und wurden an die Jobcenter verwiesen. Die Bundesagen-

59 Mitte 2021 hat der Verein „Mein Grundeinkommen" ein Pilotprojekt in Berlin gestartet, mit dem 122 Menschen die Möglichkeit erhalten, das Grundeinkommen auszuprobieren – nicht nur für ein Jahr, wie es bei den regelmäßigen Verlosungen der Fall ist, sondern sogar für drei Jahre. „Das Grundeinkommen ist eine reale politische Option geworden. Und darüber hinaus haben schon 800 Menschen ein Grundeinkommen über den Verein erhalten", glaubt der Initiator Michael Bohmeyer (mein-grundeinkommen.de, Interview Bohmeyer 2021).

60 In Norwegen wird nicht nur das Lesen gefördert, „auch für Autoren, Übersetzer und Verlage sind die Bedingungen […] vorbildlich. […] Außerdem gibt es feste Vereinbarungen zwischen dem Verlegerverband, den Autoren und den Übersetzern in Bezug auf die Vergütung" (Reich, literaturreich.de, 2019). In skandinavischen Ländern gibt es für bildende Künstler:innen ein spezielles Unterstützungssystem: „The concept of state support for artists covers direct support to individual artists in the form of various types of grants (such as working grants, project grants and income guarantees), as well as copyright-related schemes of support" (taike.fi, nordic model; HEIKKINEN, Studie 2003). Und in Irland sind Artist-Einkünfte bis zu einer großzügigen Grenze steuerfrei.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tur für Arbeit und Jobcenter waren aber nicht in der Lage, schnell und unbürokratisch zu helfen. So gab es plötzlich Debatten über Soloselbstständige, die erstmalig diese Gruppe ausleuchteten, auch in Österreich. Aber dies war leider nur eine kurze Phase der Aufmerksamkeit, wie sich 2024 aus der Retrospektive feststellen lässt.

Am Beispiel eines Ensembles, des Kellertheaters Innsbruck, das sich der Freien Kulturszene Österreichs zurechnet, zeigte Bernadette Loacker (2010), dass sich Subjektivierungsprozesse im dynamischen und spannungsgeladenen Wechselspiel von Selbst- und Machttechnologien bzw. Freiheits- und Unterwerfungspraktiken entfalten (2010, 413 ff.). Loackers Akteur:innen lehnen die kulturunternehmerische Transformation des Kunstfeldes ab, aber unterwerfen sich dennoch, wie weiter oben schon im NGBK-Band angemerkt wurde. Der Widerwillen der Schauspieler:innen gerät nur vereinzelt und unsystematisch in einen öffentlichen Diskurs, wenn überhaupt (ebd.). Dies ist auch bei vielen Akteur:innen im Festivalbereich der Fall. Manche haben bereits andere Arbeitsformen und besser bezahlte Branchen ausprobiert, und sich bewusst dagegen entschieden. Dass sich Soloselbstständige und Kulturarbeitende oft gar nicht als von Prekarität Betroffene wahrnehmen, behindert die Offenlegung der drastischen Auswirkungen und damit Schritte in Richtung Verbesserung oder Neudenken der Situation. Das betonte auch Almeida der Wiener Gruppe *Interndinner* beim Panel zu Cultural Entrepreneurship am *Elevate Festival*:

> „This mantra of doing what you love – it is convincing ourselves that we are doing more valuable or creative work than those who are for example cleaning or looking after the exhibition space. This is also preventing us from organizing with others and it keeps us from thinking about it in a new way, and that also means working in a very competitive way. […] How can we organize us if we don't think of us as workers?" (Almeida, Elevate 2016).

Dies ist eine berechtigte Frage und Loacker schreibt nichts darüber, welche Besitz- oder Klassenverhältnisse ihrer Akteur:innen im Hintergrund existieren. Niemand sieht sich als ‚passives Opfer' einer höheren Macht, auch in meinem Feld nicht, sondern versteht sich als aktive/r Gestalter:in. Das beschreibt auch Burkhalter von Norient bei dem Elevate-Panel 2016: „I do my work as cultural producer and writer. I am not here to complain I have to find my way and move forward. But you are coming to ethical limits: should we do this editing of a video in Switzerland or in India?" (Burkhalter 2016) Denn ihr Verein könne es sich oftmals nicht leisten, lokale Kreativarbeiter:innen zu beschäftigen.

Almeida findet das gemeinsame Reden über Widersprüche und Ambivalenzen wichtig, das gemeinsame Essen steht symbolisch für notwendige Care-Arbeit, deshalb der Name *Interndinner*. Und es geht auch um politische und solidarische Aspekte – mit wem könnte man sich zusammenschließen, um Lösungen voranzutrei-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

ben? Man müsse die Problematik auf mehreren Ebenen gleichzeitig angehen, das sei sehr fordernd: „Political activism is also work and exhausting work sometimes", so Almeida (Elevate 2016). Für Engagement braucht es aber auch niedrigschwellige Räume, die ein Zusammentreffen diverser prekärer Akteur:innen ermöglichen.[61] Vielen der weiter oben genannten aktivistischen Initiativen geht meist nach einigen Jahren die Luft aus. Auch *Interndinner* ist seit einigen Jahren inaktiv, Almeida war 2016 gerade Mutter geworden und zumindest für den Moment fehlt es ihr und ihren Mitstreiterinnen an Kapazitäten.

2009 hatte Franco Berardi in „Precarious Rhapsody" bereits drastische Worte gefunden, welche Rolle die Kunst innerhalb der gegenwärtigen Transformation spiele:

> „The art of the twenty first century no longer has that kind of energy [...]. Artists no longer search the way to a rupture, and how could they? They seek a path that leads to a state of equilibrium between irony and cynicism that allows them to suspend the execution, at least for a moment. [...] All energy has moved to the war front. Artistic sensibility registers this shift and is incapable of opposing it" (2009, 135).

Trotzdem gab es noch einen Funken Hoffnung auf zukünftige Solidarität. Ein Jahrzehnt später ist sein Ton anders geworden und er deutet die Gegenwart als Zeit, in der die Ohnmächtigen nicht mehr in der Lage sind, wirksame Formen sozialer Autonomie zu erschaffen. Unfähig dazu, auf demokratische Weise Veränderungen zu bewirken, weil die Demokratie am Ende ist (vgl. 2019, 42). Wenn Berardi, sonst bekannt als humorvoller und optimistischer Geist, so etwas schreibt, ist das, zumindest für mich, ein ernstzunehmender Anlass für Unbehagen. Bröckling (2007) schreibt am Ende seiner Analyse zum unternehmerischen Selbst, es gebe zwar Brüche und dort sei Raum für Kritik, Umdeutungen und Zurückweisung. Jedoch grenzt er diese Lücke umgehend wieder ein und schreibt, dass selbst die Ideen der queeren oder hybriden Subjekte in einer nachdisziplinären Gesellschaft den Anrufungen einer radikalisierten Marktökonomie nicht viel entgegensetzen könnten. Weil Alterität vom Markt verwertet wird, entweder als Privileg oder als unverwertbarer Ausschuss. Die Überflüssigen sollen den Gürtel enger schnallen, das weiß man von Hartz-IV- oder AMS-Programmen. Bröckling findet, man solle lieber aufhören – und anderswo neu beginnen. Neuanfänge sind mit einem Professorengehalt allerdings besser möglich als mit einem Konto am Dispolimit. Prekär Beschäftigte sind durch ihre geringen Einkünfte kaum in der Lage etwas anzusparen, das zeigten die Studien.

61 Die Arbeit der Interessensvertretung IG Kultur in Österreich hat das Thema Räume auf ihren Symposien 2019 und 2020 verstärkt einbezogen. So 2020 beim Symposium „Freie Szene – Orte schaffen", IG Kultur Wien.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

4.4 Zur Relevanz von Netzwerken, Kooperationen und Projekten

> „Das Bedürfnis nach einem stets ausgedehnten Absatz für ihre Produkte jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel. Überall muss sie sich einnisten, überall anbauen, überall Verbindungen herstellen" (Karl Marx, zitiert in: System Error, Florian Opitz, AT 2018).

Netzwerke und ihre Bedeutung für *Transmedia Festivals* sollen im Folgenden vor allem anhand des *CTM Festivals* dargestellt werden, ergänzt von weiteren Beispielen anderer Festivals im Sample. Um diese am Netzwerk orientierten Festival-Praxen nachzuvollziehen, werden in diesem Kapitel zunächst theoretische und analytische Zugänge auf Netzwerke kurz ausgebreitet und diskutiert. Darauf folgen konkrete Beschreibungen von Festivalnetzwerken und EU-Projekten. Zum Schluss des Kapitels werden die digitalen Netzwerke, die sogenannten ‚sozialen Netzwerke' genauer beleuchtet.

Ich beginne mit dem Wesentlichen und zugleich Offensichtlichen, nämlich der grundlegenden Bedeutung von EU-Projekten, die eine wichtige Finanzquelle für fast alle Festivals sind. EU-Projekte sind temporäre Netzwerke, wenngleich in Ausnahmefällen auch langfristigere Verbindungen entstehen. Durch EU-Projekte entsteht Verwaltungsaufwand, den das Festival erbringen muss. Hoch ist auch der Aufwand, der in die Kommunikation mit den strategischen Partner:innen in anderen EU-Staaten investiert werden muss, damit ein Projekt gelingt. Viele der Festivals sind stark von der finanziellen Unterstützung durch die Europäische Union abhängig. Auch die größeren Festivals mit vergleichsweise gesicherten Förderungen können von Kürzungen betroffen sein und die Teilnahme an EU-Projekten kann dies ggf. kompensieren oder zusätzliche Projekte können dadurch vor Ort ermöglicht werden. Kooperationen sind eine wichtige Strategie für das Überleben von Festivals. Das zeigte die Kulturmanagerin und Wirtschaftswissenschaftlerin Artemis Vakianis (2012) am Beispiel des *steirischen herbstes* (AT) auf, wo ein weit verzweigtes Netzwerk von Kooperationen das Ansehen des Festivals verstetigt habe. Solche Netzwerke funktionieren vor dem Hintergrund des Subventionsabbaus in der österreichischen Kulturlandschaft ebenfalls als Sicherheitsnetz. Durch internationale Netzwerke und Kooperationspartner konnte das Budget des *steirischen herbstes* verdreifacht werden. Vakianis, die seit 2021 neue Geschäftsführerin der *Wiener Festwochen* ist (sie löste nach 21 Jahren Wolfgang Wais ab) betont mit Nachdruck, dass die direkte oder vermittelte EU-Förderung zu einer relevanten Einnahmequelle für Festivals geworden ist und dass das eigene Netzwerk ebenso entscheidend für die Aufrechterhaltung der Finanzierung ist (Vakianis 2012, 155).

Die Festivals und Netzwerke sind, je nach Größe und Budget, transnational und international, aber haben nur sehr selten tatsächlich die ganze Welt im Blick. So sind westliche und nicht-westliche Perspektiven meist ungleichmäßig vertreten. Wobei

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

theoretisch bis zu 30 % von EU-Geldern auch für außer-europäische Kooperationen verwendet werden können. EU-Projekte werden nach bestimmten Vorgaben beantragt, hierbei steht im Vordergrund, was für die EU gerade nützlich oder ideologisch relevant erscheint, nicht für die Festivals.[62] Jedoch haben viele Festivals entlang der Vorgaben Wege gefunden, um diese für ihre Interessen funktional zu gestalten. EU-Projekte und internationale Kooperationen können nur dann durchgeführt werden, wenn transnationale Netzwerke bestehen, denn die Partnerorganisationen müssen in anderen Ländern sein. Insgesamt sind also Finanzierung, Kooperationen und Netzwerke stark miteinander verbunden, was die Bildung von immer mehr Netzwerken zur Folge hat.

Ende 2020 hat die EU-Kommission die politische Einigung begrüßt, die das Europäische Parlament und die EU-Mitgliedstaaten über das neue Programm Kreatives Europa (2021–2027) erzielt haben. Damit standen ab Anfang 2021 Haushaltsmittel im Umfang von 2,4 Mrd. Euro für sieben Jahre neben kommunalen, Länder- und Bundesmitteln zur Verfügung (bezogen auf Österreich und Deutschland). Das Kreative Europa wird in einer Presseerklärung der EU-Kommission als „das wichtigste Instrument zur Unterstützung des Kultur- und Kreativsektors – und das einzige Programm, das die EU speziell zu diesem Zweck auflegt" bezeichnet, und dass „dieses neue Programm weiter die kulturelle und sprachliche Vielfalt, das Kulturerbe und die Wettbewerbsfähigkeit fördern" werden (EU-Kommissar Thierry Breton, Presseerklärung: ec.europa.eu). Betont wird, dass es Organisationen und Fachkräften des Kultur- und Kreativsektors ermöglicht wird, „grenzüberschreitend zusammenzuarbeiten, gemeinsame Werke zu schaffen […] und dabei aktuelle gesellschaftliche Fragen aufzugreifen und aufstrebende Künstlerinnen und Künstler zu unterstützen" (ebd.). Dabei soll selbstredend auch der Einsatz neuer Technologien unterstützt werden, um die Wettbewerbsfähigkeit des Sektors zu stärken. So sei das Programm ein unverzichtbares Instrument, um die Digitalisierung und Internationalisierung dieser Schlüsselbranche voranzutreiben. Welche Rolle hier genau der Digitalisierung zukommt, erwähnt er nicht. Auch nicht, dass Digitalisierung und KI nun oftmals in Konkurrenz mit den Kreativen agieren, und ihre Arbeit und Ausbildungen zunehmend entbehrlich erscheinen lassen. Der Text der Kommission macht deutlich, dass auch die Kulturförderung unter dem Fokus des Wettbewerbs, der neuen Technologien und zur Stärkung Europas als ökonomischer Standort verstanden wird. Breton spricht zwar von Kultur als kreativem Ökosystem, aber der Pressetext lässt nicht erahnen, dass er die Bedeutung überhaupt versteht, auch hier regiert ein

62 Dies gilt im Übrigen auch für die Wissenschaft, wie Fabian Holt anhand von Horizon 2020, HERA, European Research Council, hervorhebt, und dass dies konformistische und gewöhnliche Forschung befördere (2020, 281–282). Im Fall von Musik, wo ohnehin wenig gefördert wird, ist die Beeinflussung der Inhalte durch die Forschungsvorgaben immens.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Antragssprech aus Phrasen und Euphemismen. Entsprechend gestaltet sich häufig auch die Antragslyrik der Festivalbetreiber:innen.

Kunst- und Kultur als Frühwarnsystem und Seismograf funktioniert allerdings nur, wenn kritische Themen nicht inhaltlich begrenzt, sondern geradezu erwartet werden. Und zwar aufgrund der Erkenntnis, dass man als System dringend auf diese kritische Außenwahrnehmung angewiesen ist. Wenn es um Netzwerke im Rahmen von Festivals geht, sind aber nicht nur EU-Projekte gemeint. Zentral sind auch Computer- und Kommunikationstechnologien für die Vernetzung, wo der Netzwerkbegriff schon viel früher verwendet wurde. Aber auch die monopolisierten Plattformen der Kommunikationstechnologien der Gegenwart vermitteln lediglich ein ökonomisiertes Weltverständnis.

Wie bereits erwähnt, sieht Verena Teissl Festivals historisch in einer Vorreiterrolle der Netzwerkbildung: Erst mit dem Werkzeug des Netzwerks konnten sich Festivals zum führenden Modell moderner Kulturorganisationen und Projektarbeit entwickeln (vgl. 2013, 49–50). Die Bildung und Entstehung von Netzwerken sind für Festivals seit dem Zweiten Weltkrieg charakteristisch. Am Anfang stand der schon erwähnte Dachverband für Musikfestivals (AEFM, Gent) und später die *European Festivals Association* (EFA Brüssel). Die gesellschaftspolitische Wirkung, die die Vernetzung von Festivals hervorbringe, sei für Europa diskursstiftend, so Hugo de Greef (2006, Generalsekretär der EFA). In der Gegenwart sind dies anstelle von Verbänden und Gesellschaften zunehmend internationale Projekte und Kooperationen, vor allem in Form von EU-Projekten. Diese Form der Internationalisierung deutet Teissl als eines „der zentralen Paradigmen des beginnenden 21. Jahrhunderts" (2013, 52). Neben der Vernetzung versteht sie Globalisierung als weitere Kerndynamik. Parallel zu den damals noch quasi analog funktionierenden Verbänden und Plattformen in Kunst und Kultur haben sich seit Mitte der 1990er auch Weiterführungen dieser Netzwerke über Social Media im Internet etabliert. Netzwerkstrukturen schaffen so globale Szenarien und alternative Angebote, was nach Teissl deren Laborcharakter befördere.

An anderer Stelle bezieht sich Teissl auf Marijke de Valck. De Valck deutet Festivals als „Gateways of cultural legitimation" (de Valck 2007, 38). Dies umfasst die Unterhaltungsindustrie ebenso wie Experimentelles oder Ungewohntes (vgl. Teissl 2013, 80). Außerdem entwickelte de Valck aus der Kombination von „obligatory points of passages" aus der Akteur-Netzwerk-Theorie und dem ethnologischen Konzept der „rites of passage" (Rituale als Übergangsprozesse) nach Arnold van Gennep das Konzept von Festivals als „Sites of passage". Dieses Konzept nutzt sie zur Beschreibung des Filmfestival-Circuits in Cannes, Berlin, Venedig und Rotterdam. Es betont die örtlichen und zeitlichen Komponenten und verweist auf Festivals als existenzielle Knotenpunkte in Netzwerken, die es Festivals ermöglichen, sich ständig aufs Neue kulturell zu legitimieren. Daraus leitet Teissl eine „überlebensnotwen-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

dige Wandlungsfähigkeit von Festivals" ab (2013, 75). Teissl schlussfolgert, dass der größte Effekt von Festivals als Knotenpunkte in kulturellen Netzwerken „das generieren von kulturellen Auseinandersetzungen ist" (2013, 76). Sie zeigt auf, dass Kulturveranstaltungen nicht nur als Unterhaltungsprogramme funktionieren und ökonomischen Wert generieren, sondern dass ihr eigentlicher Stellenwert im Anstoßen von kulturellen Diskursen liege.

Die Bedeutung von Netzwerkstrukturen für Festivals wird laut Teissl als Quelle noch zu wenig offengelegt. Und als Ressource sei bei einigen Festivals diesbezüglich noch Luft nach oben. Netzwerkstrukturen mit ihren unterschiedlichen Daseinsformen ermöglichen eine Art zusätzlichen „dritten Raum" (2013, 168). So können Netzwerkstrukturen die Risiken der festivalesken Kulturveranstaltungen abmildern, die dadurch weniger von den Dynamiken des nationalen Markts abhängig sind. Während Netzwerke von Festivals als Werkzeug zur Förderung internationaler Diskurse und Diversität entstanden sind, dienen sie heute zugleich der Risikominderung, da Festivals zunehmend an ökonomischen Standards gemessen werden. Die Bedeutung von Netzwerkstrukturen als Plattformen „für die Weiterentwicklung von künstlerischen Sprachen" sollten als „Kriterien der Evaluation" mehr ins Bewusstsein geholt werden, findet Teissl, gerade weil dies eben jenseits ökonomischer Bewertungen die Stärke von Festivals sei (2013, 169).

Network Sociality und Club Culture Sociality

Andreas Wittel untersuchte um die Jahrtausendwende das Aufkommen und die Etablierung einer „network sociality"; einem Sozialverhalten, das auf das Herstellen von Verbindungen abzielt.[63] Zunächst ist interessant, dass Wittel den Begriff „network sociality" in Gegensatz zu Community benutzt, denn Gemeinschaften beinhalten „stability, coherence, embeddedness and belonging. It involves strong and long-lasting ties, proximity and a common history or narrative of the collective. Network sociality stands counterposed to *Gemeinschaft"* (2001, 51). Netzwerke gingen dagegen mit einer Desintegration der Subjekte einher. Dies sieht Wittel als Ausdruck einer Verflüssigung in der Moderne (vgl. Goehler 2006, Bauman 2011). In Wittels Beschreibung sehe ich große Überschneidungen zum Szene-Konzept, weil beide eine lose Unverbindlichkeit betonen, in der sich Gruppen in der Gegenwart hauptsächlich zusammenfinden. Soziale Beziehungen sind „not based on mutual experience or

63 Wittels Text ist von 2001 und muss in Anbetracht der (kommunikations-)technologischen Entwicklungen als veraltet erscheinen, aber seine empirische Forschung zu dieser Praxis scheint mir nach wie vor aktuell, sie ist heute lediglich Alltag geworden. Boltanskis und Chiapellos Analyse ist im Original von 1999, entstand also unter ähnlichen gesellschaftlichen Bedingungen, und sie beschreiben die Jahrtausendwende ebenfalls als Zeit eines Paradigmenwechsels.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

common history, but primarily on an exchange of data and on 'catching up'", urteilt Wittel (ebd.). Die netzwerkartigen Strukturen zeigen sich lediglich durch „only ever temporary standards and protocols" (ebd.). Die entstehenden Netzwerke verbinden Subjekte und Technologien, außerdem seien sie typisch für urbane, postindustrielle Räume und Milieus (2001, 52).

In seiner zweijährigen Feldforschung in Londons *new media industry* untersuchte Wittel die Veränderung der sozialen Praktiken, die diese neue *Network Sociality* im Spätkapitalismus konstituieren. Verbindungen ergeben sich für ihn zu Foucaults Konzept der Bio-Politik oder zu Michael Hardt und Antonio Negris „Empire" (2000), die Wittel als Form der Souveränität interpretiert, „that operates on all registers of the social order extending down to the depths of the social world" (2001, 52). Neben einer extremen Mobilität durch Kommunikationstechnologien, Globalisierung usw. sei besonders die Kommodifikation sozialer Beziehungen augenfällig. Diese entdeckt Wittel vorwiegend in einer neuen Form von Mittelschicht der Kulturindustrie, die neue Computertechniken und Medien beherrsche (vgl. 2001, 53). Auch wenn ein Festival keine Film- oder Design-Agentur ist, so sind Neue Medien ein zentraler Aspekt in der Entstehungsgeschichte und dem Selbstverständnis der hier untersuchten Festivals. Daher lassen sich Wittels Erkenntnisse durchaus auf *Transmedia Festivals* übertragen.

Die Praxis des Netzwerkens untersucht Wittel u. a. anhand von Networking Events. Diese finden auf größeren Festivals wie *CTM* oder *Ars Electronica* seit vielen Jahren statt. Neue Medien beschreibt er als „the convergence of information and communication technology, old media, art and design" (ebd.). So käme inzwischen kein Unternehmen mehr ohne Beschäftigte aus, die sich hier spezialisiert haben. Damit haben sich auch die Arbeitspraktiken verändert: „[W]orking practices become increasingly networking practices" (2001, 53). Er unterstreicht, dass Netzwerken schon immer eine Geschäftspraktik gewesen sei, u. a. mittels Seilschaften oder Vetternwirtschaft, neu seien aber die Ausmaße: „Until recently, this practice has been associated with the level of higher management. Now there seems to be a social trickling-down effect from the level of leadership and higher management to new media's 'shopfloor level'" (2001, 56). Netzwerken finde jetzt auf allen Ebenen statt. Neu sei auch die explizite Anerkennung der Wichtigkeit des Netzwerkens und damit seine Formalisierung und Institutionalisierung. Boltanski und Chiapello folgend ließe sich auch von einer Naturalisierung sprechen, besonders wenn Wittel die neue Bewertung von sozialen Beziehungen hervorhebt (ebd.). Gemeinsam sei all den Netzwerk-Praktiken ihre innewohnende Ambivalenz:

> „On the one hand, they are instrumental and functional, on the other, they're supposed to suggest the opposite. On the one hand the commodification of social relationships (doing a pitch, getting funds, finding work) is highly obvious, on the other, it is important

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> to hide this commodification by creating a frame (music, alcohol, etc.) that makes people comfortable, that suggests a somehow 'authentic' interest in meeting people" (Wittel 2001, 56).

Hier zirkulierten Wissen und Information, Kapital, Arbeit sowie Klient:innen und Produkte. Dabei wäre erhöhte Risikobereitschaft zur Notwendigkeit geworden, um so – wie bereits für Festivals aufgezeigt – das allgemeine Risiko in der Branche zu vermindern: „Thus networking […] generates security. The bigger the networks are, the better for everyone who participates in them" (2001, 57). Eine Strategie, die auch am Beispiel der *Ars Electronica* oder des *steirischen herbst* deutlich wurde.

Vormals private Events wie Abendessen oder Partys werden so zunehmend auch zu Arbeitsveranstaltungen. Zwar seien festlich anmutende Veranstaltungen seit den Salons des 19. Jahrhunderts auch stets zu Business-Zwecken genutzt worden, aber die Nutzung von sozialen Beziehungen als Kapital habe sich hierbei intensiviert (2001, 59). Wittel führt als Beispiel die BBC-Moderatorin Carole Stone an, die zum Media Consulting wechselte und das Buch „Networking: The Art of Making Friends" schrieb. Dort heißt es: „Making friends is an art – an art that can be learned" (2000, 5, in Wittel: 60), aber auch: „Friends are made, they don't just happen. You have to work at it" (2001, ebd.). Es wird deutlich, dass das Private gerade durch den Kultur- und Kreativsektor zunehmend für die Arbeit funktionalisiert wurde. Von den utopischen Vorstellungen der 1980er, dass Virtual Communities menschliche Beziehungen beleben könnten, nimmt Wittel Abstand: „[T]he usage of the term 'community' in relation to electronic communication is at least problematic and confusing" (2001, 62). Er plädiert trotz Unterschieden für eine Perspektive, die „online" und „offline" nicht trennt.

Wittel bezieht sich auch auf Rosi Braidotti (1994), die Wissensarbeiter:innen als „nomadic" bezeichnet, mit nicht-linearen oder DIY-Arbeitsbiographien. Hier unterliegen Arbeitgeber, Tätigkeiten und Projekte einem konstanten Wechsel: „mixing and matching jobs as event organizers, web site designers, ad creatives, marketing advisers, conference runners, magazine publishers, sponsorship co-ordinators, club promoters, market researchers, PR officers and various kinds of consultancy"(2001, 65). Diese Beschreibung trifft auch auf viele der mehrfach beschäftigten Akteur:innen in meinem Feld zu. Wittel deutet die steigende Anzahl freiberuflich Selbstständiger als symptomatisch für dieses urbane Nomadentum. Charakteristisch seien kurze, schnelle, fokussierte und intensive berufliche Beziehungen. Er charakterisiert diese Art von Beziehungen als „overloaded" (ebd.). Dies gelte oftmals ebenso für die Beziehungen jenseits der Arbeit.

Angela McRobbie bezieht sich in ihrer Beschreibung einer „Club Culture Sociality" auf Wittels Erkenntnisse, die sie auf das Clubumfeld bezieht. McRobbie sieht für die Entwicklung einer „Club Culture Sociality" folgende Ursachen: Jugendkultur-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Elemente werden in den kreativen Sektor übertragen, vor allem aus Club- und Rave Culture. Damit einher gehen Mehrfachbeschäftigung und Arbeitsbedingungen, die auf intensivem Selbstmanagement und Public Relations beruhen, und informelle und individuelle Lösungen des Do-it-yourself für das Ausgleichen systemischer Probleme und Risiken erfordern (vgl. 2016, 20); also eine Risikoreduktion durch die Fähigkeit zur Improvisation. Neben den Schlüsselsymbolen von Subkulturen wie Sprach-Jargon, Kleidung, Musik waren die Fähigkeiten, Events zu organisieren und informelles Networking zu betreiben, für die Club-Szenen zentral. McRobbie betont, dass dies mittlerweile Standard geworden sei und deshalb oft übersehen werde, woher diese Fähigkeiten ursprünglich kommen und wie viel Energie dafür aufgewendet werden müsse.

Diese Art von Geselligkeit erreicht laut McRobbie eine besondere Intensität, weil sie durch Drogen aufgeladen wird, was zu Wittels Beschreibung als „overloaded" passt. McRobbie spricht explizit von einem Rausch der Kommunikation, einer „ecstasy of communication" (2016, 32). Drogen sind ein nicht zu unterschätzender Faktor, weil sie von vielen nicht nur dafür verwendet werden, um ‚abschalten' zu können und das wenige Privatleben intensiver zu gestalten, sondern auch, um effektiver den langen Arbeitsstunden im Event-Bereich nachzukommen, ein Umstand, über den kaum gesprochen wird:

> „The dance/rave culture that came into being in the late 1980s as a mass phenomenon has strongly influenced the shaping and contouring, the energizing and the entrepreneurial character of the new culture industries. The scale and spread of this youth culture meant that it was more widely available than its more clandestine, rebellious, 'underground' and style driven predecessors, including punk. The level of self-generated economic activity that 'dance-party-rave' organization entailed, served as a model for many of the activities that were a recurrent feature of 'creative Britain' in the 1990s" (2016, 20–21).

Im Unterschied zu der aufkommenden Rave Culture der 1990er Jahre, wo die Akteur:innen jung waren und ihre Freizeit in die damit verbundenen Aktivitäten investieren konnten, sind die Ansprüche inzwischen auf alle in der Kreativbranche ausgeweitet worden. Für die von McRobbie formulierte Club Culture Sociality ist der passende Habitus jener der Ecstasy-Freundlichkeit. Diese war für die der Clubkultur jener Jahre charakteristisch, aber entwickelte sich mit der Zeit graduell zu einem „hard-nosed networking", so dass ein informeller Arbeitsmarkt entstand (2016, 21). Als Überbleibsel können in meinem Feld die vermeintlich niedrigen Hierarchien und der legere Umgang gesehen werden, dass man sich natürlich duzt oder dass der Club als Ort sowohl Arbeit als auch Freizeit für mein Feld bedeutet.

Eine weitere Dynamik betrifft die Technologien, damit meint Wittel gar nicht vorrangig Computer, sondern ebenso Telefone, Videokonferenzen, Chat Rooms usw.,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

aber vor allem Autos, Züge, Flugzeuge, Taxis, U-Bahnen und Hotels. Für Wittel sind wir Gesellschaften „on the move" (2001, 70). Er beobachtet auch die Verbreitung der ersten Mobile Phones und die langsame Integration „of technologically mediated communication into our routines" (ebd.). Auch die Notwendigkeit von Social Networks sieht er voraus: „The third form of technology necessary for the development of a network sociality is the technologies to manage social relationships" (ebd.). Damals waren das noch Visitenkarten und Adressbücher in Mail-applikationen und Telefonen, deren Weiterentwicklung er weitsichtig antizipierte.[64]

Netzwerken ist 2001 laut Wittel als soziale Praktik noch chronisch unterforscht, sowohl im Privaten als auch im beruflichen Feld. Wittels Hypothese ist, „that network sociality will become the paradigmatic social form of late capitalism and the new cultural economy" (ebd.). Gemeinschaftlichkeit ist hier von Individualisierung geprägt und in Technologien eingebettet: Schnelllebig, aber intensiv, eine Mischung aus Spiel und Arbeit, wo das Konsumieren und Management sozialer Beziehungen Kommodifizierungsprozesse begleitet (2001, 72). Dies charakterisiert auch die Festivalarbeit, wo die Festivalausgabe für die meisten ein gemeinsames, wenn auch temporäres „Projekt" ist, das sich zeitlich kontinuierlich intensiviert und zum Festivalbeginn seinen Höhepunkt erreicht.

4.4.1 Festivalnetzwerke und EU-Projekte: ICAS, ECAS, SHAPE, WAE

> „Es wird über den gegenwärtigen Stand des ICAS Projekts gesprochen und wie man an Nachhaltigkeit arbeiten kann. Insomnia ist dabei, ICAS in eine legale Körperschaft zu überführen, sie haben sich mit der rechtlichen Struktur beschäftigt und sehen in Norwegen die besten Fördermöglichkeiten, um dieses Vorhaben rechtlich zu realisieren. Es muss eine neue verbindliche Charta und Regeln geben, wer beitreten kann und wer nicht. Dafür müsste es ein ICAS Board geben. Es wurde mit den Recherchen dafür begonnen und man arbeitet mit Jurist:innen zusammen, die sich mit internationalem Recht auskennen, um die ideale Körperschaftsform zu finden. Man benötigt 10.000 Euro, um mit der Arbeit beginnen zu können. Seit zehn Jahren wird über ICAS gesprochen und nun sei der Zeitpunkt gekommen, um die Pläne in die Tat umzusetzen. Man braucht dafür eine Person, die administrativ für ICAS arbeitet, und eine, die koordiniert. Bis zur Deadline soll das Manifest überarbeitet werden und eine neue Charta entstehen. Wichtig ist, dass es ein globales Projekt wird. Und dass die Mitgliedschaftsbeiträge nicht nur für EU-Pro-

64 Zum Hintergrund: Bereits Anfang 2001 gab es das erste Tablet von Microsoft, 1996 hatte Nokia den 9000 Communicator auf den Markt gebracht, und Blackberry 2002 tatsächlich das erste Smartphone. Aber der Durchbruch gelang erst 2007, als Apple das erste weltweit beachtete Smartphone, das iPhone, vorstellte. Allerdings waren solche Technologien zunächst nur den Wenigen vorbehalten, die sie sich leisten konnten.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> jekte verwendet werden. Alle sollen den gleichen Beitrag zahlen, egal wie sie finanziell gestellt sind. Das ist zwar nicht fair, aber am leichtesten für die Umsetzung" (Notizen ICAS Meeting, Berlin 28.01.2015).

Für die vorliegende Untersuchung waren auch die Netzwerke von Interesse. Am Anfang der Netzwerkbildung stand für die von mir untersuchten europäischen *Transmedia Festivals ICAS – International Cities for Advanced Sound* – als eine Art Mutterschiff, das u. a. von *CYNETART* und dem *CTM Festival* 2009 mitbegründet wurde, die Anfänge reichen aber bis 2006 zurück. Daneben gibt es die europäische Variante *ECAS – European Cities of Advanced Sound.* Letzteres manifestierte sich in meinem Forschungszeitraum in Form eines fünfjährigen EU-Projekts (2011–2015), das im Mai 2015 endete, das EU-Folgeprojekt SHAPE, *Sound, Heterogeneous Art and Performance in Europe*, konnte angeschlossen werden. In ihrer bisherigen Agenda verpflichten sich die Mitglieder dazu, dass sie den kulturellen Wert von Musik und Sound in den Vordergrund rücken und diesen im Kontext anderer kultureller Praktiken definieren, mit denen Musik und Sound verschmelzen. *ICAS/ECAS* formulieren ihre Entstehungsgeschichte und Motivation im Rahmen neuer Kunst- und Eventformen:

> „In times with no illusions of utopia, the urge to find methods of self-empowerment […] is more urgently needed than ever before. Advanced sound and its strongly linked new cultural forms and technologies are the very perceptible examples for our society of how the human condition is changing. […] These art forms and events developed in a 'bottom up' manner, rather than through the patronage of established educational and cultural institutions, have, as a result, focused on inclusion and empowerment" (ecasnetwork.eu, about, abg. Sept. 2015).

Inzwischen gehören zu *ICAS* 35 internationale Non-profit-Organisationen aus dem Feld der digitalen Kunst und Musik (Stand 2022), davon 23 europäische Festivals. Damit hat sich die Zahl der Mitglieder – innerhalb wie außerhalb Europas – im Forschungszeitraum verdoppelt (vgl. ICAS Website 2014–2020). „ICAS is strategic and selective about membership, yet open to and evolving with new organizations" (icas-network.org, abg. März 2021). Laut Communiqué will man sich bewusst vom Mainstream-Musikbusiness abgrenzen, indem alternative Kriterien angelegt werden, die einem Profitstreben übergeordnet sein sollen. Es soll Bewusstsein und Anerkennung für die soziale Funktion und Wirkmacht von experimenteller Musikkultur in der Öffentlichkeit geschaffen werden. Die ästhetischen und sozialen Aspekte von Sound und Musik sollen vor dem Hintergrund von Transformationsprozessen durch digitale Technologien gedacht und reflektiert werden. Eine solche Reflektion erscheint mir überaus wichtig, fand aus meiner Perspektive allerdings eher selten statt.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Netzwerk wird hier als Synonym für EU-Projekte verwendet, dabei ist nur *ICAS* ein Netzwerk im eigentlichen Sinne, da EU-Projekte zeitlich begrenzt sind. Nur selten wird ein EU-Projekt so oft verlängert wie *SHAPE*. Die größeren Festivals wie *CTM* oder AE sind selten nur in einem EU-Projekt oder eine Kooperation involviert. *CTM* benennt beispielsweise auf seiner Homepage neben *SHAPE* aus der jüngeren Vergangenheit die EU-Projekte ENCAC (European Network for Contemporary Audiovisual Creation) oder das SoCCoS (Sound of Culture, Culture of Sound) Residency-Network, welches Arbeiten junger Nachwuchskünstler:innen im Bereich Sound Art förderte.[65]

Oliver Baurhenn erzählt, dass die CTM-Direktoren schon früh an Kooperationen und Netzwerken interessiert waren, vor allem an Wissenstransfer. 2002 gab es mit dem *MUTEK Festival* bereits die erste Kooperation und 2003 hatte das *CTM Festival* einen geförderten „Go East"-Schwerpunkt, der 2004 mit „Further East" vertieft wurde.

> „Damals hatten wir wild recherchiert und es waren dort auch schon viele Festivals entstanden und man hatte sich dann auch getroffen. Viele sind zum CTM gekommen: Das Ultrahang Festival zum Beispiel – András Nun kommt seit 2003 jedes Jahr alle 10 Tage zum CTM Festival oder auch Skaņu Mežs aus Riga. ‚Go East', den Schwerpunkt hatten wir uns selbst gesetzt und damit beim Hauptstadtkulturfonds Geld beantragt. ‚Further East' wurde dann von der Bundkulturstiftung gefördert" (Baurhenn 2020).

Anstoß und Ausgangspunkt für die organisierte Netzwerkbildung war allerdings auch ein EU-Antrag. Ein Festival aus Norwegen, das *Numusic Festival*, wollte sich wegen möglicher Kooperationen für ein EU-Projekt mit ein paar anderen Veranstalter:innen während des *CTM Festivals* treffen. Das *CTM* wollte sich spontan auch beteiligen und lud weitere Veranstalter:innen ein: „2007 gab es dann die große Runde von 20 Festivals, denn zeitgleich war die Idee aufgekommen, ein Netzwerk zu gründen" (Interview Baurhenn 2020). In Folge wurde das Netzwerk *ICAS* gegründet, ein Zusammenschluss, der auch jenseits von Aspekten rein wirtschaftlicher Art besteht, und später ging das EU-Projekt *ECAS* daraus hervor. Der *ICAS* Verbund will Austausch zwischen den verschiedenen Künsten aufbauen, zwischen kulturellen Feldern, Szenen, Genres, musikalischen und akademischen Traditionen: „ICAS members understand their curatorial and organizational activities as a creative force that, […] constructively contributes to the development of artistically independent music and sound creation" (ICAS Communiqué via TMA/ICAS Website 2015).

Der Medienwissenschaftler und unabhängige Kurator des *SOCO Festivals* Martin Craciun aus Montevideo erzählt mir 2015, wie er Teil des *ICAS* Netzwerks wurde:

65 2016 betreute ich die Nachwuchskünstler:innen des Residency Programms SoCCoS für *CTM* und habe dafür sogar eine Bezahlung bekommen; es blieb ein singuläres Ereignis.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

„I joined the ICAS network in 2008, I was collaborating with some institutions like the Goethe-Institut and I had heard that there was an important festival in Berlin – CTM, the sister festival of transmediale. And I saw an open call for internships, and I made an application" (Interview 2015). Ein Praktikum konnte Craciun aufgrund mangelnder Deutschkenntnisse dann nicht machen, wurde aber zum ersten *ICAS* Meeting eingeladen, sofern er es schaffen würde, dafür eine Finanzierung aufzustellen. „I found a possibility with the Goethe-Institut to finance my stay and attend the meeting, and since then I am part of the network", so Craciun (ebd.). Die Netzwerke, vor allem, wenn sie von offiziellen Stellen wie der EU unterstützt werden, können das lokale Standing von Festivals verbessern, wie Craciun verdeutlicht, denn 2011 fand ein Partnermeeting von *ECAS* in Montevideo statt:

> „They thought if they would come to Montevideo that would give us more strength with European Union in the back and that it could help to develop the scene and help our reputation. And they were right. Our festival ended up with an award for innovation and popularization of culture, technology, and science in Uruguay. For us it was like a turning point in our history when they came to Uruguay. To our festival and to Montevideo the network means a lot" (Interview Craciun 2015).

Craciun konnte mithilfe des Netzwerks weitere bilaterale Projekte in Montevideo realisieren, denn *SOCO* hatte sich mit den Jahren verändert und in Richtung Plattform entwickelt, die über das Jahr verteilt Veranstaltungen organisiert und nicht mehr ein reines Festivalformat verfolgte.

Nicht nur die finanzielle Hilfe ist hier entscheidend; *SOCO* und andere jüngere Events wurden von den älteren und erfahreneren Festivals auch ideell unterstützt, so sind Kuratoren zu den ersten Festivalausgaben gekommen und haben in organisatorischen Fragen beraten. Das erwähnte bereits Cosmin Tapu vom *Rocolektiv*: „We invited CTM to our festival because we didn't know much when we started, and Remco was a big help for us. Also, about bookings" (Interview Tapu 2015). Am *ECAS* EU-Projekt wäre man eigentlich gerne beteiligt gewesen, aber Tapu erläutert, dass sie nicht eingeladen wurden: „They didn't invite us. Every festival had to invite another festival, and nobody asked us" (ebd.). Tapu führt dies auf ihr abnehmendes Engagement im *ICAS* Netzwerk zurück: „In some years these meetings became so sterile and without any outcome so that we wouldn't engage so much" (ebd.). *Rokolectiv* wurde dann aber Teil von *SHAPE*: „SHAPE is much more concrete than ICAS, and I like that. It's not overconceptual – because today there are a lot of music curators that are into contemporary art, but this is still about music" (ebd.). Tapu verdeutlicht damit erneut, dass viele dieser Organisationen Musikfestivals sind, und oft in der Kunst verhaftet. Und es wird deutlich, dass Netzwerkarbeit und die notwendige Kommunikation mühsam werden kann.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

CTM-Festivaldirektor Schuubiers ist seinerseits mit dem Festival *TodaysArt* in Den Haag verbunden, das auch Teil von *ICAS/ECAS* ist, und für das er immer wieder arbeitet. Die als EU-Projekte geförderten Netzwerke findet Schuubiers enorm wichtig für den Austausch, aber Austausch erfordert Mobilität. Denn die meisten Festivalmacher:innen leben prekär und könnten es sich nicht leisten, zu (vielen) anderen Partner-Festivals zu fahren, so wie Baurhenn und seine Kollegen. Auch bei ihnen ist der finanzielle Rahmen oftmals eng:

> „Sonst kann ich mir das nicht leisten rumzutingeln und Festivals zu besuchen. […] Ich fahre häufig zum MUTEK nach Montreal, dort sind die Haupttreffen von unserem ICAS-Network. Die beiden anderen Eckpunkte, wo ich meistens eingeladen werde, ist Musikprotokoll in Graz, weil dort oft das ECAS-Treffen ist oder ich bezahlt mit meiner Kollegin Susanna Radiosendungen oder ECAS TV machen kann. Und ich war häufiger beim Insomnia Festival in Tromsø, wegen Netzwerktreffen oder Radio. Klar würde ich gerne zu allen Festivals des Netzwerks, aber das gibt weder das CTM noch mein privates Budget her" (Interview Baurhenn 2014).

Neben den Finanzen sei es immer auch eine Zeitfrage. Daher verbindet Baurhenn die wenigen Urlaubstage meist mit Netzwerktreffen auf anderen Festivals. *ECAS* sei laut Baurhenn vor allem erst einmal ein Lernprozess gewesen, bei dem Wissenstransfer dokumentiert werden sollte, und er bezeichnet den Prozess als „Organizational-Learning" für alle Beteiligten:

> „Wir haben uns viel an dem Kontext abgearbeitet, in dem wir sind. Und zwar dahingehend, dass wir ein großes Projekt gestaltet haben, in einem übernationalen Rahmen, der noch gar keine europäischen Strukturen bietet. Und auch das ICAS Festival in Dresden war ein Versuch, die guten Dinge aus den verschiedenen Ländern zu nehmen, und solidarisch zu agieren, Gelder umzuverteilen. Man merkt einfach, dass Europa eine schöne Idee ist, aber dass die Staaten ein riesiger Klotz am Bein sind" (ebd. 2015).

Es gebe nur wenig rechtliche Grundlagen und keine Verfasstheit, auf der man länderübergreifende Zusammenarbeit aufbauen könne. Die wenigen Finanzierungsmöglichkeiten, um Festivals dabei zu unterstützen, seien ebenfalls eine Hürde, erklärt Baurhenn. „Jenseits von bilateralen Veranstaltungen gibt es wenig und das macht es schwierig, Matching Funds zu generieren für Dinge, die du nicht in deinem Land tust" (Baurhenn 2015). Baurhenn verweist auf strategische Notwendigkeiten, um auf europäischer Ebene Projekte realisieren zu können, da die Strukturen immer noch national, maximal bilateral funktionieren. Für Baurhenn ist es daher folgerichtig, dass sich auch Festivalteams internationalisieren müssen, daher war eine Besonderheit des Projekts *ECAS* ein Mobilitätsprogramm für Mitarbeiter:innen. Die ro-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tierenden Mitarbeiter:innen brachten ihre Netzwerke, Erfahrungen und Wissen mit. Vor allem zwischen *MUTEK, Unsound* und *CTM* wechselten die Mitarbeiter:innen. Aus EU-Projekten können so wiederum neue Netzwerk-Verknüpfungen entstehen.

Kurios war der Abschluss des ECAS-Projekts, das *ICAS Festival* in Dresden 2015, weil auf dem Festival all dieser gutvernetzten Festivals kaum Besucher:innen waren, es fand in großen Teilen in Abwesenheit von Öffentlichkeit statt. Das *ICAS Festival* wurde hauptsächlich von *CTM* in Kooperation mit *CYNETART* organisiert. So waren vor Ort mehr Veranstalter:innen, Beteiligte und Mitarbeiter:innen als Gäste. Die Öffentlichkeit wurde nicht mutwillig ausgeschlossen, man hatte nur die Besonderheiten Dresdens als Ort schlicht nicht berücksichtigt und miteinbezogen und war für das Dresdener Publikum unzugänglich, und auch mit gutem Willen schwer dekodierbar. Das Layout der Werbematerialien wurde von Berlin aus vom *CTM Festival* übernommen und kurz vor Festivalbeginn tauchten viele Plakate in Dresdens Straßen auf. Aber, wie bei *CTM* üblich, meist nur mit Namen auf abstraktem Layout. In Berlin hätten viele die Referenzen verstanden, weil das *CTM Festival* und seine Plakate, dort seit 20 Jahren existieren. An dieser Musik und Kunst Interessierte wissen, dass dieses Layout für Experimentelle und Elektronische Musik steht, auch wenn viele Namen unbekannt sind. In Dresden ist die Situation jedoch eine völlig andere und die Promotion des Festivals erfolgte zudem viel zu kurzfristig und nur auf Englisch, so dass die Festivalorganisator:innen größtenteils unter sich blieben. Achim, ehemaliger CYNETART-Mitarbeiter resümiert: „Das ICAS Festival war inhaltlich bombastisch-unglaublich. […] Aber der Zusammenhang zur CYNETART war kommunikativ nicht ersichtlich, zugleich an sich dissonant, da die CYNETART nie nur für Musikveranstaltungen stand" (Interview 2017). Einige Programmpunkte mit lokalen Kooperationspartnern erreichten auch lokales Publikum, z. B. die Veranstaltungen mit *Dresden Audio Visual Experience* (DAVE). Für die Anwesenden war die Situation zwar angenehm, denn so konnte man bekannte Künstler:innen, die sonst vor einem großen Publikum auftreten, hautnah miterleben und es war eine familiäre Atmosphäre, die man sonst kaum erleben kann. Dennoch blieb auch ein Unbehagen nicht aus, wenn man durch fast leere Räumlichkeiten flanierte, während in nicht weit entfernten Clubs der Andrang groß war, denn Dresden hat eine etablierte und vitale Clublandschaft.

Und das ICAS-Symposium „Tools for an Unknown Future", das eine Reihe von Talks und Inputs präsentierte, fand mehr oder weniger in interner Runde statt. Das Symposium führte „ICAS Mitglieder und geladene Künstler:innen, Theoretiker:innen und Wissenschaftler:innen in der Untersuchung zusammen", um herauszuarbeiten, was der steigenden Ungewissheit im Kulturbereich „entgegengesetzt werden kann" (ICAS Festival Programmheft). Damit diese Worte kein Abstraktum bleiben werden im Folgenden ein paar Statements wiedergeben, die ich aufzeichnen konnte. Am Panel nahmen jeweils ein/e Delegierte des *FutureEverything* (UK), des *Insomnia Festival* (NO) und vom brasilianischen Festival *Novas Frequencias* teil, sowie Lucia

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Udvardyova als Mitarbeiterin von *ECAS/SHAPE*. Für Insomnia liegt die Relevanz des Netzwerks in seiner Brückenfunktion: „It is bridging cultural sectors also between different media. Also, it is very different in all the countries how cultural politics work. These festivals are organizations of cultural events that are trying to break free from institutionalized creation of culture, like concert houses or theatres. […] So that culture is less restricted and more fluid" (ICAS Symposium 2015).

Während das *FutureEverything* immer weniger Förderungen bekam, berichten die Delegierten von *Insomnia*, dass Kulturförderungen in Norwegen trotz der Finanzkrise nicht eingeschränkt wurden. Allerdings ist auch hier die voranschreitende Ökonomisierung zu bemerken:

> „The problem that we see now is that the cultural funding is more focused on commercial attitudes. It has to be a business model if you want to get money. I am working as an artist as well – the biggest problem is not that there isn't any money in the cultural sector – the problem is that the administrative sectors of culture use up most of the money and it is not going to the artists. So, we as a festival don't want to make money, but we want to empower artists to make money. Most of the money goes into artworks, not into building an institution. But it remains a problem that we are not presenting a business model" (Barlindhaug, ebd.).

Diese Einstellung mache es für Festivals schwierig, eben deshalb wäre das Netzwerk so wichtig, weil durch das Netzwerk mehr Projekte in unterschiedlichen Kooperationen gefördert werden könnten: „The network enables flexibility and to get more money, it enables reaching out and not relying on a single force of funding" (ebd.). Udvardyova berichtete ihrerseits von lokalen Netzwerken mit einer ganz anderen Stoßrichtung, die sich zu einer Off-Biennale in Budapest zusammenschlossen, und wo sie eine Ausstellung mit sechs Events für 400 Euro organisierte: „But of course it is a statement of all the independent galleries against the government […]. There is so much going on – at some evenings there are 40 openings happening. So together you get a lot of exposure showing that you can still do it. It is an interesting experience to work in this kind of environment" (Udvardyova ICAS Symposium 2015).

Dass viele Festivalarbeiter:innen auch Akademiker:innen sind, zeigte sich an der Zusammensetzung der Runde. Naomi Burgess vom *FutureEverything*, als auch Gaute Barlindhaug vom *Insomnia* waren auch Akademiker:innen, die zu Musik und Technologie forschten. Doch gerade Barlindhaug vom *Insomnia* sträubt sich gegen eine Akademisierung von Musik und Festival: „There is a problem with contemporary art and academia. It is a scene that has an extremely little relevance for people's lives. Academic means to be connected to an extremely limited institution and not to what is going on in society. That is also a danger when doing a festival – to exclude important cultural expressions" (ebd.). Zuvor gab es einen Input über

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Festivalpotenziale im urbanen Raum von Matthias Holmberg, der das inzwischen ruhende *Full Pull Festival* mitorganisierte. Eins seiner Steckenpferde ist Kunst im öffentlichen Raum und als Intervention. Auch er thematisiert das Dazwischen als wichtigen Raum der *Transmedia Festivals*: „where can we find the gaps inbetween things? [...] We also need the gaps this is where it happens" (ICAS Symposium 2015). Holmberg findet, dass Kunst die Kraft habe die Ambivalenz und Diversität der Städte sichtbar zu machen: „And that's when we can talk about engaging people as a festival and see what they want and also meet new audiences. This is where we can experiment in different ways [...], ask questions about the social, the citizens, culture in the streets" (ebd.). Euphorisch fragt er, wie Festivals effektiver Möglichkeitsräume gestalten könnten,

> „because we are gatekeepers as festivals [...]. Should we as festival organizers not manage processes rather than doing these projects all the time? And how do we change things? How do we get this into tools for an unknown future? [...] Of course, we want to stimulate action from artists and plant seeds, that's what we do all the time, but I think we need to do some prototyping. And then of course we need to fail" (Holmberg, ICAS Festival 2015).

Dies sind alles wichtige, und auch noch knapp zehn Jahre später, größtenteils unbeantwortete Fragen. Besonders den Hinweis auf Festivals als Bereitsteller anstelle von Projektmanagern finde ich hier wichtig. Von Relevanz war auch die Vorstellung des neuen EU- Projekts *SHAPE*: „Für die SHAPE-Partner war das Festival gut, weil es sie einander nähergebracht hat und auch die Acts live zu sehen, die sie zumeist im Onlineverfahren ausgewählt hatten" (Interview Jette 2015). Jette sagt, es ginge darum, alle Projekte zu zeigen, die in den fünf Jahren entstanden sind. So wurde beispielsweise auch die Filmdokumentation „9 Futures: Sounds Fragmenting"[66] als Premiere gezeigt, eine Auftragsarbeit, die das Netzwerk ausgeschrieben und aus den EU-Geldern finanziert hatte und die von Theo Cook und Nathan Budzinski produziert wurde. Budzinski schreibt seinerseits für das Londoner Magazin *The Wire* und gehört somit zum erweiterten Netzwerk der *Transmedia Festivals*. Allerdings scheint mir eben dieser Umstand ein Setback für das Ergebnis gewesen zu sein, das für mich als Forscherin und regelmäßige Besucherin eher enttäuschend war. Es gab nicht viel Aufregendes zu hören oder das Komplexe Erklärende zu sehen, es wurden keine körperlichen oder ungewöhnlichen Erfahrungen getriggert, und für Außenstehende blieb das Dargebotene immer noch schwer nachvollziehbar; lediglich die bekannte

66 „The film looks at the music festival network European Cities Of Advanced Sound [...], and how their ideas about the future of experimental music and festivals are interpreted by the artist communities involved. Over a period of six months between September 2014 and February 2015, Cook and Budzinzki travelled throughout Europe, visiting nine different festivals..." (The Wire 2015).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Talking-Heads-Struktur war zugänglich, wenn auch wenig abenteuerlich. Die Kommentare nach der Premiere waren eher verhalten: Es ging irgendwie in Ordnung, aber wurde dann schnell abgehakt und vergessen. Bedauerlich ist, dass der Film, zumal mit EU-Geldern finanziert, nach einigen wenigen Screenings nirgends im Internet mehr abrufbar war. Während die vielversprechende ECAS-Publikation, für die viele hier Beteiligte Artikel geschrieben haben, nie erschienen ist.

Auch wenn das *ICAS Festival* nur mit den besten Intentionen erdacht wurde, kann das Wirken eines West-Habitus bei der Organisation bzw. Realisation vermutet werden, wo die lokalen Gegebenheiten, Anforderungen und Akteur:innen nicht genug mitgedacht wurden. Ob es so, oder anders war, muss offenbleiben. Aber wer, wie Holmberg, Prototypen erarbeiten will muss auch stilvoll scheitern können, Lernpotenzial und tolle Konzerte gab es allemal.

Das EU-Projekt SHAPE

Während meiner Forschung sind mehrere neue Netzwerke im Rahmen von EU-Projekten entstanden. Wie beschrieben zunächst *ECAS,* das ab 2015 durch das EU-Projekt *SHAPE* (3 Förderphasen, seit 2022 *SHAPE+*) abgelöst wurde. Für Baurhenn ist es eine logische Weiterführung von *ECAS*, „weil die Quintessenz aus ECAS ist, Geld zu bekommen, um Künstler:innen einzuladen" (Interview 2015). Das sieht auch Remco Schuubiers von *CTM* so. Als Netzwerk sollte es darum gehen, gemeinsam Anträge zu stellen: „Und das werden wir auch weiter machen. Deswegen gibt es jetzt auch das neue SHAPE-Projekt. Und danach wird wieder weitergeschaut" (Interview 2015).

Allerdings ist es in anderen Ländern ein Problem, Förderungen zu bekommen, von den sogenannten Matching Funds ganz zu schweigen. Baurhenn erläutert, dass es ein großes Interesse bei vielen Festivals gab, dass jedoch schlussendlich viele nicht teilnehmen konnten, da sie keine Chance in ihren Ländern haben, um das Geld für das Matching aufzustellen, dafür sei in vielen Ländern kein Geld vorgesehen: „Es endet ganz oft an den nationalen Grenzen. Man muss dann halt versuchen, kreativ damit umzugehen", so Baurhenn (Interview 2015). Deshalb agiere man oft „am Rande der Legalität", um Schleichwege zu finden. Dies sei in der Regel eine Frage der Darstellung und der erste Antrag für *SHAPE* musste drei Mal überarbeitet werden, bis er für die vielseitigen Bedürfnisse passend war, erinnert sich Baurhenn. „Wir waren auch sehr idealistisch und euphorisch dabei. In der Durchführung sind viele dann aber wieder zurückgefallen. Es gibt dann eben Geld und du kannst dich endlich mal für deine Arbeit bezahlen lassen" (ebd.). Denn im Gegensatz zu vielen anderen nationalen Projektgeldern kann man sich Fahrten, Hotels und ein gutes Tagesgeld bezahlen lassen. Dies geht aber eben nur, wenn man 50 % des Geldes woanders findet. Matching Funds scheinen eine unnötige Hürde und sind nicht in allen EU-Ländern gleichermaßen vorgesehen. Sie benachteiligen erneut diejenigen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

in ohnehin prekären Kontexten, wo es kaum nationale Förderungen für diese Art von Kunst und Musik gibt.

Für die *ICAS* Meetings, die im Gegensatz zu *ECAS/SHAPE* nicht finanziert werden, war dann ein solidarisches Vorgehen notwendig, um den schlechter gestellten Festivals und deren Mitabeiter:innen Anreise und Wohnen zu ermöglichen, was über jene Festivals realisiert werden sollte, die finanziell besser aufgestellt waren, beispielsweise, weil sie durch viele Matching Funds von EU-Projekten mehr profitieren, wie *TodaysArt* oder *Future Everything* im Rahmen von *ECAS*. Diese Solidarität kam laut Baurhenn nicht immer freiwillig zustande. András Nun vom *UH Fest* bestätigt die Relevanz von Solidarität und bringt Matching Funds offenbar mit dem Wohlstand der jeweiligen Länder zusammen: „There is solidarity in the network. […] Then richer countries buy tickets for the poorer countries" (Interview 2017). Da *CTM* ein fester Ort für Netzwerktreffen geblieben ist, artikulierte sich hierzu aber auch Unmut beim Teammeeting 2015, nämlich über die vielen Freipässe, die als Selbstverständlichkeit gesehen würden und einige Festivals seien mit bis zu fünf Repräsentern angereist.[67] Baurhenn überlegte deshalb, wie man ihre Anwesenheit besser nutzen könne und sie mehr in Veranstaltungen einbinde, „to use it more instead of seeing it is as a burden. CTM also needs them, they are multiplicators" (Baurhenn, Teammeeting 2015). Dies wurde allerdings erst später umgesetzt, bis 2017 gab es im Programm kaum Kurator:innen oder Mitarbeiter:innen von Festivals, die involviert wurden. 2017 gelang es beispielsweise bei dem in Kapitel 3 dargestellten Panel „Diversity at Clubs & Events".

CTM-Direktor Remco Schuurbiers hebt im Interview pragmatisch hervor, dass man schon immer die Kommunikation zu anderen gesucht habe – lange bevor es *ECAS* oder *ICAS* gab: „Austausch bringt einen immer weiter. Und wenn man wie wir eine Agentur gründet, dann hat man den Vorteil, dass man schon viele Kontakte hat" (Interview 2015). Dies klingt auch in der Selbstdarstellung ihrer *DISK Agency* an: „DISK is also committed to sustaining its longstanding relationship with likeminded festivals, venues, concert agencies, and cultural bodies, and to nurturing likeminded local and international non-profit initiatives" (DISK Website, 2015). Rohlf betont hingegen: „Es ist sowieso alles ein Netzwerk und gibt kein außen" (Interview 2014). Baurhenn ergänzt im selben Interview, dass der Kreis international überschaubar bleibe: „Die meisten, also fast alle, kennen sich" (Interview 2014). Diese Aussagen betonen unterschiedliche Sichtweisen auf Netzwerke, wie Baurhenn verdeutlicht, wenn er sagt, dass auch Netzwerke existieren, die älter seien als die Festivalnetzwerke, und benennt konkret „Szenen der elektronischen Musik der 1990er Jahre" (ebd.). Diese Netzwerke beschreiben einen organischeren Prozess der Verwebung, „wo vieles auf-

67 Das *CTM Festival* hat eine strenge Politik bezüglich Gästeliste, Akkreditierung oder Freipässen, selbst Forscher:innen bekommen i.d.R. keine Freipässe.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

genommen wird, was daraus entstanden ist – Techniken, Arbeitsweisen, Musiktechnologien. Das sind dann nicht viele Netzwerke, sondern ein großes Geflecht" (ebd.). Allerdings gibt es hier trotzdem ein Außen, obschon Rohlf beschrieb, dass es dies im Alltag kaum mehr gibt. Beide Beschreibungen legen nahe, dass die Festivals selbst als Netzwerke oder als Knotenpunkte in diversen Netzwerken funktionieren.

Das beschreibt auch die Praktikantin Michelle: „I do see the festival as a network. It is an important festival within a certain scene and network of festivals; and a touchstone for a certain kind of experimental electronic music and sound art. You can see that there happens a lot of intra-industry-communication if you look at the festival program and the artists that are featured in *The Wire*. *CTM* is well connected, Oliver and Jan know everybody" (Michelle 2014). Hier bestätigt sich die Einschätzung von Fabian Holt (2020), Lioudmila Voropai (2017) oder Verena Teissl (2013), dass Festivals zu Institutionen für ihre Szenen werden und Diskurse hervorbringen oder verbreiten. In diesem Sinne ist das Netzwerk, das Michelle als „consortium of players" beschreibt, auch konstitutiv für die Szenen, ihre Etablierung und die Zirkulation künstlerischer Inhalte, die ein Feld strukturieren: „In a sense this [...] is really creating this scene and delineating the parameters of it and introducing new players that then cycle through publications and become integral to this scene to define it" (Michelle 2014). Daher beschränken sich die Verbindungen und Netzstrukturen keinesfalls nur auf Festivals, sondern realisieren sich in Kooperationen mit szenenahen Organisationen und Medien wie *The Wire* (UK), *FACT Magazine* (UK), *Resident Advisor* (UK/DE), *ZweiKommaSieben* (CH) oder *Groove* (DE); zudem sind Vernetzungen mit Institutionen wichtig.

Es liegt auf der Hand, dass *SHAPE* besonders auf die Presse-Netzwerke angewiesen ist, da die Zirkulation von Künstler:innen und musikalischen Inhalten im Mittelpunkt steht. Die Mitarbeiterin von *SHAPE* Lucia Udvardyova beschreibt im Gespräch den arbeitsintensiven Prozess:

> „For SHAPE I contacted on a day-to-day basis with Andrejs from Skaņu Mežs because he does the PR and we communicate with all the festivals and do the documentation. I promote all the artists in various medias and platforms. Usually, I promote and offer interviews or mixes of the 48 artists. [...] The interviews I did with the artists are published on the SHAPE website [...]. We also do a 30-minute podcast for Resonance.fm and each month four artists and a festival are promoted, which I am doing. I have to select bits from the interviews and mix it with music, write a script – I do everything" (Interview Udvardyova 2015).

Die aufbereiteten Informationen fließen dann über die Medien und Festivals zurück in die Szenen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Udvardyova kam über die Nähe zur Prager *MeetFactory* in den hier beschriebenen Festival-Kreislauf: „Michal is the musical director of MeetFactory and he used to run the Sperm Festival in Prague which is part of the ICAS network. We were collaborating before, and he asked me if I would like to work for the SHAPE project that he put together with Skaņu Mežs and other ICAS members" (ebd.). Sie erzählt, dass sie schon vor dem Job bei *SHAPE* Festivals wie *CTM*, *transmediale* oder das *Future Sonic Festival* in Manchester (jetzt *Future Everything*) besucht habe, sowohl aus beruflichen Gründen wie aus persönlicher Motivation. Udvardyova ist selbst Veranstalterin, Musikerin, Labelbetreiberin und Journalistin. Sie sieht vor allem den Wissensaustausch als Gewinn der Netzwerke. Ihr ist es wichtig, ein paar Mal im Jahr auf die Festivals der Netzwerke zu fahren: „I don't meet people to get jobs, I am not that networker type I just want to meet people I know and hear what they are doing, talking to musicians and organizers" (Udvardyova 2015). Gerade die direkte Kommunikation ist ihr wichtig, da sie auch das Projekt Eastern Daze organisiert, das elektronische Musik in postsozialistischen Ländern erkundet: „We have been travelling a lot in the East and I met a lot of artists and those people I meet again at those festivals", ihre privaten und beruflichen Interessen vermengen und ergänzen sich daher, kommen auf den Festivals zusammen. Online-Kommunikation ist für ihre Netzwerkarbeit aber nicht ausreichend: „It is important to communicate face to face" (Udvardyova 2015).

Insgesamt arbeiten fünf Personen für *SHAPE*, zwei in Lettland/Riga und drei in der Tschechischen Republik/Prag (Udvardyova pendelt dafür zwischen Prag und Budapest). Der Leiter von *SHAPE* ist Michal Brenner von der Prager *MeetFactory*, wo zwar kein regelmäßiges Festival, aber das ganze Jahr lang Musikevents stattfinden. Er bezeichnet *SHAPE* als „brainchild of ICAS" (Interview 2018). Zwei Mitarbeiter von *Skaņu Mežs* und Brenner haben die Anträge geschrieben und eingereicht. Eine Organisation muss die EU-Gelder verwalten, bei *SHAPE* macht das *MeetFactory*. Es müssen auch jedes Jahr Zwischenberichte erstellt werden, was zwei Personen von *MeetFactory* und ein Mitarbeiter von *Skaņu Mežs* übernehmen. Zu diesem Zeitpunkt, sowie vor und nach den Treffen der Mitglieder, sei der Workload am höchsten. Im Januar seien es etwa 30 Stunden pro Woche im Sommer fünf bis zehn. Aber laut Brenner arbeite er als Veranstalter mehr oder weniger sowieso das ganze Jahr mit den *SHAPE* Artists. Dass sich die meisten Mitglieder schon seit mehr als 10 Jahren kennen, erleichtere die Arbeit und vor allem die Kommunikation.

Trotzdem ist nicht alles einfach: „The aligning problem comes on the organization level – some partners are tiny, few-person operations, like Ultrahang in Budapest or Insomnia in Norway, some are part of state/city-run organizations, such as musikprotokoll in Austria or Arcadi/Biennale Nemo in Paris, where change of board means change of direction, and every invoice takes weeks to process" (Interview Brenner 2018). Die Schwerpunkte der Festivals sind nicht immer deckungsgleich, manchen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Festivalleiter:innen ist Musik weitaus wichtiger als anderen, das sorge, laut Brenner, manchmal für Spannungen: „This creates some contradictory tendencies in both SHAPE and ICAS – in ICAS there are talks to re-define what we are rather than just continue growing. As for SHAPE, our agenda […] is very simple – to promote emerging European talents" (ebd.). Obgleich EU-Projekte eine der wenigen Möglichkeiten sind, um freie Kulturarbeiter:innen gut zu bezahlen, ist dies bei *SHAPE* nur bedingt der Fall. Brenner gibt sich bescheiden und selbstlos für die Sache im Namen der Künstler:innen: „There is no salary dictated by EU or anyone else, but obviously the less we pay to ourselves, the more there is left for the artists and events" (Interview 2018). So bekommen alle dieselbe Summe – 1000 Euro pro Monat. Brenner bestätigt, dass die Entscheidung für Prag mit der billigen Arbeitskraft zusammenhing. 1000 Euro ist in Prag oder Budapest zwar vergleichsweise viel, aber wenn die SHAPE-Arbeiter:innen auf Treffen fahren, und wie wir gesehen haben, sind einige hypermobil, können die anfallenden Kosten hoch ausfallen.

Weiter oben habe ich gezeigt, wie relevant das *SHAPE* mit seinen Budgets für die kleineren Festivals, vor allem in den postsozialistischen Ländern ist, wie Mihaela Vasile, eine der wenigen Festivalkuratorinnen, eindringlich beschreibt:

> „SHAPE helped us bigtime. First with the budget, it may not be a lot of money for big festivals like CTM that have ten times of our budget, but for us it is 50 percent of the budget. And it enables also another event in autumn for two days […]. That is a big help! And it gives you the freedom to discover new artists which we would not have discovered because they are not hyped at all in the media. So, we really found some super interesting new acts that are still not popular. Because this is covered it brings you the luxury of showing new unknown acts without the pressure of drawing a big audience" (Interview 2017).

Dieses Zitat verdeutlicht den Druck, den Festivals mit engen Budgets normalerweise haben, hierfür sind meistens bekannte Acts notwendig, damit genug Ticketverkäufe erzielt werden können, um die Kosten zu decken. Solche sind für die Veranstalter:innen als Musikliebhaber:innen und -kenner:innen meist wenig spannend, aber notwendig. Dies nicht tun zu müssen, ist für Vasile ein großer Gewinn: „It is a luxury to not have to think about what people know or not if you choose from that list. […] Its great!" (Vasile 2017). Für Vasile hat der Austausch neben den Finanzen die höchste Priorität: „I value the network far the most for meeting and hanging around together […] and exchange of experiences; being together at festivals and talking about stuff" (Interview 2015). Auch András Nun betont diesen Aspekt, „it really connects together the scattered points on the map. That's the biggest outcome and impact of the network" (Interview 2017).

Offensichtlich sind Projekte wie *ECAS* oder *SHAPE* aber auch ein Kraftakt für alle Beteiligten, was nur selten Erwähnung findet. So wurde beim ersten Call sogar der

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Standard einer Eingangsbestätigung oder Absage unterschritten: „As the creation of the annual SHAPE artist roster is rather complex and demands consensus from 16 different organizations, we will not be able to get back to artists or musicians […]. However, they will be contacted in the case if they're chosen for SHAPE rosters of 2016 or 2017" (SHAPE Website). Auch beim ECAS-Call für Projekteinreichungen verhielt es sich so. Es gab keine Nachrichten, noch nicht einmal Absagen. Ein solcher Umgang mit Bewerbungsprozessen erscheint mir etwas respektlos, zumal Fördergelder fließen und man durch die neuen technischen Möglichkeiten eine automatische Eingangsbestätigung generieren könnte und eine Absage-Rundmail an alle, dies dauert kaum mehr als 15 Minuten. Durch die Forschung wurde zwar deutlich, wie stressig das Leben für die Festival-Veranstalter:innen ist, aber viele der Bewerber:innen wissen das nicht und haben meist selbst ein anstrengendes, prekäres Leben. Ein solches Verhalten verstärkt das latente Gefühl von Unsicherheit und mangelnder Wertschätzung. Hier werden die neoliberalen Praktiken, die dem unternehmerischen Selbst das Gefühl geben, nicht zu genügen und austauschbar zu sein, reproduziert.

Kommunikation ist oft ein unerfreuliches Thema für beide Seiten, weil Festivalkurator:innen häufig in E-Mails förmlich ertrinken. Kommt eine Krankheit dazwischen, ist der Rückstand kaum noch aufholbar. Ich habe selbst jahrelang erlebt, dass ich drei bis fünf Mails schreiben musste, um eine Antwort zu erhalten. Auch hier müssten Standards und freiwillige Selbstkontrolle mit besserer Förderung einhergehen. Ich sehe die Festivals hier in der Verantwortung, dass sich die schlechten Kommunikationsstandards, die weit über das Festivalbusiness hinausgehen, nicht noch weiter verfestigen. Sie betreffen die Creative Industries ebenso wie staatliche Institutionen, und insbesondere Unternehmen des Plattform-Kapitalismus. Was das Communiqué des Netzwerks propagiert, alternativ und abseits des Mainstreams zu agieren, findet in der eigenen Organisationspraxis kaum Widerhall.

Weitere EU-Projekte: We Are Europe und Re-Imagine Europe

Parallel zu *SHAPE* formierte sich auch *We Are Europe* (WAE) als Netzwerk und EU-Projekt. Unter anderem ist hier das *Elevate Festival* beteiligt. Daniel Erlacher, einer der drei Kuratoren, den ich zu Beginn dieser Forschung 2013 in Graz traf und ihm von *ICAS/ECAS* berichtete, hat damals nur abgewunken. Dies sei viel zu viel Arbeit, dafür habe niemand Zeit, er sehe die Notwendigkeit nicht und anderes mehr. Daher hat es mich überrascht, als ich 2016 beim Festival von der Beteiligung am Netzwerk *We Are Europe* erfuhr. Das Projekt lief in zwei Phasen bis 2021. Ab 2024 ist schon ein neues EU-Projekt mit dem Titel „Culture: Reset!" in Planung. Aus der anfänglichen Skepsis entwickelte sich schnell eine Netzwerk-Begeisterung, da das *Elevate* sich ab 2017 noch an einem weiteren EU-Projekt, *Re-Imagine Europe* (Laufzeit 2017–2021)

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

beteiligte.[68] Begeistert berichtete Erlacher vom Netzwerk und den wertvollen Erfahrungen und den vielen Arbeitsreisen, die er zu Partnerfestivals machen könne. Erlacher erzählt aber auch, dass das EU-Projekt viel Arbeitszeit verschlingt: „deshalb haben wir eine Mitarbeiterin, die sich das ganze Jahr über nur darum kümmert. Es ist eben nicht einfach, diesen zusätzlichen Arbeitsaufwand zu managen. Das war wohl auch der Grund, weshalb ich da eher abgeneigt war. Denn wir sind ja im Grunde ein sehr kleines Festival. Es ist einerseits ein fünftägiges Festival, aber mittlerweile auch viel mehr." (Interview Erlacher 2015).

Als Teil des Netzwerks *WAE* gehörte zu den neu gewonnen Erkenntnissen, die beim *Elevate* sogleich umgesetzt wurden, dass anreisende Künstler:innen und Expert:innen nur noch Essen und Trinken an dem Tag bekamen, an dem sie gebucht wurden. Obgleich man darum gebeten wird alle Tage zu bleiben. Die Jahre zuvor bekam man immer zu essen und einfache Getränke, solange der Festivalbesuch andauerte. Dies ist vor allem deshalb bedauerlich, weil die Gemeinschaftsküche für alle – vom Artist bis zum Techniker – ein wichtiger Treffpunkt für das informelle Networking und Kennenlernen war, diese wurde outgesourct an ein lokales Unternehmen und Essensmarken wie Getränkemarken stark limitiert. Auf meine Rückfrage reagierte Erlacher verärgert und erwiderte, dass alle Festivals, die er über das Netzwerk kennengelernt habe, dies so handhabten, das habe er jetzt mitbekommen und warum sollte man selbst dann anders agieren. Es lässt sich daher vermuten, dass Netzwerke auch eine Standardisierung und Ökonomisierung des Festivalbetriebs zur Folge haben, die in Zeiten knapper Budgets eine Degression der Standards befördern können. Dies gilt wohlgemerkt nicht für das inhaltliche Programm, hier bleiben die Standards hoch. Der Trend zur Angleichung sollte stattdessen in Best Practice Standards resultieren, auch was Fees und Arbeitsverhältnisse angeht. Zumindest bei den Diversitätsstandards ist eine Angleichung im Positiven zu bemerken. Baurhenn vertritt *CTM* in den meisten Netzwerken und berichtet, dass durch das Netzwerk ein Zugzwang entstehen könne: „Das ist ja teilweise auch richtig gut, wie mit female:pressure. Und ich glaube, alle sind auch gewillt, sich zu verändern" (Interview 2020).

Netzwerken und kooperieren als Imperativ

„Das Vorspiel[69] ist ein kooperativer Event von transmediale und CTM in den Tagen vor den Festivals. Die Gruppen, die beim Vorspiel mitmachen, reichen Vorschläge ein und

68 „With a programme of residencies, commissions, symposia and workshops, the project partners of Re-Imagine Europe stimulate both artistic production and audience development in the field where art, music, technology and politics meet" (re-imagine-europe.eu, abg. 02.02.2021).

69 Vorspiel ist „a program of distributed partner events in the field of digital art and culture and experi-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> stellen bei dem Netzwerkmeeting ihre Projekte vor. Dabei waren: Apartment Project Berlin, Art Laboratory, Liebig 12, Supermarkt, Urban Knights, Weise7, Institut für alles Mögliche sowie der Chaos Computer Club und Panke e. V. Erstaunlich fand ich, dass das Vorspiel-Meeting auf Englisch stattfand. Nicht, weil ein paar wenige kein Deutsch können, sondern weil dies für die Mehrheit der anwesenden Kulturarbeiter:innen und Kurator:innen gilt. Nach den Präsentationen war noch eine Strukturdiskussion angekündigt, die dann aber schnell zum Thema Finanzierung wechselte. Es gab den Wunsch, dass die Festivals das Vorspiel mitfinanzieren sollten. Die Kuratorin von der transmediale Tatiana Bazzichelli und Oliver Baurhenn vom CTM sagten aber sofort recht klar, dass das nicht ginge, auch weil sie selbst kämpfen würden – dass Berlin Ressource entwickelt worden sei, um den Austausch unter den Projekten zu fördern. Dafür stellten sie Arbeitskraft, Zeit, Promotion und ihre Netzwerke zur Verfügung. Den Rest müssten die Projekte dann selbst machen, aber man könne für Antragsstellung Unterstützung anbieten. Auch müsste ja nichts Besonderes oder kostenaufwendiges veranstaltet werden, man müsse sich nicht am Jahresthema der Festivals orientieren. Einfach nur aufhaben und machen, was man immer mache. Die Diskussion wurde dann schnell emotional, kam aber zu keinem Ergebnis und wurde auf später vertagt. Für die Freie Szene blieb nur Hilfestellung bei der Selbstfinanzierung. Oder die vage Hoffnung, dass ein/e Künstler:in oder Projekt von CTM oder der transmediale ‚entdeckt' und auch einmal offiziell am Festival eingeladen und bezahlt wird" (Feldnotizen Oktober 2013).

Der heute fast unhinterfragte und selbstverständliche Imperativ zum Netzwerken produziert neben Chancen allerdings auch neue Ausschlüsse.[70] Das beobachtet, wie bereits angeführt, auch Lane Relyea in seiner Forschung über Netzwerke in der Bildenden Kunst. Er bringt in „Your Everyday Art World" (2013) Kunstpraktiken der Gegenwart mit dem Kontext des „information-age capitalism" zusammen, wo diejenigen mit wenig Zeit, Geld, Kontakten oder institutionellem Rückhalt nicht an den relevanten Events teilnehmen können. Festivals ermöglichen nach Relyea den eingeladenen Künstler:innen und Gästen diesen begehrten Zugang zu Networking und Up-to-Date-Sein. Festivals und Kunstveranstaltungen sind Orte, an denen sich die „free agents" einer DIY-Künstlergesellschaft über ihre Sozialen Netzwerke verbinden und in temporäre Projekte eingebettet werden können. Mobilität, die finanziellen Mittel für Reisekosten, Unterkunft, Verpflegung usw. sind dafür unerlässlich. Prestige hat hier viel mit Kommunikation, Kontakten und Feedback zu tun; Mobilität, also Unterwegs-sein symbolisiere Erfolg, so Relyea. Dies steht aber genau den Vo-

---

mental sound and music, where a variety of partner venues invite local and international audiences to a series of exhibition openings, performances, interventions, artist talks and special events across the city of Berlin" (https://≠.berlin, abg. 11.03.2019).

70 Darauf hat auch Rupert Weinzierl bereits 2000 in „Fight the Power" hingewiesen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

raussetzungen entgegen, die Kollektive oder stabile Gruppen charakterisieren, die Fairness – im Sinne von Gleichheit – garantieren wollen: „Doesn't the ideal of equal distribution of rescources prohibit the asymmetry of connections and access that is the a priori assumption of network models?" (Relyea 2013, 7). Für Relyea produziert Mobilität eine Art *surplus value* (vgl. Diederichsen 2008), das Hierarchien eben nicht nur unterwandert, „in fact mobility serves as the very medium through which particularly oppressive forms of hierarchy now exert themselves […], today mobility is itself an offshoot of network forces" (ebd., 13–14). Und er schlussfolgert: „The immobile are exploited in relation to the mobile" (ebd., 14). Heute, so schlussfolgert Relyea aus der historischen Analyse, sei das primäre Element von Bedeutung in der Kunst „the communicational network" (2013, 38).

Ein essentielles Problem von Netzwerken ist zudem der ständige Mangel an Zeit und Energie, so dass viele Akteur:innen auch ohne Kooperationen und Projekte oft schon am Limit sind. So hat das *CTM Festival* seine Kollaborationen zwar maximal ausgebaut, aber auch das Networking hat menschliche Grenzen, wie Rohlf aus Erfahrung weiß: „Wir netzwerken und kollaborieren uns fast zu Tode. Wir können nicht noch mehr offen sein für weitere Anschlüsse, Zusammenarbeiten, Projekte, Partnerschaften und dergleichen. Denn dafür haben wir keine Kapazitäten mehr, das ist nicht mehr zu leisten" (Interview 2020). Ein Blick auf die Website des *CTM Festivals* offenbart die Fülle an Projekten und Kooperationen aus Gegenwart und Vergangenheit.[71] Die Konsequenz aus Rohlfs Kommentar könnte der Vorsatz sein, sich erst einmal auf keine neuen Netzwerke und Projekte einzulassen. Alternativ könnten auch Praktiken zur Entnetzung (Stäheli 2013, 2021) aufgegriffen werden oder zumindest kuratiert.

Urs Stähelis Motivation für eine Soziologie der Entnetzung war es, ein Gegengewicht zur omnipräsenten Netzwerkforschung in der Forschungslandschaft herzustellen, eine dringend notwendige Analyse der Nachteile von Netzwerkpraktiken und Techniken zu entwickeln. Dafür ließ er sich von der zeitgenössischen Kunst inspirieren, was gut zu diesem Feld passt. Stäheli versteht Kunst als Laboratorium, in dem ausgetestet werden kann, wie Entnetzung funktionieren könnte. Im Fokus steht der Social Turn in der Kunst, hier kam es zu einer Überbetonung der Potenziale von Relationalität und der Künstler selbst wurde zum Idealtypus des Netzwerkers. Stäheli sucht und findet Künstler:innen, die sich kritisch mit Vernetzung auseinandersetzen. Dafür geht er weit bis in die 1960er Jahre zurück, zu Praktiken des „Un-Artist", der seine Rolle im Kunstbetrieb relativierte oder negierte.[72] Das Entnetzen

71 Polymorphism, Technosphärenklänge, Berlin Current, BeBeethoven, Untraining the Ear, Nusasonic, SET x CTM, CTM x Abelton, SoCCoS oder ICAS-Suite gehören dazu (ctm-festival.de, projects, abg. 11.03. 2019).

72 Das wohl drastischste Beispiel Stähelis liegt über 50 Jahre zurück, als die Künstlerin Lee Lozano sich

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

erfordere eine Disziplinierung durch wiederholte Übungen und der Entwicklung entsprechender Selbsttechniken. Ein weiteres Konzept der Verweigerung sieht er in „Politics of Exhaustion" und Modalitäten eines „I can't", das beispielsweise die Künstlerin Esther Stocker propagiert, indem sie den Spieß umdreht und höfliche Absagefloskeln ihrerseits zu Kunst werden lässt. Weitere Taktiken seien jene des Leerlaufs, der Verlangsamung, des Pausierens, der Inaktivität, der Verzögerung von Ergebnissen, des Zu-spät-kommens und Wartens, Modi „der klandestinen Arbeit und des Nichtstuns" (2013, 25) oder die Praxis des (la) perruque, eine Taktik der Erledigung privater Tätigkeiten am Arbeitsplatz. Hier vermutet Stäheli Potenziale „für neue Formen des Politischen" (2013, 26). Im Digitalen kann man Support durch Tools wie die WEB 2.0 Suicide Machine bekommen (http://suicidemachine.org/, abg. 2016).

Rohlfs Aussage jedenfalls, man könne nicht noch mehr Anschlüsse, Projekte oder Partnerschaften eingehen, interpretiere ich als Verzweiflung, mindestens als Unzufriedenheit mit der Situation und diese sollte ernst genommen werden. Festivals wie *Ars Electronica* und der *steirische herbst* zeigen, wohin immer mehr Kooperationen und Projekte führen, nämlich zu weiteren Zugzwängen in Kommunikations- und Organisationsarbeit und zu immer mehr Netzwerken. Dieses wortwörtliche Eingespannt-sein in Netzwerken muss gehalten werden und kann schnell atemlos werden. Man kann es als Strategie des Ermöglichens deuten, so wie Vakianis es im Falle des *steirischen herbst* sehr ökonomisch und optimistisch interpretiert, aber es kann genauso Prekarisierung oder Outsourcing beschleunigen. So kann man beim *steirischen herbst* künstlerische Projekte einreichen, muss sie aber selbst über andere Töpfe finanzieren. Dies ist zwar nur ein Randgeschehen, zeigt aber Tendenzen auf. Erinnern wir uns an Vakianis Feststellung (2012), dass Kooperationen und Netzwerke für Wachstum sorgen können, aber vor allem unerlässlich für ein Festival werden, wenn es Budgetkürzungen erfährt und das Angebot nicht zurückfahren will. Vakianis betont vor allem die Möglichkeit, neue Finanzierungsquellen durch Netzwerke zu erschließen, von der Atemlosigkeit, die Rohlf formuliert, ist bei ihr weniger zu lesen. Zumal hier schnell Überforderung entstehen kann und für die notwendige Care-Arbeit oder Wertschätzung in den eigenen Strukturen sowieso schon kaum Awareness oder Energie übrigbleibt.

Festivals wie *CTM* müssten sich wohl erst einmal über die eigene Situation klar werden. Wo möchte man Prioritäten setzen und wovon eher Abstand nehmen? Möchte man wachsen oder wäre es auch möglich, einmal weniger Programm zu zeigen (zumal die Ausschöpfung des gesamten Festivalprogamms ohnehin für die Besucher:innen atemlos ist)? Will man Ökonomisierungsprozessen etwas entgegen-

quasi gewaltsam aus dem Netzwerk der Bildenden Künste förmlich herausoperierte, in dem sie es für immer verließ. Hierin sieht Stäheli einen „minutiös geplanten Prozess der Entnetzung" (2013, 18).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

setzen? Und falls ja, wie und wo könnte man ansetzen? Für 2025 sind bereits extremste Kürzungsmaßnahmen im Berliner Kulturbudget vorgesehen. Und auch die Covid-19-Pandemie hat überdeutlich werden lassen, dass im Kulturbetrieb vieles nicht gut läuft.

2020 möchte ich von Baurhenn wissen, was die Zukunft von *SHAPE* ist? Er führt aus: „CTM war schon so ein Hub, wo man sich trifft und austauscht, und ich denke, das wird weitergehen […], denn nur mit diesen staatlichen Geldern sind multilaterale Projekte nicht möglich. Da braucht es die EU, das öffnet Welten, die im Denken staatlicher Kulturmenschen oft nicht vorhanden sind" (Interview 2020). Vom vielgepriesenen Kosmopolitismus, der Weltoffenheit der Großstädte und ihren Veranstaltungen, sind staatliche Institutionen ebenso wie einige Festivals bei näherem Hinschauen eher noch weit entfernt. Die einen, weil sie noch nicht so weit sind, die Enge der Nation hinter sich lassen zu wollen, die anderen, weil sie zu wenig Förderungen und Möglichkeiten erfahren, um Internationalität und Globalität umzusetzen. Vakianis warnt zumindest sachte vor den Herausforderungen ausufernder Netzwerk-Tätigkeiten: „Wie bei jeder Form der Kommunikation verschärfen sich die Herausforderungen mit jeder hinzugenommenen Organisation, jedem zusätzlichen Kulturkreis etc." (Vakianis 2012, 165). Und sie resümiert: „Bereits Komplexes wird also durch jede weitere Kooperation noch komplexer" (ebd., 166).

4.4.2 Digitale Netzwerke und Social Media

Digitale Netzwerke und Social Media haben die Festivalarbeit und den Veranstaltungssektor nachhaltig verändert und sind von zentraler Wichtigkeit. Auf der Website von *ECAS* wird auf den Einfluss des Computers und des Internets für die Festivalarbeit Bezug genommen: „It [the Computer, A. d. A.] did not only change the ways of production but also the ways of collaboration and communication between artists, organizers and the general public" (ECAS Website, About, 2015). Auf die parallele Entwicklung und enge Verbundenheit vieler *Transmedia Festivals* mit der Digitalisierung wurde bereits hingewiesen.

Vincent Miller (2011) beschäftigt sich in seinem Grundlagenwerk „Understanding Digital Culture" auch mit Wittels aufgestellten Thesen und den Aspekten von *network societies, setwork socialities* und *networked individualism*, die hier ausschließlich interessieren. Für Miller sind Netzwerke schlicht offene Strukturen ohne Grenzen. Er verweist darauf, dass sich soziale Beziehungen durch (neue) Wirtschaftssysteme transformieren, wie Manuel Castells (2001) in seiner Analyse einer Netzwerk-Gesellschaft dargelegt hatte: „Once again, a change in the structure of economy is responsible for a change in the spatial order by lessening the constraints […] of place on the flows of goods, information, money and people" (Castells, in: Miller 2011, 187). Castells betont eine Entwicklung, wo soziale Gruppenstrukturen und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Communities durch Netzwerke überlagert oder gar ersetzt werden: „[T]he network has replaced the group as the basic socio-economic unit of contemporary society" (2011, 197). Nun bilden nicht mehr Gruppen das Herz des sozialen Lebens, sondern Netzwerke. Globalisierung und Deregulierung erlauben es Firmen, weltweit von lokalen Vorteilen zu profitieren (Offshoring). Das Ergebnis sind verstreute Produktions- und Konsumptionsprozesse durch „Networked Enterprises", dessen Vorteile darin bestehen, dass sie mit flexibler Arbeitskraft und lokalen Steuervorteilen auf Marktveränderungen eingehen können: „[L]abour has responded to the networked enterprise by becoming more flexible, nomadic and networked itself as work has become less reliable, more ad-hoc, and more project oriented" (2011, 198). Wirtschaftliche Akteur:innen zerlegen den Produktionsprozess immer mehr in einzelne dezentralisierte Abläufe. Das argumentiert auch Matteo Pasquinelli (2024) in Bezug auf KI: „Ich denke es sollte heutzutage klar sein, dass KI ein Projekt ist, mit dem jenes Wissen vereinnahmt wird, welches in individuellen und kollektiven Verhaltensweisen zu Tage tritt; dieses Wissen soll dann in algorithmische Modelle kodiert werden, um so die vielfältigsten Aufgaben zu automatisieren" (2024, 10). Neu sei nur im Vergleich zum 19. und 20. Jahrhundert, dass es nun in der digitalen Fabrik nicht mehr darum geht die „Diener" und „Mädchen" zu ersetzen, sondern auch die „Meister". Er bezieht sich hier auf klassistische und sexistische „Prosa" von Alan Turing (Lecture 1947) als er den ersten digitalen Computer vorstellte, der keinen Hehl aus seinem Blick „von oben herab" machte und daraus, unter welchen hierarchischen Parametern Arbeitsteilung zu verlaufen habe. Sorgen machte ihm, dass sich die „Meister" vielleicht dagegen sträuben würden. Mit „Meistern" sind hier die gut (Aus-)Gebildeten gemeint – Management, Wissenschaft und so weiter. Dazu gehören fraglos auch die Medien- und Kulturarbeiter:innen. Er kritisiert, dass sich die Geschichte von Informationstechnologien und Big Data meist nur auf die Techniken der Überwachung konzentriert und kaum auf die betroffenen Subjekte, die zumeist als „passive Ziele zur Vermessung und Beherrschung" (ebd., 21) beschrieben werden. Darin ähnelt sich die Überwachung von heute und ihr bürokratisierter, verwissenschaftlichter oder hegemonialer Blick mit früheren Überwachungssituationen von Versklavten, Fabrikarbeiter:innen usw. Diese Studie möchte auch deshalb die betroffenen Kunst- und Kulturarbeiter:innen in den Blick nehmen.

Wie bereits zu lesen war, gibt es sehr wohl Limits des Netzwerkens, nämlich dessen, was in einem Menschenleben beruflich und privat täglich machbar ist. Zum Netzwerken gehört für Festivalteams und Künstler:innen auch das Bestücken ihrer Social-Media-Kanäle, obschon dies eher unter PR oder Promotion zu sortieren wäre. Interessanterweise wird Public Relations (PR) sowohl mit Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Pressearbeit als auch mit Kontaktpflege, Beziehungspflege und Meinungspflege übersetzt. Heute gehört jedenfalls all dies zum Netzwerken dazu. Aber egal, ob wir Netzwerke als endlos-offen oder vielzählig beschreiben, „a key problem in

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

a network society is the maintenance of presence within networks […], social presence in physical absence presents a challenge that needs to be overcome" (Miller 2011, 202). Auch mental und emotional ist ein aufgehoben-sein relevant. Und hier kommen nun die sozialen Medien ins Spiel, so lasse sich laut Miller das *catching up* systematisieren. Die Profilfunktionen der digitalen Netzwerke stellen die notwendigen Funktionen wie Likes und Following zur Verfügung: „messages, comments, photographs, gifts and status updates" (2011, 203). Sich über solche Funktionen zu artikulieren, nennt Miller in Rückgriff auf Malinowski (1923) phatische Kommunikation.

Social Media und Internetkommunikation werden von allen Festivals verwendet, zur Verwaltung von Kontakten, zum Verwalten und Gestalten von Netzwerken, aber vor allem zum Zweck der Werbung, Promotion und der Eventankündigung. Dass sich alles im Internet abspiele, ist der falsche Schluss, denn es handelt sich um verschränkte Prozesse. Das Networking findet weiterhin vor allem face-to-face auf Veranstaltungen statt und wird im Internet lediglich angestoßen oder fortgesetzt. Das hatte auch Relyea betont im Hinblick auf die Netzwerke der Kunst und die Relevanz von Mobilität, um in persona anwesend sein zu können, und Mobilität ist eine weitere Bedingung, um an exklusiven Events in verschiedenen Städten und Ländern teilzunehmen. Diese Fähigkeit ist aber an ökonomische Bedingungen und Ressourcen gebunden. Jede neue Bekanntschaft auf XING, LinkedIn oder Facebook, Twitter (jetzt X), Flickr, Instagram, TikTok, Twitch, YouTube und anderen sozialen Netzwerken und Portalen kann eine wichtige Referenz für spätere Projekt- und Arbeitsmöglichkeiten sein. So lautet zumindest das populäre und weitgehend unhinterfragte Narrativ zu Social Media.

Von vielen dieser Events erfährt man nur über soziale Medien, wenn man den „richtigen" Personen, Medien oder Institutionen folgt. Alternativen, die früher vor allem in der Clubkultur vielfach praktiziert wurden – wie Flyer, Telefonhotlines, SMS-Ketten, Mail-Newsletter oder Foren, existieren kaum noch. Wohl auch, weil man diese so kommunizierten Informationen nicht zur Valorisierung verwenden kann. Es sei deshalb für das berufliche Fortkommen oder die ökonomische Absicherung vermeintlich essenziell, viele Kontakte zu haben, denn jeder Kontakt könne Zugangsquelle für ein potenzielles Projektwerden. Als besonders wichtig werden Kontakte bewertet, die als Multiplikatoren oder Influencer funktionieren können. So wird es zumindest vielerorts dargestellt.

Die Präsenz auf Social-Media-Kanälen ist beruflich notwendig; Mihaela Vasile verweist darauf, dass dieser Zwang viele der Künstler:innen benachteiligt:

> „The whole promotion thing means to put more and more on the artist themselves: you need to perform all the time and have to have a good network – there is an explosion of festivals and events you have to be part of. Those who manage are not the better artists

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> which should be considered. […] So, the shy ones who are not really party animals and don't go out to drink with the promoters are not getting booked […]. But can you criticize that? It has been like this for ages: people with social skills get their way. Even though people might be ambitious they don't like to do those socializing things especially after some years" (Interview 2015).

Auch Vasile erwähnt, dass Netzwerke schon seit langem gelebte Praxis sind, jedoch hat sich der Druck dabei zu sein, und die Geschwindigkeit der Aktivitäten durch social Media intensiviert. Der Zeitraum der Entstehung und massenhafter Nutzung von Social Media fällt in die Zeit, in der *Transmedia Festivals* verstärkt entstehen. In Büros und Organisationen – und Festivals sind im Grunde auch nichts Anderes – werden neben Google Docs, Google Kalender, Highrise oder Dropbox Social-Media-ähnliche Kommunikationssysteme schon länger als Officetools verwendet. Man ist daher auf Festivals bereits vertraut mit der Technik und ist in diesem Feld ohnehin an technischen Neuerungen interessiert, um Verwaltungsaufwand zu reduzieren. Zunächst mit MySpace und später SoundCloud, Mixcloud, Spotify oder Bandcamp[73] sind wichtige Tools für die Suche nach Musik und somit für die Kuration von Musik entstanden.

Vor allem das digitale Netzwerk Facebook (FB) hat tiefgreifende Veränderungen für die Sphäre des Veranstaltungswesens herbeigeführt, sowohl für die Organisator:innen als auch für die Künstler:innen. So ist ein Künstlerdasein, das auch anstrebt, von der Kunst zu leben, heute ohne ein FB- oder Instagram-Profil nicht mehr möglich. Gleiches gilt für das Veranstalten von Events und Festivals, hier sind die sogenannten FB-Events (FB-Event-Funktion) besonders relevant, ohne die Eventpromotion nicht mehr denkbar ist. Im Forschungszeitraum ist Instagram (ebenfalls im Besitz des Technologie-Konzerns Meta Platforms) immer wichtiger geworden und hat mancherorts FB ersetzt. Das FB noch nicht überflüssig wurde, liegt auch an bestimmten Funktionen, wo Ankündigung, Zusagen, Interessensbekundung oder die Beurteilung von Events erfolgen kann, weshalb FB mit seiner Eventfunktion für Veranstalter:innen essentiell bleibt. Dies kann mitunter komplett andere Arten von Werbung und Promotion ersetzen, wird aber in der Regel in Kombination damit zum Einsatz gebracht. Dabei handelt es sich derzeit um einen Imperativ, denn wer veranstalten will, muss auch FB-Events bereitstellen, damit ausreichend Besucher:innen kommen.

73 SoundCloud war zunächst als eine Art Forum für Musiker:innen gedacht, aber änderte seine Ausrichtung bald auf Musikdistribution um MySpace zu verdrängen (vgl. en.wikipedia.org/wiki/SoundCloud, abg. 2024). SoundCloud ist hier eines der wenigen deutschen Unternehmen; ‚deutsch' ist allerdings lediglich daran, dass es seinen Hauptsitz in Berlin hat. Bis auf Spotify hatten alle diese Musikplattformen anfangs vor allem unbekanntere Artists, deren Vernetzung und Kommunikation mit Fans im Sinn.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

So haben Festivals in der Regel eine Person, die in der ‚heißen Phase' ausschließlich für FB, Instagram und weitere Plattformen zuständig ist. Manche Festivals nutzen zusätzlich Twitter (heute X und seit 2022 im Besitz von Elon Musk) oder TikTok und auch ein Telegram-Kanal ist vielerorts als *must have* hinzugekommen. CTM-Mitarbeiterin Tanja betont die Relevanz von Social Media als Facette des Netzwerkkomplexes:

> „Mein ganzes Netzwerk beruht auf Social Media. […] Es kommt darauf an, wie du dich selbst in dem Netzwerk verortest. Natürlich ist es immer Gold wert, Leute zu treffen, die sich für dieselbe Sache interessieren. Deshalb hat CTM auch seine Professionals, die jedes Jahr kommen und gerne zugegen sind, um sich untereinander zu vernetzen. Es ist immer ein Meet-and-Greet. So kommt man schneller an Informationen. […] Technologie und Vernetzungsarbeit sind unabdingbar für so ein Festival!" (Interview Tanja 2014).

Große Festivals, die Institutionen ihrer Städte und Länder sind, wie die *Wiener Festwochen,* hinken dieser Entwicklung häufig hinterher. Bei einem Seminar, dass ich 2019 an der Universität Wien zum Thema Festivalforschung durchführte, hat eine Studentin die Social-Media-Aktivitäten der Festwochen beobachtet und sie als nicht ausreichend und kaum vorhanden dokumentiert. Auch hier ist die Freie Szene Vorreiter, da sie einem höheren Risiko ausgesetzt ist.

Nur eine Homepage zu haben, reicht heute nicht mehr aus. Da die diversen Funktionen, die Social Media bieten, obligatorisch werden. Bewertungen führen zu Valorisierung und Kommodifizierung. Aber sie produzieren auch phatische Kommunikation. Ob man gebucht wird, hängt u. a. davon ab, wie viele Follower man auf FB hat (vgl. Afansajew & Erk, Tagesspiegel, Berliner 2018), so dass möglichst viele Synergie-Effekte im Netzwerk on- und offline entstehen. SoundCloud ist ebenfalls ein wichtiges Werkzeug, auch hier wird u. a. nach der Anzahl von Followern geschaut, wenn es um kuratorische Entscheidungen geht, oder danach, wer wem folgt, wer wen kennt, wer was liked. Auf kleineren Events werden manchmal noch Künstler:innen eingeladen, die sich der bunten Welt sozialer Medien verweigern, u. a. von befreundeten Veranstalter:innen, oder wenn man bereits durch Releases über ein etabliertes Standing verfügt. Diese Künstler:innen haben i. d. R. über ihr Label oder den Vertrieb eine entsprechende Präsenz in digitalen Medien. An diesen Punkt muss man aber erst einmal gelangen.

Plattformen wie Mixcloud (für DJs und Radiomacher:innen) haben vor allem eine Archiv- und Streamingfunktion, ermöglichen aber auch Vernetzung untereinander, was aber kaum genutzt wird. Following dient vor allem einer Valorisierung. Eine immer breitere Aufstellung in unterschiedlichen sozialen Netzwerken und Kanälen ist unter Festivals und Künstler:innen üblich. Viele sind damit überfordert, weil selbstständige Künstler:innen, die keine Stars sind, ihre eigene Promo machen müssen, et-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

was, das früher Verlage und Labels übernommen haben. Nicht gerade wenige haben aber weder Lust noch Talent dafür.

Immer unerlässlicher werden visuelle Darstellungen, um Aufmerksamkeit zu erzeugen; das war zwar auch früher schon so, hat sich aber um ein Vielfaches potenziert. Zentral sind hier Seiten wie Tumblr, Instagram und YouTube.[74] YouTube ist auf der Künstlerseite in den letzten Jahren immer wichtiger geworden. So veröffentlichen viele Labels ihre neuesten Releases zuerst oder ausschließlich auf YouTube (auch wenn es kein Video dazu gibt) oder unabhängige Künstler:innen veranstalten einen Streaming-Release-Event via YouTube. Denn im Gegensatz zu vielen anderen Plattformen zahlt YouTube für viele Aufrufe mit einer Beteiligung an den Werbeeinnahmen, dies ist aber weitaus weniger, als man vermuten könnte.[75] Der Konkurrent Vimeo, als zu bezahlender Service Provider mit mehr Privacy, trat als Konkurrent an, konnte sich aber nicht durchsetzen und hat sich aus diesem Segment zurückgezogen und verfolgt nun eine andere Ausrichtung. Die visuelle Orientierung von Social Media hat vor allem für Musikerinnen Konsequenzen, wo der Druck, ansprechend auszusehen, enorm steigt, wie Strelka formuliert:

> „Was von Musikern und Musikerinnen heute erwartet wird ist echt gruselig. Das wird sicher noch stärkere Auswirkungen auf Musik haben. Oft sind die Musikerinnen alle schon so Modeltypen […]. Und so etwas wird durch Instagram noch befeuert. Da muss dringend ein Diskurs darüber geführt werden. Wenn man nicht mitmacht bei dem Spiel, dann bleibst du unsichtbar" (Interview Strelka 2019).

Immer wichtiger wurde für den Musikbereich auch der Streaming-Service Spotify.[76] Spotify verfolgt besonders invasive Wachstumsstrategien, will eine Monopolstellung erreichen, was trotzdem nur selten für Musikschaffende zu einem funktionierenden Geschäftsmodell führt, denn die Content-Provider, bis auf die Prominenten, profitieren nur wenig davon.[77] Die Einnahmen müssen dann gegebenenfalls noch unter

74 Tumblr ist im Eigentum von Verizon, Ex AT&T – AOL/Yahoo. YouTube ist im Besitz von Google LLC. „In February 2017, one billion hours of YouTube were watched every day and 400 hours of video were uploaded every minute" (wikipedia.org, YouTube). Seit der Corona-Pandemie hat sich die Nutzung nochmals stark gesteigert.

75 YouTube zahlt pro 1000 Aufrufen zwischen 1 und 2 Euro. Um 1000 Euro/Monat zu erzielen, braucht es zwischen 500.000 und 1 Millionen Aufrufe (Stand 2019).

76 Laut Wikipedia ist Spotify „one of the largest music streaming service providers, with over 615 million monthly active users, including 239 million paying subscribers, as of March 2024" (abg. April 2024).

77 Ein Streaming-Abruf auf Spotify bringt 0,0039 Cent. Amazon Prime zahlt pro Stream 0,066 US-Dollar, bei Deezer erhält der Musiker rund 0,005, Apple Music zahlt aufgerundet 0,008 US-Dollar aus. Das meiste Geld gibt es – nach Amazon Prime – beim Musiknetzwerk Xbox Music von Microsoft: 0,032 US-Dollar. YouTube zahlt am wenigsten und Spotify hat den größten Marktanteil (vgl.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Plattenlabel, Produzent:innen, Songwriter:innen und schließlich Performer:innen aufgeteilt werden. Streaming ist ein Volumengeschäft. Auch wenn Spotify für das Organisieren der *Transmedia Festivals* bislang eine eher marginale Rolle spielt, wird auch hier der Einfluss stetig größer, weil der Service für die Musiker:innen unentbehrlich wird. Unergiebig bleibt Streaming für weniger bekannte Acts und Nischenkünstler:innen. „Einzige Chance für sie: Es auf eine vom Streamingdienst empfohlene Playlist [zu] schaffen" (popkultur.de, Borch 2019). Alle diese Medien sind große Unternehmen und meist im Eigentum großer Konzerne oder gar monopolartiger Gebilde. Außerdem werden durch Musikstreaming und Uploads/Downloads sensible Daten generiert und via Data-Mining als Ware verkauft.

Die Notwendigkeit, auf diesen Webseiten aktiv zu sein, hat sich innerhalb des Forschungszeitraums extrem verstärkt. Analoge Medien wie Flyer und Printmagazine, aber auch Homepages und Blogs verloren im Vergleich zunehmend an Bedeutung. In den vergangenen Jahren ist in der deutschsprachigen Printmedienlandschaft ein Sterben der großen Musikzeitschriften zu verzeichnen. *De:Bug, Spex, skug, Intro* oder *Groove* und sogar das Printmagazin der Telekom *Electronic Beats* haben ihre Printausgaben eingestellt. Die meisten haben ihre Arbeit in einer kostenreduzierten Variante im Internet vorerst fortgesetzt. Damit geht die Ära gedruckter Musikdokumentation, -information und -kritik, aber auch eine spezifische Form von Musikjournalismus zu Ende.

Digitalisierung und Social Media haben darüber hinaus die gesamte Musikwirtschaft nachhaltig verändert. Da sich fast die ganzen Einnahmen des Musikschaffens, die sich zuvor primär durch Tonträgerverkäufe generierten, nun zu den Liveauftritten verschoben haben (und zum Streaming). Zur spezifischen Nutzung aus Perspektive kleiner Eventveranstaltungen sagt Strelka: „Bei Facebook muss ich schon mitmachen […]. Ich war schon immer skeptisch gegenüber eigenen Bildern im Internet. Das wird schon verlangt, aber ich will da nicht mitspielen, weil ich auch sehe, was Facebook mit der Psyche macht, dass es Narzissmus und Suchtverhalten verstärkt" (Strelka 2019). Für ihr Festival müsse sie einen Instagram Account haben, das ließe sich nicht umgehen. Heute würden auch Gagen nach FB- und Instagram-Präsenz berechnet. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich die Leute auf den Plattformen inszenieren sowie präsentieren findet Strelka vor allem irritierend und das Quantifizieren durch Likes bedenklich: „Instagram korreliert mit kapitalistischen Verwertungsmechanismen. Man muss die Freiheit behalten, nicht mitzumachen. Aber wenn du Konzerte oder Festivals veranstaltest, ist es relevant, wie viele Follower jemand hat. Obwohl die auch teilweise gekauft sind. Es ist absurd" (Interview 2019). Das Suchtverhalten gedeiht in alle Richtungen: auf Konzerten machen Besucher:innen Fotos

delamar.de, Musikbusiness, abg. März 2025). Die Cellistin Zoë Keating legte ihre Einkünfte offen und verdiente rund 19.600 Dollar mit Streaming im Jahr (ebd.).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und Videos, um sie direkt bei FB oder Instagram zu posten, was für die Stimmung vor Ort unerfreulich ist. Oder User:innen haben ein schlechtes Gewissen, wenn sie für eine Veranstaltung in einem sozialen Netzwerk zusagen, aber dann nicht hingehen.

Ein wichtiger Begriff im Zusammenhang mit Social Media ist der des Plattform-Kapitalismus, der, wie schon angemerkt, eine neue Form digitaler Wirtschaftsordnung beschreibt, die auch viele Schattenseiten hat.[78] Andrew Whelan stellte in seiner Forschung in den 2000er Jahren fest, dass jüngere Generationen, die mit Technologie vertrauter sind, eine Art enthemmte Nutzung forcierten und das Klima auf den Peer-to-Peer-Plattformen veränderten: „[it] suggests not the inception, but the banalised reproduction and development of discursively violent content and interactional styles" (2008, 298).

Von den befragten Akteur:innen kommen unterschiedliche Antworten zum Thema, von vielen sogar Statements, dass man internet- oder facebook-süchtig und den ganzen Tag online sei. Aber auch passivere Nutzungen von sozialen Netzwerken werden angegeben (u. a. selbst nicht aktiv sein, aber Informationen beziehen). Facebook und Instagram oder Facebook und Twitter nutzen jedoch fast alle Befragten. Auch weil man sonst leicht abgehängt wird, wie es ein Praktikant formuliert: „Ich verbringe viel Zeit im Internet. Aber ich verliere mich nicht mehr so oft im Internet. Social Media habe ich jahrelang boykottiert, bis ich gemerkt habe, dass man viele Leute verliert, wenn man nicht mitmacht. Seitdem habe ich einen Spaßaccount, um das zu können" (Interview 2014). Mit nur einem Account gehört man heute allerdings zu einer seltenen Spezies. Für die Festivalarbeit bedeuten diese Technologien zunächst augenscheinlich eine Erleichterung in der Verwaltung und Ordnung von Kontakten und Inhalten. Aber eben auch neue Notwendigkeiten. Baurhenn erläutert, dass man alle digitalen Werkzeuge nutze, die kostenfrei angeboten werden: „SoundCloud, Facebook, Twitter, Flickr – you name it. Es [Digital Culture] hat immer noch eine große Bedeutung für die Musik die wir präsentieren, also ist Grundlage dafür, dass es uns gibt" (Interview 2014).

Miller stellt jedenfalls fest, dass das digitale System auch reichlich Müll und verlassene Baustellen produziert: „The web is littered with non-active forums, abandoned blogs and moribund profiles that people have abandoned when their interests have changed" (Miller 2011, 194). Allerdings betrifft dies nicht nur sich verändernde Interessen, sondern ist der zunehmenden Präsenz immer neuer Apps, Plattformen und Kanäle geschuldet, die Profite machen wollen und dafür Millionen, wenn nicht

78 Beispielsweise das bereinigen von grenzwertigem Datenmüll im Internet. Die vielen Hasspostings, Kriegs- und Tötungsszenarien oder Kinderpornos; Live-übertragungen von Anschlägen und Selbstmorden. Dies bleibt ein ungelöstes Problem bzw. hier sind outgesourcte Unternehmen zuständig, die in Billiglohnländern Arbeitskräfte zu diesem Zweck anheuern, was zu schweren psychischen Schäden bei den Mitarbeiter:innen führt (vgl. Film „The Cleaners", 2018).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Milliarden investieren, um älteren Plattformen Konkurrenz zu machen und diese schlussendlich abzulösen. Dieses Szenario wird mit dem Begriff Platform Wars[79] beschrieben. Für die Nutzer:innen ist es zeitlich kaum möglich, in zehn Netzwerken gleichermaßen aktiv zu sein, beispielsweise hatte der durchschnittliche Facebook-User 2010 immerhin 130 Freunde, deren Aufmerksamkeit es zu halten gilt, heute sind es vermutlich weit mehr (vgl. Miller 2011, 203).

Den Hauptgrund für Social-Media-Kommunikation sieht Miller jedenfalls gerade nicht in der Verbreitung von Information, sondern in der weiter oben erwähnten phatischen Kommunikation: „Phatic exchange is a term used to describe a communicative gesture that does not inform or exchange any meaningful information or facts about the world" (2011, 203), ähnlich einem Small Talk über das Wetter, einem kurzen Winken oder einem empathischen Lächeln. Hierbei ginge es um das Anerkennen und Aufrechterhalten von Kontakten und Verbindungen. Phatische Kommunikation sei zentral für die digitale Kultur geworden; Funktionen wie Likes und Kommentare erleichtern sie, davon ist der Autor überzeugt. Der Beweis dafür sei in der Popularität von „social networking sites" und „micro-blogging" zu finden. Digitale Kultur wird daher „increasingly reliant on the production of a phatic intimacy that prioritises connection […] over content and dialogue" (2011, 205). Bei der Anschlussfähigkeit geht es also weder um dialogischen Austausch noch um Inhalte, was eine beunruhigende Feststellung ist, denn dadurch werden digitale Tools immer weiter in Richtung „phatic technologies" ausgebaut (ebd., 204). Millers Schlussfolgerung ist, dass ‚Netzwerk' heute die treffendste Bezeichnung für Gemeinschaft sei, denn mit zunehmender Mobilität und Digitalität bilde das Netzwerk die laufenden Transformationsprozesse im Kapitalismus adäquat ab: „[P]roducing a sense of belonging in an uncertain world of constant movement and change" (2011, 205).

Allerdings ist dieses Zusammengehörigkeitsgefühl durch Social Media oftmals so effektiv wie der Kauf eines neuen Kleidungsstücks, man ist danach auch nicht besser gemeinschaftlich eingebettet als zuvor, wenngleich dies für bestimmte Gruppen und Situationen (z. B. Covid-19-Pandemie) zutreffen kann. Zygmunt Bauman machte das in seinem Vortrag „From Privacy to Publicity" (re:publica 2015) deutlich. Laut Bauman habe man heute den Wert von Privatsphäre verloren. Nicht ohne Grund sei sie ein Menschenrecht, weshalb seine Generation noch dafür gekämpft habe.

> „We know when we make a telephone call, use our credit card or sending Twitter messages that all of this is registered and stored on severs somewhere in the desert. These servers know more about our networks than we do […]. Today we don't dream about privacy anymore but about publicity and about being seen. We dream of escaping but escaping

79 Rasmus Kleis Nielsen beschreibt die Platform Wars als „fiercest battle in human corporate history" (Series Making Sense of the Digital Society, YouTube 20.01.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

> what? Today privacy is associated with being alone, being abandoned, neglected, or even being excluded" (Bauman 2015, re:publica via YouTube).[80]

Zum Schluss betont er, dass wir alle am Ausspionieren aller beteiligt sind, „we are voluntary participants of universal surveillance" (ebd.). Bauman erläutert, dass Sigmund Freud schon 1929 darauf hingewiesen habe, dass wir unsere Freiheit für mehr Sicherheit aufgeben. Der Unterschied zwischen 1929 und 2015 sei der Prozess der Individualisierung. „Everyone is now today expected to find, develop, and apply solutions to socially developed problems. […] And that creates anxiety, conditions of uncertainty" (ebd.). Dies wurde bereits beim Themenkomplex Kulturarbeit angeführt, dass erhöhtes Risiko und Unsicherheit zu Verstärkung von Angst und Depression beitragen. Auch Bauman führt in seinem Vortrag Arbeit als weiteres Thema von Relevanz an – beispielsweise das Versprechen von Vollbeschäftigung, das schon lange nicht mehr eingelöst werden kann. Das Selbstverständnis der Menschen würde aber immer noch um Arbeit kreisen, dabei gibt es zunehmend weniger davon. Dies verstärke wiederrum die Angst vor Exklusion. Und hier kommen die sozialen Netzwerke ins Spiel und der Computer als magische Maschine, der ähnlich wie ein Antidepressivum funktioniere:

> „In this time, you are virtually escaping the threat of being alone. […] In Facebook you are never alone, 24 hours a day, seven days a week there is someone ready to receive your message and maybe even respond to it. […] There is a big difference between network and Gemeinschaft, if you have a community, you belong there; but if you have a network, your network belongs to you. That is a reversal of the situation. […] The offline social connections are weakening, become brittle. And the reaction to this new void is the creation of ever more connections online" (Bauman 2015).

Die tragenden Aktivitäten eines Netzwerks sind für Bauman das Verbinden und Trennen. Im Gegensatz zu Urs Stähelis Entnetzungspraktiken (2013, 2021) sieht Bauman gerade die Einfachheit der Kappung von Kontakten als ein zentrales Element der Verführung. Wenn man sich mit etwas Unpassendem oder Unangenehmen nicht auseinandersetzen möchte, kann man mit wenigen Klicks Beziehungen beenden. Allerdings bliebe es ein Teufelskreislauf: „There is still the inconvenience and discomfort of negotiating human relationships in the offline world which you can only escape through the virtual world" (Bauman 2015). Daraus könne man ableiten, dass die Fähigkeit, mit Kritik umzugehen, auch in der Offline-Welt abnehme. Bauman unterstreicht wie Reckwitz die Rolle der Performanz: „When identity becomes a task you need to perform it! We must represent ourselves in public and get recog-

80 R.I.P. Zymunt Bauman † 2017.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nition. And this is numbered by likes and followers" (ebd.). Die bereits angeführten Berliner DJs Sarah Farina und Ellen Alien betonen die steigende Bedeutung von Social Media für das Musikgeschäft. Farina formuliert die Situation an anderer Stelle sogar noch deutlicher, wenn sie sagt: „Likes und Follower sind die neue Währung" (Tagesspiegel, Berliner 2018, 18).

4.4.3 „Diversity is strength"[81]

Die erzwungene oder lustvolle Nutzung von digitalen Medien und Netzwerken für die Organisation von Events oder Privatleben ist aber nur eine Seite der Medaille. Durch das ‚Mitmachen' von immer mehr Einzelpersonen, Organisationen und Institutionen ist ein außerhalb immer weniger möglich und geht de facto mit einem Verlust gesellschaftlicher Teilhabe einher. Hinzu kommt u. a., dass Social-Media-Aktivität kostenlose Arbeit für die Plattformen ist, weil aus ihnen Profit generiert wird. Und, dass die User-Daten dort nicht gesichert sind, denn viele Kreative glauben immer noch, dass sie ihr Schaffen so archivieren können. Des Weiteren verstärken die Algorithmen rassistische, klassistische und sexistische Ressentiments. Und gewisse Funktionen auf Handy, Tablet oder Computer können zur Überwachung der Nutzer:innen verwendet werden. Auch die Folgen für die Menschen und Umwelt sind erheblich. So verbrauchen Serverfarmen Unmengen an Grundwasser zur Kühlung, das andernorts fehlt und die Lebensgrundlage lokaler Gemeinschaften gefährdet. Der dafür notwendige Abbau umstrittener Ressourcen, wie den sogenannten Seltenen Erden und kritischen Metallen, die in Computern und Smartphones verarbeitet werden zerstören, dort wo sie vorkommen, die Umwelt, weil viele nur durch den Einsatz von Chemikalien abgebaut werden können. Sie sind dadurch auch unmittelbar für jene, die mit der Förderung dieser Ressourcen ihren Unterhalt verdienen müssen, eine erhebliche gesundheitliche Gefahr (vgl. Jankowski et al. 2023, Crawford 2021), zumal die Arbeitsbedingungen hier insgesamt meist unmenschlich und ausbeuterisch sind. Auch für diejenigen, die für ein scheinbar reibungsloses Funktionieren sorgen oder all den Datenverkehr überwachen müssen und den undemokratischen und menschenverachtenden ‚Müll' entsorgen müssen.

Meine Forschungsfrage nach den Ambivalenzen aufgreifend, zeigen sich in Bezug auf Social Media und Netzwerke Widersprüche zu den Grundsätzen vieler *Transmedia Festivals*. Wie lässt sich dieser Status quo mit dem des Experimentierens, dem Bruch mit Gewohntem oder avantgardistischen Ambitionen zusammendenken? Wenn viele *Transmedia Festivals* diesen Transformationsprozess der digitalen Techniken begleitet haben, wie konnte deren Weiterentwicklung größtenteils so kritik- und protestlos aus dem Ruder laufen? Noch dramatischer ist es, dass sich

81 Motto und Mantra des Fediverse (fediverse.party, fediverse).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

die Festivals auf die Seite der Ästhetik zurückziehen, auch was KI und Computertechnologien betrifft. Denn die Algorithmen der Gegenwart führen geradewegs „zu einer Verfestigung einer neuen Form des Wissensextraktivismus" (Pasquinelli 2024, 19) und dieser betrifft direkt Kunst- und Kulturarbeiter:innen sowie Wissens- und Festivalarbeiter:innen. Ehemals wichtige Nebeneinkünfte durch Aufträge für Pressetexte oder Fachartikel, Übersetzungen, Lektorate, Bild- und Videobearbeitung, Soundmastering, Antragsstellung usw. verlieren zunehmend an Wert und werden immer häufiger von Ungelernten mit KI-Programmen erledigt.

Nach wie vor sind viele *Transmedia Festivals* chronisch unterfinanziert und permanent gezwungen, sich zu konsolidieren, Abläufe zu professionalisieren, Dinge und Menschen nach Nutzen zu vermessen und zu behandeln. Auch wenn perfekte Organisation erfreulich ist, gehörten historisch die Aspekte des Unfertigen, des Anders-seins, politischer Differenz zum Bestehenden, das Offensein für Unbekanntes und Fremdes, eine eher antikapitalistische Grundeinstellung oder die Idee von Gleichheit, mindestens jedoch demokratische Werte wie Gerechtigkeit, Fairness usw. bei den *Arts Festivals* der Freien Szene zum Grundverständnis.

José van Dijck (2019), Universitätsprofessorin für Medien- und Kommunikationstechnologien an der Utrecht University, sagte zum Thema Europa und Plattformgesellschaften,[82] dass seit langem bestehende gesellschaftliche Werte, die eine offene Gesellschaft fördern, in der Online-Welt gefährdet seien. Plattformen umgehen die europäischen Werte von Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft. In einer langen Liste der Skandale, in die Tech-Plattformen seit 2016 involviert sind, wird von Van Dijck auch die Aushöhlung und Unterwanderung der Arbeitsgesetze aufgezählt. In Europa wollen viele Bürger:innen, dass die Daten für das Gemeinwohl verwendet werden, aber die Online-Welt der westlichen Gesellschaft ist fast vollständig von einem privaten US-amerikanischen Plattform-System abhängig, deshalb sei dies schwierig durchzusetzen. Hinzu kommt ein breites Unwissen darüber, wie die Plattformen funktionieren; wenn darüber gesprochen wird, sprechen wir meist nur über eine Ebene. Aber die fünf größten amerikanischen Plattformen (Google LLC, Apple Inc., Amazon Inc., Microsoft Corporation, Meta Platforms), deren System wir in Europa nutzen, agieren auf drei unterschiedlichen Ebenen. Diese fünf Plattformen regeln mittlerweile zunehmend unseren Zugang zu gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, kulturellen und individuellen Aktivitäten – zu Nachrichten und Informationen, und damit zum öffentlichen Raum. Ungefähr 70 Dienste organisieren die digitale Infrastruktur in Europa – und privatisieren dadurch Öffentlichkeit. Die Plattformen

82 Vortrag vom 05.06.2019: „responsible platform societies". Van Dijcks akademisches Fachgebiet sind Forschungen zu Medien und der digitalen Gesellschaft. Ihre Arbeit umfasst ein breites Themenspektrum in den Bereichen Medientheorie, Medien- und Kommunikationstechnologien, Social Media und digitale Kultur.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

verästeln sich immer mehr in Sektoren wie Gesundheits- und Bildungswesen, Nachrichten oder Verkehr, alle großen Plattformen investieren hier. Eine Grundforderung müsse deshalb sein, dass die Daten den Bürgern gehören. Ganz wichtig sei das Eigentum an der Software, deshalb müsse man Open-Source-Strukturen realisieren, und zwar wann immer es möglich sei. Wenn die Plattformen sich nicht an Regeln und Werte halten, müsse man eigene Plattformen bauen. Diese könnten dann zwar nur national oder lokal realisiert werden, aber van Dijck sieht in einer Dezentralisierung insgesamt mehr Vorteile.

Die in Kapitel 3 bereits erwähnte Künstlerin und Mitherausgeberin von *Radical Software* Beryl Korot wird im Interview gefragt, was damals, als das Magazin in den 1970ern herauskam, ihre Beobachtungen, Hoffnungen und Vorbehalte gegenüber neuen (Kommunikations-)Medien und Computertechnologien waren. Und sie antwortet, dass es ihnen damals vor allem um Zugang (zu Informationen) und Dezentralisierung (von wenigen TV- und Radiosendern) ging:

> „Wir glaubten […], dass die Menschen durch die Dezentralisierung eine größere Meinungsvielfalt zum Ausdruck bringen und mehr menschliche Interessen artikulieren könnten […]. In den frühen 2000er-Jahren, als wir alle von unseren Handys und Computern abhängig wurden, hatte ich das starke Gefühl, dass der notwendige Dialog über diese mächtigen Werkzeuge nicht stattfand. […] Die Menschen nahmen den Informations-Highway mit offenen Armen an, aber es gab wenig oder gar keine Kritik an der Informationssituation und ihren enormen Auswirkungen auf unser Leben. Und nun machen wir uns auf den Weg in die neue Welt der Künstlichen Intelligenz, bevor irgendetwas davon geklärt ist“ (Korot & Amann, in Cotton 2024).

Die Ausschlüsse von Teilhabe, die das derzeitige digitale Plattformsystem erschafft, deutet Franziska Schmidt als gefährdend für eine demokratische, soziale Gesellschaft. Vor allem Algorithmen, die zunächst mit sehr alten Daten trainiert werden, die von Diskriminierungen aller Art durchzogen sind, kreierten Normen und Regeln, die demokratische Rechte gefährdeten. Das Internet und die anhängigen Technologien seien (noch) kein gleichberechtigter Ermöglichungsraum für alle, so Schmidts Schlussfolgerung. In Bezug auf Überwachungstechnologien schließt sie: „Eine Gesellschaft, die ihr Sicherheitsbedürfnis an weißen patriarchalen Strukturen ausrichtet, nimmt nicht nur billigend den Ausschluss von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen in Kauf. Sie verwehrt sich vielmehr auch die Möglichkeit eines Gesellschaftsentwurfes, der auf Einschlüssen und Gleichwertigkeit beruht“ (Schmidt 2021, 154).

Aus den genannten Gründen erscheint es seltsam, dass das Thema der Dezentralisierung im Forschungszeitraum bei *Transmedia Festivals* kaum eine Rolle spielte. Vor allem bei jenen, die sich als Musikfestivals verstehen, wird kaum noch nach dezen-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tralen, fairen Möglichkeiten für Musik gesucht, weder in der Clubkultur noch in der Experimentalszene. Das überlässt man Medienkunstfestivals, Hackermeetings oder politisch-aktivistischen Events.

Es scheint paradox, dass das kollektive und individuelle Wissen der Festivalarbeiter:innen zunehmend entwertet wird, und gleichzeitig die Nachfrage an kulturellen Inhalten steigt. Wie in Kapitel 2.3 bereits aufgezeigt wurde, geht die Problematik weit darüber hinaus. Sei es das Event-Ticketing oder das invasive Aufkaufen kleiner Unternehmen im Musikbereich, um Monopolstrukturen zu errichten. Dieser Prozess spiegelt sich in den digitalen Netzwerken, beides ist Teil desselben Prozesses, den Automatisierung, Digitalisierung und KI gehen historisch auf die Arbeit zurück, auf Arbeitsteilung zur Profitoptimierung. Internetkonzerne füllen zunehmend das regulatorische Vakuum, das eine Politik hinterlässt, die der Wirtschaft unterworfen ist. Ein gutes Beispiel ist hierfür die Datenschutzverordnung, die nicht im Sinne der Nutzer:innen ausgestaltet wurde, sondern im Sinne der Konzerne, so Schmidt. Und diese wenden Networking und Lobbyarbeit als klassische Mittel der politischen Einflussnahme an (vgl. 2021, 72).

Auf Suche nach Alternativen im Veranstaltungssektor habe ich mich in den letzten Jahren verstärkt dafür interessiert, wie Hacker und kritische Programmierer:innen die Situation sehen und ob hier an Ideen und Anwendungen gearbeitet wird. Deshalb besuchte ich mehrmals den *Chaos Communication Congress* (C3). Hier hörte ich 2015 erstmals von dezentralen sozialen Netzwerken. Die Hacker machen für ihren jährlichen Großevent ihr Ticketing selbst, sind von Förderinstitutionen und Sponsoren unabhängig. Dafür sollen allerdings möglichst alle Teilnehmenden ein Ticket erwerben, egal ob Volunteer (hier heißen sie Engel), Hacker, Speaker, Koch oder DJ (vgl. All Creatures Welcome 2018). Allerdings gibt es auch Ermäßigungen und Ausnahmen für Personen mit geringen finanziellen Mitteln, was durch ein Solidarsystem geregelt ist, wo jene mehr zahlen, die mehr haben. Aber auch beim C3 gibt es bezahlte Tätigkeiten, anders wäre ein jährliches Event für mittlerweile 17.000 Personen (2018; 2023 um die 14.000) nicht durchführbar. Diese bleiben jedoch Ausnahmen, denn angestrebt ist, dass keiner etwas verdient, jeder etwas zahlt und mitarbeitet, um den Event möglich zu machen. Offiziell registrierte Helfer:innen machen je nach Jahr grob ein Viertel bis ein Drittel aller Teilnehmenden aus. Darüber hinaus gibt es viele Stunden Vorbereitung, Mitarbeit und Mitgestaltung, die nicht im offiziellen Engelsystem registriert sind.

Selbstredend ist der C3 keine heile Welt, aber er fühlt sich in mancherlei Hinsicht zeitgemäßer an als so manches *Transmedia Festival*. Der C3 hat sich in den letzten Jahren in einigen Aspekten verändert und geöffnet, die zunächst umstrittene Entscheidung für eine Öffnung und damit Vergrößerung hat zu mehr Diversität in der (Hacker-)Community geführt, und hängt mit der steigenden Komplexität und Intensität gesellschaftlicher Probleme zusammen. Hier geht es nicht um ein Modell für

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Festivals, die Arbeitsplätze erhalten oder schaffen wollen. Jedoch bietet der C3 für viele organisatorische und computerbezogene Fragen Anregungen zur Nachahmung sowie aktuelle Einschätzungen zum Verlauf der Digitalisierung aus Expert:innen-Kreisen. Diese zeigen vor allem eines auf: Handlungsbedarf.

Diese Einschätzung teilen zahlreiche Forscher:innen, die sich seit Jahren mit dem Thema beschäftigen, und einige kamen bereits zu Wort. In einer weiteren Lecture des Alexander von Humboldt Instituts für Internet und Gesellschaft zum Thema Plattformen und Publishing verwies Rasmus Kleis Nielsen,[83] Professor für Politische Kommunikation und Direktor des Reuters Institut für Journalismus, auf einige Problematiken. Er betont mehrfach, dass die Nutzer:innen den Plattformen die Macht geben. Man sei geleitet von einer „fear of missing out" und diese leite ebenso sehr die Publisher und Institutionen, weshalb diese die Plattformen ebenfalls immer intensiver nutzten. Plattformen „empowern" die User:innen und deshalb nutzen wir sie, so Nielsen, auch wenn wir abhängig von ihnen werden. Für die Belohnung nehmen wir das Risiko in Kauf. Wie José van Dijck fordert auch Nielsen, dass Datenflüsse reguliert werden müssten.

Nach Nielsen befinden wir uns in einem großen Strukturwandel, vergleichbar mit der Industrialisierung. Ein Strukturwandel in dieser Größenordnung werde nachhaltige Veränderungen für unsere Öffentlichkeit haben und damit auch für Meinungsfreiheit: „What is really important now is that we are facing an epochal set of decisions that will determine the infrastructure of free expression and the policies of regulation for the rest of my adult life. We will determine this within the next five to ten years. […] And everybody should think about this and think it through" (ebd., 2020). Er sieht die Notwendigkeit für Intervention. Zwar liege die Verantwortung bei der Politik, aber wir dürften von staatlicher Seite kaum mehr erhoffen, als die Politiker:innen der Gegenwart in Aussicht stellten. Immer von neuem wiederholt er, dass unsere Entscheidungen den Plattform-Konzernen die Macht geben, die sie haben: „These choices over time produce structures. […] And there is an urgent need to discuss platform governance. Not only about what platforms we have but also about what platforms we want. […] We are in a world were economics, culture and technology underpin the platforms in a way that they are here to stay" (Nielsen 2020).

Nielsen fragt provokant ins Publikum: „How do you think we should respond to this collectively?" Diese Frage möchte ich an die Leser:innen weiterreichen. Seine Äußerungen machen jedenfalls deutlich, dass wir Kultur in der Gegenwart nicht getrennt von Technologie und Wirtschaft denken können. Das hatte auch van Dijck

83 „Rasmus Kleis Nielsen is Director at the Reuters Institute for the Study of Journalism and Professor of Political Communication at the University of Oxford and Editor-in-Chief of the International Journal of Press/Politics" (www.hiig.de, abg. 03.11.2020).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

deutlich gemacht, da die Plattformen bereits tief in Bereiche wie Kultur, Infrastruktur oder Bildung vorgedrungen sind.

2014 fragte ich Jan Rohlf nach dem Einfluss von Digitalisierung auf die Festivalarbeit und er erwiderte, dass ein „Befassen mit dem Digitalen – den Glitches und den Fehlern" um die Jahrtausendwende zu einem Sättigungspunkt gekommen sei, „das war dann erstmal vorbei und es kam zu einer neuen Normalität" (Rohlf 2014). Auch wenn „Fehler" hier möglicherweise einen unkonventionellen künstlerischen Umgang meinen, ist diese „neue Normalität" weiterhin mit Problemen durchsetzt, etwas das den Kuratoren möglicherweise im Kampf gegen die andauernden ökonomischen Zwänge entgangen ist. Denn im Interview geht Rohlf direkt vom Thema Digitalisierung zu den wirtschaftlichen Dimensionen über: „Also der kommerzielle Druck auf Veranstalter ist dann enorm gewachsen, weil es mittlerweile die Haupteinnahmequelle für alle Beteiligten in der Musikwirtschaft ist" (ebd.). Waren in den Jahren vor der Jahrtausendwende kritische Diskurse zu den neuen Technologien zumindest noch häufig präsent, ist dies nach deren massenhafter Verbreitung zum Erliegen gekommen. Nicht nur, weil es alltäglich wurde, sondern es wurde zu einer wirtschaftlichen Realität des Kulturellen, wie auch Baurhenn 2014 im Interview äußert:

> „Am Anfang haben wir noch viel dazu gemacht, was das jetzt für eine Bedeutung für die künstlerische Produktion hat, aber das machen wir nicht mehr. Da gibt's nicht viel neues, das ist jetzt irgendwie erstmal durch. Die Frage im Vordergrund war ja meistens, wie man trotz allem noch Geld verdienen kann. Und man braucht heute als Künstler eben mehrere Standbeine, um das noch hinzubekommen" (Baurhenn 2014).

Das galt auch für die CTM-Kuratoren selbst, die immer wieder weiteren Nebentätigkeiten nachgingen, um ihr Einkommen aufzustocken. Deshalb thematisieren wohl viele Theoretiker:innen, beispielsweise die Postoperaisten, das Verschwinden von Solidarität, weil sich die Einkommenssicherung allerorts in den Vordergrund schiebt.

Im Laufe der Jahre habe ich immer wieder meine Verwunderung darüber geäußert, dass gewisse Themen im Rahmen von Digitalisierung und Musik nicht am *CTM Festival* vorkommen. Einmal erwiderte Rohlf, dass sie dazu bereits 2009 eine Ausgabe gemacht hätten, nämlich zum Thema Strukturen, was ich sofort nachrecherchierte. Im Editorial des Katalogs zu „Structures – Backing-up Independent Audio-Visual Cultures" heißt es:

> „CTM09 will be taking a look at the critical impact of progressive digitalisation and the crisis it has triggered in the music industry, and asking what risks and opportunities lie in store for today's independent music and media arts scenes. The spotlight will be on the role, current situation and future potential of micro and network structures, the true lab-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

oratories and matrixes of new artistic forms, interdisciplinary practices and innovative concepts“ (Katalog 2009, 6).

Außergewöhnlich war, dass diese 10. Festivaledition in Kollaboration mit Initiativen, Labels und Netzwerken der „independent music and media culture” stattfand, „committed to non-conformist, autonomous, experimental and critical music practice“ (ebd.). Etwas, das im Forschungszeitraum kaum noch in dieser Form erfolgte. Außerdem findet sich im Katalog auch ein Statement zu der eigenen prekären Situation im kulturpolitischen Gefüge von Berlin: „Now as before, club transmediale can only continue to take place through engagement that often reaches the limits of the personally sustainable and through private assumption of risk – and, naturally, through the support [...] of many friends“ (ebd. 7). „Natürlich“ (im Sinne von naturgemäß, der Natur entsprechend) ist daran allerdings wenig, denn wie aufgezeigt wurde fußt prekäre Arbeit auf der wirtschaftlichen Ausbeutung und Extraktion der individuellen Arbeitskraft und allen verfügbaren weiteren Ressourcen des Individuums, wozu auch die persönlichen Kontakte gehören. Auch daher rührt die Relevanz von Netzwerken.

Auf dem siebentägigen Diskursprogramm, das 2009 zum ersten Mal in diesem Umfang stattfand, sprachen unter anderem Personen, die auch in dieser Studie zu Wort kommen; so der Musikwissenschaftler Peter Wicke, der über die Krise der Musikindustrie sprach, sowie Adrienne Goehler, die über das Bedingungslose Grundeinkommen und die Notwendigkeit sprach, dass Kunst und Wissenschaft eine druckvolle Öffentlichkeit schaffen müssten. Alles Themen, die ihre Berechtigung und Notwendigkeit kaum verloren haben. In dem interessanten Programm findet sich dennoch erstaunlich wenig zu digitalen Alternativen. Dabei ging wenige Monate zuvor, am 1. Juli 2008 das erste offene soziale Netzwerk und der Mikroblogging-StatusNet-Dienst *identi.ca* online. Neben *identi.ca* existierten zunächst nur wenige andere Server, die meist von Einzelpersonen für ihren persönlichen Gebrauch betrieben wurden. Die Idee war aber die der Dezentralisierung. Ein Drittel der Nutzer stammte aus Deutschland (vgl. de.wikipedia.org, Identi.ca, abg. 10.01.2021). Damit war auch der Grundstein für das *Fediverse*, eine Zusammenführung der Worte „Federation“ und „Universe“, gelegt, das auch die Freie Software GNU Social verwendet, die ebenso wie *identi.ca* den OStatus-Standard verwendete, der es ermöglichte, mit anderen Servern und Projekten zu kommunizieren.[84] Beides sollten offene Alternativen zu Twitter sein: „Unternehmen und Privatpersonen können ihren eigenen Server installieren und damit ihre Services und Daten auch in ihren lokalen Netzen

84 „Parallel zur Entwicklung von GNU Social implementierten andere Projekte wie Friendica, Hubzilla, Mastodon oder Pleroma das OStatus-Protokoll, womit das Fediverse immer weiter aufgespannt wurde“ (de.wikipedia.org, Fediverse, abg. 10.01.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

kontrollieren, wodurch Mikroblogging firmenintern nutzbar wird. Im Gegensatz zu Twitter wird eine offene und dezentrale Struktur gebaut" (de.wikipedia.org, GNU_Social, abg. 13.01.2021). Über die gemeinsame Codebasis für Software und Standards entstand die Möglichkeit, dass Nutzer:innen über verschiedene Server und verschiedene soziale Netzwerke hinweg miteinander kommunizieren können.

Nutzer:innen können sich einem Server anschließen oder selbst einen betreiben. Das *Fediverse* ist ein Netzwerk föderierter, voneinander unabhängiger sozialer Netzwerke, Mikroblogging-Dienste und Webseiten für Online-Publikation oder Daten-Hosting.[85] Wenn man ein Benutzerkonto auf einer beliebigen Plattform im *Fediverse* anlegt, kann man sich darüber mit Nutzer:innen auf allen anderen Plattformen austauschen, ohne dort ein weiteres Konto anlegen zu müssen. „Diese Praxis steht im Gegensatz zur Praxis der geschlossenen sozialen Netzwerke wie Twitter oder Facebook, bei denen Benutzer ein eigenes Benutzerkonto in jedem der Netzwerke benötigen, wenn sie mit anderen Nutzern des jeweiligen Netzwerks interagieren möchten" (de.wikipedia.org, Fediverse). Allen Plattformen gemein ist, dass sie dezentral verteilte soziale Netzwerke und freie Software sind. Seit 2016 ist auch der dezentrale Microblogging-Dienst *Mastodon* Teil des *Fediverse*, dieser wurde in Deutschland entwickelt und es kam zu einer vermehrten Verbreitung. Bisher kann das *Fediverse* nicht mit den zentralisierten kommerziellen Netzwerken konkurrieren. Das bisher dynamischste Projekt ist *Mastodon*. Die Anzahl der aktiven Nutzer:innen bleibt aber vergleichsweise gering.[86] Die Idee dahinter ist nicht unbedingt, dass alle und jede/r dort vertreten sein müssen, vor allem stehen unabhängige Communities und Freie Szenen im Fokus. Allerdings gibt es von Seiten der Freien Szenen außerhalb der Tech-Communities wenig Interesse. Zwar sind die Interfaces und Funktionen teilweise noch nicht so konsumentenfreundlich wie bei den Konzernen, da diese Netzwerke auf ehrenamtlichem Engagement beruhen, aber man ist dezentral und behält die Kontrolle über die eigenen Daten. Ein Motto des Fediverse erinnert an einen der wichtigsten Aspekte, auch für Musik, den auch Berthold Seliger wieder und wieder betonte, „diversity is strength" (fediverse.party, fediverse). Schon morgen könnten wir uns dort vernetzen und kommunizieren, wenn möglichst viele mitkommen

85 Grafische Darstellung und Überblick aller Apps und Erweiterungen: https://fediverse.party, 2021.

86 Laut *Fediverse* 4.152.753 Accounts, aktive User ~ 1.192.023, server 6.828, Stand 16.03.2021(im Frühjahr 2025 sind es zwar schon viermal so viele Accounts, aber nur doppelt so viele Aktive, dafür aber 2,5-mal mehr Server). Eine genaue Angabe der Anzahl von Nutzer:innen ist nicht möglich, lediglich Aussagen zur Mindestverbreitung. *Mastodon* hat Ende 2018 ca. 600.000 Nutzer:innen. 2022, als Elon Musk Twitter übernahm, waren es 3,6 Millionen Mastodon-Accounts. Darin sind aber viele ungenutzte Accounts und Bots inkludiert (vgl. absolutelymaybe blog, 2022). Der Anteil verlassener Accounts ist nicht unerheblich, denn bei jedem FB- oder Twitter-Skandal erhöht sich die Zahl von Mastodon-User:innen exponentiell, allerdings verbleiben nur wenige in der Community, sobald sie merken, dass hier vergleichsweise wenige Nutzer:innen aktiv sind, um ihre Inhalte zu valorisieren.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

und dortbleiben würden. Dies bleibt aber vorerst ein Wunschtraum, vor allem, weil noch nicht einmal staatliche, wissenschaftliche oder kulturelle Institutionen diesen Schritt machen. Der Anfang dieser Misere liegt laut Medienwissenschaft 1996 in den USA, wo ein Telekommunikationsgesetz die Privatisierung der Internetstrukturen durchsetzte, genauer die Bevorzugung privater Anbieter gegenüber öffentlichen und staatlichen (vgl. Vogl 2021).

Ein Hindernis für Festivals, Musikszenen und *Audiosoziale Gemeinschaften* ist bisher auch, dass keine der offenen Plattformen/Netzwerke eine Eventfunktion bietet,[87] die für Veranstalter:innen und Festivals unerlässlich geworden ist. Dies veränderte sich aber 2020, da seit ein paar Jahren gezielt an Lösungen gearbeitet wurde. So gibt es die Erweiterungen Mobilizon, Gancio und Gathio, aber mit der Föderierung hapert es noch etwas. Einer der Gancio-Entwickler berichtet in einem Post, dass die Diskussion um alternative soziale Netzwerke in aktivistischen Communities in Italien sehr präsent sei, weshalb sie ihr eigenes Tool programmierten. Und er führt aus: „It is NOT our intention to grow and indeed, we believe that one of the main issues of technology is the scale and disconnection from reality and territory" (Socialhub. activitypub 2019). Folgerichtig sollen hier einige Problematiken der bestehenden Social-Media-Plattformen korrigiert werden, so sind wichtige Grundsätze: „focus on content not on people […] this is not an ego friendly platform. […] We are not interested in making hits so we export events in many ways" (ebd.). Alternativen sind also im Aufbau und Bereich des Möglichen, allerdings hat die Bereitstellung dieser neuen Tools nicht dazu geführt, dass wesentlich mehr Menschen partizipieren. Um eine kritische Masse zu erreichen, damit Dezentralisierung auch für Events funktioniert, die über DIY-Communities hinausgehen um ihre Existenz sichern können, bedarf es noch vieler Zigtausender Nutzer:innen. Deshalb wird auch an Übergangslösungen gearbeitet, so dass man sowohl auf z. B. Facebook und im *Fediverse* präsent sein kann und bereits erstellte Informationen übernommen werden können.

Die Realität sieht derzeit weiterhin so aus, dass nur wenige überhaupt wissen, dass es offene und alternative soziale Netzwerke gibt. Und dass, obwohl Skandale in und um Konzern-Plattformen regelmäßig stattfinden. Von sogenannten Digital Natives und Personen im Dunstkreis des Forschungsfelds, die bestens mit den Technologien vertraut sind, höre ich leider allzu oft, dass bei ihnen ein reibungsloser Gebrauch und jederzeit fehlerfreies Funktionieren Priorität haben, weshalb sie sich nicht für Alternativen interessierten. Da die Mittel und Möglichkeiten der Konzerne ganz andere sind als jene der alternativen oder ehrenamtlichen Low-Budget-Projekte, wäre ein zusätzlicher Account im *Fediverse* das Niedrigschwelligste, was

87 Friendica und Hubzilla haben Eventfunktionen, aber bisher nur in sehr eingeschränkter Form. Daneben gibt es weitere Open Source Event-Manager wie Get Together. Ein erster Versuch mit Berliner Clubs und föderierten Events wurde im Juni 2021 gestartet und lief weitgehend ins Leere.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Individuen, Institutionen und Vereine (und dazu gehören auch Festivals) beitragen könnten. Grundlegende Informationen zu deren Existenz auf oder durch *Transmedia Festivals* benötigt auch keine Hexerei. Dabei könnten tech-affine Festivals, und dazu gehören die *Transmedia Festivals*, zentrale Impulsgeber werden, wenn es darum geht Alternativen zu befördern.

Ein kollektives Überlegen und Diskutieren darüber, wie alternative oder dezentrale Plattformen und Netzwerke für Musik und Klang heute beschaffen sein müssten und wie man solche realisieren könnte, wäre ebenso hilfreich. Und dazu, wie die Profite wieder zu jenen kommen, die Musik machen und Kultur organisieren. Denn die von Baurhenn angesprochenen verschiedenen Standbeine werden für die Mehrheit der Kulturarbeiter:innen keine langfristige, geschweige denn selbstbestimmte Lösung sein. Die Redaktion des *Pervasive Labour Union Zines*[88] findet:

> „Still embedded within capitalist power structures, the development of alternative social networking infrastructures without intersectional anti-capitalist politics and militancy will only further reproduce systemic power imbalances. Failing to account for governance structures and 'the social' in social networking [...] these hopeful developments will never be more than techno-solutionist fantasy" (Pervasive Labour Union #13, 2019).

Und gedeihen Innovationen nicht am besten in einer Atmosphäre des Experimentellen, Unübersichtlichen, schwer Kategorisierbaren – also, wie hier mehrfach herausgearbeitet wurde – in den Bereichen des Dazwischens? Urs Stählis künstlerische Beispiele zur Entnetzung gehen bis in die 1960er Jahre zurück, zu den historischen Avantgarden und den Praktiken des Un-Artist, der in der Unentschiedenheit zwischen Kunst und Nicht-Kunst agiert. Diese Ambiguität des Dazwischen ist auch in Bezug auf die Musik und Klänge der *Transmedia Festivals* thematisiert worden. Hierin sehe ich gesellschaftspolitische Potenziale.

Es bräuchte den Willen vieler *Transmedia Festivals* und ihrer Netzwerke, um gemeinsam an einem Schwerpunkt zu Alternativen zusammenzuarbeiten. Bislang gibt es noch nicht einmal Diskussionen darüber, warum jene Plattformen, die für Musik und Festivals zentral sind, überwiegend problematisch sind. Oder warum schwindelerregende Profite erwirtschaftet werden können, während die Content-Produzent:innen (Musiker:innen, Journalist:innen, Festivalarbeiter:innen usw.) kaum etwas davon abbekommen.

88 2015 u. a. von Lídia Pereira initiert. „The Pervasive Labour Union zine not only offers a low-barrier entry level for contributors wishing to express their views on corporate social networking labour, but also a low-barrier entry level for those wishing to become acquainted with these debates. It tries to gather existing knowledge and conversations, while [...] creating new discourses of user organisation and expression" (ilu.servus.at, abg. 19.03.2021).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Dabei klang das *CTM* 2009 Editorial so verheißungsvoll: „Concepts such as filesharing, Open Source, free software and alternative licensing models, already familiar in computer and internet communities, have revealed new paths for [the] music world too, sparking controversial debate and conflicts that have yet to be resolved" (CTM-Katalog 2009, 59). Während man musikalisch eine nie dagewesene Offenheit erlebe, veränderten sich die Verwertungsketten des Musikbetriebes grundlegend, und zwar dahingehend, dass Club- und Live-Musik zunehmend in die Marketinginteressen musikferner Wirtschaftszweige integriert würden. Es stellten sich bereits 2009 für das *CTM Festival* die weiter oben auch aufgeworfenen Fragen: „How do future structures have to be designed? [...] How can it be organized so that more individuals can live from their art in a self-determinded manner? [...] [T]o actively promote democratic structures, diversity, critical discourse and creativity" (ebd., 61). Was ist aus diesen drängenden Fragen geworden?

Der Schluss liegt nahe, dass hier aufgegeben wurde. Denn Baurhenns Feststellung (2014), dass es nicht viel Neues gebe und das Thema „durch" sei, stellt sich in dieser Studie anders dar. Hinzu kommt, dass Künstliche Intelligenz und Digitalisierungsprozesse von Ausschlüssen und Ungleichheiten begleitet werden, wie im Kapitel zu Cyberfeminismus aufgezeigt wurde. Und auch dezentrale Netzwerke werden sich damit auseinandersetzen müssen, sobald sie mehr Verbreitung finden. So sind viele Räume der Tech-Communities nicht automatisch herrschaftsfrei nur weil sie dezentral sind. So ist beispielsweise die viel gelobte Online-Enzyklopädie Wikipedia kein partizipativer Raum, an dem sich alle gleichermaßen beteiligen können. Hierzu Franziska Schmidt: „Das Beispiel Wikipedia zeigt, dass eine Community, die zum überwiegenden Teil aus *weißen*, gut gebildeten Männern (vgl. Doyle 2009) besteht, nicht unbedingt den Anspruch haben wird, patriarchales Herrschaftswissen kritisch zu hinterfragen" (2021, 152). Nicht nur die Plattform-Giganten stützen patriarchal-heteronormative Werte, aber zumindest gibt es bei dezentralen Plattformen und Communities weitaus mehr Sensibilisierung für Ungleichheiten, aber auch hier kann und muss noch vieles verbessert werden.

Die gestellten Fragen beim *CTM* 2009 sind meiner Meinung nach immer noch aktuell. Sind vielleicht die (zu) vielen Netzwerke, in denen Festivalakteur:innen involviert sind, sogar der Grund, warum es hier nicht weitergeht, weil sie die verbleibenden Ressourcen fressen? Kaum Erwähnung fand in Gesprächen mit Besucher:innen oder Künstler:innen, wenn Festivals eigene digitale Strukturen mittels Freier Software bauten, so wie das *Elevate*. Solche Leistungen wurden kaum in ihrer Existenz wahrgenommen, sollten aber zukünftig zum guten Ton und Standard gehören, genauso wie ein *Mastodon* Account. Dafür müsste es meines Erachtens mehr Sensibilisierung und Wertschätzung in der Kulturbranche insgesamt geben, im Speziellen entlang der Szene- und Festival-Netzwerke. Es könnte viel öfter um Experimente mit Strukturen gehen, on- wie offline. Für Offline-Struktur-Experimente in der Ver-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

anstaltungskultur könnte die *p.m.k* in Innsbruck, aus der das *Heart of Noise* hervorgegangen ist, ein Beispiel sein oder für Clubkultur war das *Mensch Meier* in Berlin beispielhaft.

In dem Sammelband „Noise & Capitalism" (2009) bezieht Mattin, einer der beiden Herausgeber, den Gestus und die Praxis der improvisierten Musik auf das Schreiben über und die Dokumentation von Musik. Im folgenden Zitat habe ich das Wort „documentation" mit „organization" ersetzt, und „improvisation" mit „experimentalism"; denn Improvisationsfähigkeit bringen viele Veranstalter:innen meines Erachtens zum Einsatz, so sehr, dass unter den prekärsten Umständen die Festivalarbeit dank Improvisationsethos weiter funktioniert. So verändert (Änderungen *kursiv*) formuliert Mattin hier eine wichtige Handlungsmaxime, an der es bisher fehlt:

> „One should have an active and creative attitude towards *organization*; understanding *organization* not as merely subordinate to the action of *experimentalism* but instead as a collaborator, applying the same kind of exploratory approach that one uses in *experimentalism* to all the processes of production and curation (recording, distributing, different ways of networking …). Never taking anything for granted, we should question the laws that try to define notions of authorship, freedoms and the values of what we produce" (2009, 171).

Achim, ehemaliger Festivalmitarbeiter von *CYNETART*, sieht nach wie vor wichtige Potenziale in den *Transmedia Festivals*: „So ein Festival ist durch die Themen immer auch politisch. Es geht nie nur ausschließlich um die Schönheit. Es geht um Tiefe; und in der stecken alle Themen der jeweiligen Zeit. In jeder besonderen Nutzung von Technologie steht auch immer die Frage nach der Bedeutung für die Menschen, die Gesellschaft und die Umsetzbarkeit, den Umgang, die Grenzen" (Interview 2018). Martin Honzik vom *Ars Electronica* Festival, das stets in der Kritik steht, nicht kritisch genug zu sein, verlässt sogar im Interview den diplomatisch-euphorischen Duktus des Netzwerkers, um die Enge der Gegenwart zu beschreiben und die Frage zu formulieren, die sich bisher kaum jemand stellen mag:

> „Die technologisierte und vernetzte Welt – das hat sich einfach bewahrheitet. Und sehr viele Gesellschaftsschichten stellen sich auch schon die Frage, wo in dieser Welt ihre Position sein wird. Dadurch, dass sich der Kapitalismus hier nochmal potenziert hat, hat sich das in eine Sache entwickelt, die massiv kompliziert ist. […] [I]ch frage mich, wie der Dropout aussehen wird. Welche subversiven Kräfte und Kreativität entwickeln wir, um diesen Systemen wieder entkommen zu können? Ich glaube ganz fest daran. Das ist jetzt noch nicht da, aber diese Gegenreaktion muss noch kommen. Und das werden wir hoffentlich noch erleben" (Interview Honzik 2019).

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

5. Fazit: Eine Kultur hybrider Experimente

Ausgangspunkt meiner Forschungen über *Transmedia Festivals* war einerseits das Vorhaben, eine Konzeptualisierung für diese neue Form von Festivals zu erarbeiten, und andererseits, Ambivalenzen innerhalb dieses speziellen Veranstaltungsformats nachzugehen. Die Annahme, dass die existierenden Widersprüche innerhalb der Festivals (als Institutionen, Organisationen, Netzwerke und Events), und ebenso in den für sie konstitutiven *Audiosozialen Gemeinschaften*, eng mit Ökonomisierungsprozessen zusammenhängen könnten, welche im städtischen Raum, in Arbeitsorganisationsstrukturen sowie in der digitalen Infrastruktur immer deutlicher zutage treten, hat sich im Laufe der Forschung verdichtet. Ein weiteres Ziel dieser Studie war es, die Grundsätze der *Multi-Sited Ethnography* (MSE) anzuwenden und die ökonomischen Aspekte in Forschung und Design miteinzubinden. In der Zusammenschau zeigt sich so ein komplexes Ökosystem von ambivalenten und sich gegenseitig bedingenden Aspekten, in das die *Transmedia Festivals* verwoben sind. Als Kristallisationspunkt betrachtet verweisen sie nicht nur auf ästhetische Dimensionen, sondern auf eine hybride und ambivalente Gegenwart und ihre gesellschaftlichen Problemlagen. Die Ergebnisse dieser Forschung fasse ich im Folgenden anhand eines reflexiven Resümees zusammen.

Mittels der Methodik der *Multi-Sited Ethnography* (MSE) folgte ich Personen, Diskursen und Verbindungen durch den Raum über Grenzen hinweg. MSE berücksichtigt dabei explizit die Auswirkungen eines weitgehend unregulierten Kapitalismus und neoliberalen Wirtschaftens. Als Methode der Feldforschung orientiert sich MSE an den Menschen und lässt sich nur gemeinsam mit ihnen vollziehen. Die MSE-Forschung fokussiert die Produktion von Kunst, Musik, Medien, Technologien oder Wissen in transnationalen und globalisierten Gefügen, was für das Forschungsfeld der *Transmedia Festivals* ebenfalls charakteristisch ist. Hybride Situationen und Prozesse kennzeichnen die Beziehungen und Lebenswelten der Akteur:innen. Die MSE funktioniert gleichzeitig als aktives Streben nach alternativen Forschungsmethoden (vgl. Marcus, in: Falzon 2009). Durch Hinzunahme kritischer, multi-disziplinärer Theorien werden akademische Konventionen unterlaufen und die Methoden der Ethnografie verfeinert. MSE rückt das ins Zentrum, was sich unterhalb, jenseits und zwischen den akzeptablen Diskursen abspielt (vgl. Rabinow, in: Marcus et al. 2008). Das Potenzial der Methode ähnelt damit dem Potenzial von Anti-Genres, die im Forschungsfeld präsentiert werden und in dieser Studie anhand von Beispielen illustriert wurden.

In einer verwissenschaftlichten oder von der Mittelklasse kulturalisierten Gesellschaft schaffen MSE-Feldforschungen mit ihren kritischen Interventionen ein wich-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

tiges Gegenstück zu den zahlreichen hyperrationalen Projekten der Gegenwart (vgl. Marcus 2008, 13). Neben dem Anspruch, die Vielfalt menschlicher Erfahrungen in den Vordergrund zu rücken, ist Gesellschaftskritik für MSE-Forschungen wesentlich (vgl. Marcus 1997, ix). Auch deshalb äußerte ich im Feld oft Kritik, wenn ich es für notwendig hielt, und habe sie mir nicht für die Niederschrift aufgespart. Diese Haltung einer Positionierung bewerte ich als sinnvoll, weil es vielen Akteur:innen selbst kaum möglich ist, Kritik zu äußern, da sie in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen und ihre Beschäftigung oder zukünftige Arbeitsmöglichkeiten nicht gefährden wollen.

Im Sinne von Sol Tax, einem der Begründer:innen der Action Anthropology, heißt dies, eine Skepsis gegenüber den Universitäten, Regierenden, etablierten Institutionen und Organisationen zu bewahren (vgl. Bennett 1996, 38). Für Tax war Unabhängigkeit eine der wichtigsten Prämissen, da alle immer Loyalität erwarteten, sowohl Arbeitgeber und Institutionen als auch zahlreiche Akteur:innen innerhalb des Feldes. Eine Erwartung, mit der auch ich konfrontiert wurde. Ich möchte die Leser:innen und Akteur:innen dazu ermutigen, dass sie die Missstände in ihrer Lebensrealität selbst artikulieren und mit ihren Mitteln dagegen angehen. Dabei ist es egal, ob Akteur:innen es nicht tun, weil sie es sich nicht zutrauen oder weil sie glauben, es sei nicht ihre Aufgabe. Es ist meine tiefe Überzeugung, dass die Menschen und Gemeinschaften in meinem Forschungsfeld, in diesen Szenen und Genres, in der Lage sind, ihre Situation zu reflektieren, Zielsetzungen zu verändern und diese zu erreichen. Voraussetzung dafür ist es, Missstände als Ungerechtigkeiten erst einmal wahrzunehmen und Eigeninteressen neu zu denken. Dazu möchte die vorliegende Studie einladen.

Als Forscherin war ich mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass die Akteur:innen keine einheitliche Gruppe darstellen. Viele Akteur:innen sind gleichzeitig Veranstalter:innen, Künstler:innen, Journalist:innen, Akademiker:innen – sie sind manchmal angestellt, aber meist freiberuflich tätig oder beides gleichzeitig und nehmen im Rahmen des Festivalkreislaufs unterschiedliche Rollen ein. Mein Selbstverständnis als Forscherin priorisiert das Verstehen der Akteur:innen. Dies ist aber für mich nicht in Bezug auf alle Beteiligten gleichermaßen bzw. gleichzeitig möglich. Kurator:innen und Leiter:innen haben oftmals eine unterschiedliche Perspektive und andere Interessen als die vielen Freelancer im Orbit der Festivals oder als die Praktikant:innen und Volunteers. Da ich selbst viele Jahre freiberuflich tätig war und mich die Fertigstellung der Dissertation sowie der nachfolgende lange Weg zur Veröffentlichung erneut in die Selbstständigkeit genötigt haben, kenne ich die Problematiken und Zwiespältigkeit der Freiberuflichkeit gut. Daher habe ich die Festivals während der Forschung meist aus Perspektive des Kreativ-Prekariats wahrgenommen und oftmals aus der einer Praktikantin oder eines Volunteers erlebt. Nach Beendigung meiner weitgehend unentgeltlichen Aktivitäten wurde ich von Akteur:innen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der Festivalteams weiterhin als Praktikantin wahrgenommen und nur selten kollegial oder als Forscherin. Deshalb tendiere ich dazu, für diese Gruppen weit unten in der Hierarchie zu sprechen. Trotzdem ist es hier mein Ziel, für möglichst viele Involvierte zu argumentieren.

5.1 Spartenfestivals, Kunstschauen, New Media und Clubbing als Entwicklungslinien

Zunächst wurden von mir zeitgeschichtliche Entwicklungslinien in den Blick genommen sowie kulturelle Praktiken, die für *Transmedia Festivals* konstitutiv sind, um eine Konzeptualisierung, eine Kultur der *Transmedia Festivals* zu erarbeiten. Bei diesen Avantgarde-Festivals handelt es sich um kulturelle Events, die sich im Gegensatz zu anderen Musikfestivals, vor allem Open-Air-Festivals, aus einer Geschichte der Kunstschauen und *Arts Festivals* herleiten lassen. Ab den 1970er Jahren erfolgte eine kulturelle Demokratisierung und Festivals wurden zunehmend zu kritischen und alternativen Formaten im Gegensatz zu den damals etablierten Veranstaltungen wie den traditionellen Festspielen. Dadurch entstanden Spartenfestivals, sogenannte *Arts Festivals*. Die Neuheit der Orte, Zeiten, Zielgruppen und Darbietungen versuchte die Grenzen zwischen Hochkultur und Popkultur aufzulösen. Um aus der kulturellen Provinzialität der Nachkriegszeit auszubrechen, suchte man Kontakte zu internationalen Künstler:innen und Veranstalter:innen, wodurch Festivals Transnationalisierungsprozesse dynamisierten und die Bildung von Netzwerken beförderten. Dadurch wurden sie auch maßgeblich für die kulturelle Infrastruktur Europas.

Eine weitere wichtige Entwicklungslinie für die *Transmedia Festivals* ist die Popmusik (die sie wiederum mit vielen Musikfestivals teilen) und hier ist im speziellen die Rave-Kultur der 1990er Jahre ein prägender Einfluss gewesen. Aus der Rave-Kultur entwickelten sich nicht nur Clubs, sondern auch experimentelle Stilrichtungen der Elektronischen Musik im Zusammenspiel mit visuellen Künsten und Medienkunst. Eine gemeinsame Basis der Experimente war der Computer als neues Produktionsmittel sowie weitere technische Geräte, die durch Elektrizität Bilder oder Sounds erzeugten (Synthesizer, Video-/Audiorecorder, Sampler, Drum-Machines etc.). Die Entdeckung neuer Medien wurde historisch stets von den künstlerischen Avantgarden begleitet und befördert, weshalb die historischen Avantgarden durch ihre vielschichtigen Experimente ein zentraler Einfluss für die Elektronische Musik und Medienkunst waren. Diese Einflüsse gingen weit über das Musikalische hinaus und umfassten ein Zusammenspiel diverser Kunstformen. Neben den Experimenten der künstlerischen Avantgarden der Nach- und Vorkriegszeit ist insbesondere die von Andy Warhol stammende Idee, die Party als experimentellen offenen Raum für künstlerische Fragestellungen zu

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nutzen (EPI), im Rückblick ein zentraler Einfluss für *Transmedia Festivals*. Das Zusammenspiel von Kunst, Party und Performance spiegelt Aspekte der historischen Happenings. Damit gehen auch unterschiedliche Erwartungs- und Rezeptionshaltungen der Besucher:innen einher sowie alternative Formen des Hörens und Sehens als musikalische Praxis. Die für Transmedialität so zentrale Rolle digitaler Technologien und des Computers spiegelt sich in vielen präsentierten Werken, vor allem in der Verschaltung von Bild und Ton, in der Tendenz zur Hybridisierung und der Erkundung von Erfahrungsräumen zwischen Musik und Kunst.

Transmedia Festivals präsentieren und dokumentieren den Entwicklungsstand eines bestimmten Genres sowie spezifischer Szenen und anhängiger Communities. Sie bieten den Veranstalter:innen die Möglichkeit, verschiedene Inhalte vergleichsweise kostengünstig und widerspruchsfrei miteinander zu verknüpfen, um dadurch neue Perspektiven zu ermöglichen – und das auf eine intensivere, konzentriertere und preiswertere Art und Weise, als dies sonst angeboten wird. Die Teilnehmer:innen suchen nach künstlerischen Grenzerfahrungen, nach neuen künstlerischen Formen und ästhetisch Außergewöhnlichem. Die zunehmende Akademisierung westlich geprägter Gesellschaften führt zu akademischen Formaten (Konferenzprogramme, Labore), wo künstlerische Praxis und aktuelle Diskurse zur Diskussion gestellt werden. Dabei handelt es sich um ein aktives Ver- und Durcharbeiten von Kultur. Daher können *Transmedia Festivals* auch als Orte von Demokratisierung und Öffentlichkeit verstanden werden. Andererseits beruhen Festivals ebenso auf Abgrenzung und Distinktion zu anderen Szenen, Genres und Formaten, weshalb *Transmedia Festivals* gleichzeitig als Filter oder Gatekeeper wirken. Inwieweit Festivals tatsächlich zur Demokratisierung beitragen (können), hängt vom Zusammenspiel der Kuration mit dem Publikum ab, von Öffnungen und Formaten, die Partizipation und Diversität forcieren sowie von Orten, die neue Erfahrungen und informellen Austausch ermöglichen. Denn der Ablauf eines Festivals lässt sich zwar planen, aber nicht dessen individuelle Wirkungsweisen. Die Realisierung der bereitgestellten Potenziale ist nie garantiert, sondern stets offen.

Arts Festivals haben sich heute weitgehend zu hybriden Events entwickelt, die unterschiedlichste Inhalte und Formate zu einem nach ästhetischen Kriterien konstruierten Ganzen verschmelzen. Hybride Events werden im Spannungsfeld von authentischer Idee und Kommerzialisierung ausgerichtet und erlebt. Sie bringen widersprüchliche Bedeutungen zusammen, die gleichzeitig individuell und gemeinschaftlich sowie politisch und ökonomisch sind. Festivals sind heute deshalb Orte der Translokalität, der Komplexität und Hybridität sowie von Kommodifizierung. Auf Festivals im Allgemeinen und auf *Transmedia Festivals* im Speziellen werden die Mechanismen eines flexiblen und ästhetischen Kulturkapitalismus deutlich. Die Waren, die hier verkauft werden, sind weniger offensichtlich, aber dafür umso tiefgreifender: Erlebnisse, Erfahrungen, Atmosphären, Gefühle und ein Versprechen von

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Gemeinschaft. Auf Festivals wird das Verhältnis von Besucher:innen, Künstler:innen, Musiker:innen, Verkäufer:innen und Dienstleister:innen entsprechend erneuert, und zwar auf eine Weise, die neoliberale Mechanismen zunehmend moralisch akzeptabel erscheinen lassen, weil sie diese reproduzieren und normalisieren. So sind auch *Transmedia Festivals* zunehmend Orte der Selbstrepräsentation, wo Aspekte von Lifestyle und Weltanschauung (re)präsentiert und performt werden. Gravierende Veränderungen durch automatisierte bzw. digitalisierte Arbeits(auf)teilung in der Musikindustrie und Wirtschaft haben zu einer zunehmenden Ökonomisierung, zu mehr Wettbewerb und zur Professionalisierung von *Transmedia Festivals* geführt, trotzdem bleiben sie Orte für Debatten und Aushandlungsprozesse. Der ideale Effekt transmedialer Festivals ist ein Perspektivwechsel bis hin zum Horizontwandel, der auf das Publikum und die Kunstproduktion zurückwirkt.

5.2 Genre-Cultures und Hörräume des Dazwischen

Die künstlerischen Inhalte, Praktiken, Formate und Genres sind konstitutiv für diese Festivals, wo die neuesten Entwicklungen in den Szenen gezeigt und Diskurse debattiert werden. Events und Festivals sind in einer sich zunehmend fragmentierenden Gesellschaft immer wichtiger für die Entwicklung und Verstetigung der losen Gemeinschaften der Gegenwart geworden. Diese fluiden Szenen sind einerseits Teil von Mythen und Imaginationen, aber ebenso Katalysatoren für kreative Dynamiken und sehr reale Transformationsprozesse. Da der Szenebegriff zu vage und unspezifisch ist und sich nicht auf Musik bezieht, habe ich als präzisere Alternative den Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaften* verwendet. Zentral für *Audiosoziale Gemeinschaften* ist Brian Enos Idee des *Scenius*, die hervorhebt, dass Innovationen und wichtige künstlerische und kulturelle Neuerungen niemals von Einzelpersonen ausgehen, sondern stets auf kollektivem Engagement und kollektiver Intelligenz beruhen, auch wenn die Geschichtsschreibung nach wie vor Einzelpersonen im Rampenlicht positioniert. Der Begriff der *Audiosozialen Gemeinschaft* konkretisiert die Gruppen oder Szenen nicht nur auf Musik, sondern es stehen elektronische Musikstile und deren wirkmächtige Eigenschaften im Fokus. Im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie umfasst dieses netzwerkartige System neben Personen auch nichtmenschliche Akteur:innen – die Werkzeuge und Maschinen, Atmosphären, Räume – oder die urbane Umgebung, die die herrschende Wirtschaftsform (Kapitalismus, Neoliberalismus, Thatcherism usw.) mitdenkt.

Die auf den *Transmedia Festivals* von *Audiosozialen Gemeinschaften* verhandelten Genres rücken die Wucht des Klangs auf den Körper durch Lautstärken, Intensitäten oder extreme Frequenzen in den Vordergrund, aber auch das Feinsinnige, das Leise und die Stille und damit das Potenzial zur Immersion und zur Affizierung. Die hier

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

dominanten Meta-, Sub- und Microgenres zeichnen sich häufig durch eine Widerspenstigkeit gegenüber Kategorisierungen aus, da das Gemeinsame der Wille zum Experimentieren ist. Sie beschreiben oft Räume des Dazwischen, am Übergang zwischen Genres und weiteren Kunstpraktiken, zwischen Musik und Nicht-Musik.

Ich verstehe Musik und Klangkunst als sonische Praxis einer Gemeinschaft oder eines Netzwerks von Akteur:innen und als Ergebnis eines kollektiven Prozesses, was einen alternativen Zugang zur sonischen Wirklichkeit, jenseits von Klanganalysen, anbietet. In diesem Rahmen habe ich verschiedene Aspekte von Genre herausgearbeitet. Als Set von Konventionen und Erwartungen, die sich eine Gruppe von Menschen im Prozess von Genreformierung einerseits aneignet und andererseits hinterfragt. Dies sind dynamische Prozesse, die auf Aushandlungen beruhen, wobei sich musikalische und diskursive Praktiken verschränken. Durch diskursive Aushandlungsprozesse und spezifische künstlerische Praktiken, die sie ausbilden und wiederholen, beanspruchen Hörer:innen nicht nur ein Genre, sondern manifestieren dadurch dessen Existenz. Genredefinitionen verdeutlichen vielmehr Reibungen zwischen parallel verlaufenden Prozessen subkultureller, musikindustrieller und akademischer Genrefizierungsversuche.

Die von den Akteur:innen verwendete Kategorisierung als elektronisch-experimentelle Musik zog die Frage nach sich, ob Experimentelle Musik ein Genre sei. Dies ließ sich nicht abschließend beantworten, nur insoweit, dass Experimentelle Musik als Meta-Genre beständig Verwendung findet. Es wird konstant auf Experimentelle Musik rekurriert – von Labels, von *Transmedia Festivals*, von Musiker:innen und Hörer:innen. Wie auch immer Experimentelle Musik im akademischen Kontext und im musikwissenschaftlichen Kanon (Elektroakustik, Kunstmusik) der Vergangenheit verwendet wurde, in den *Audiosozialen Gemeinschaften* der *Transmedia Festivals* hat Experimentelle Musik eine ganz eigene Bedeutung im Rahmen popkultureller Strömungen Elektronischer Musik erlangt. Die Eigenschaft schwer zu fassen zu sein und sich einer Einordnung zu widersetzen, ist charakteristisch für Experimentelle Musik, nicht aber für Elektronische Musik, die nun nach vielen Jahrzehnten vom Klang kaum noch jemanden befremdet. Deshalb wurden etliche Festivalnamen und Untertitel aufgegeben, die anfangs noch stark auf Elektronische Musik rekurrierten.

Die Musikbeispiele haben deutlich gemacht, dass es hier um Werke und Genres am Limit geht, die zwischen verschiedenen Stilen und Kunstformen verortet sind. Charakteristisch ist, dass sie schwer zuzuordnen sind und mit Erwartungen spielen, die sie aufbauen, um sie dann zu widerlegen. Das macht die Werke in ihren stärksten Momenten unvorhersehbar, was eine wesentliche Eigenschaft von Experimenten ausmacht. Experimentelle Musik wird als eine Haltung der Offenheit, der Befragung und der Entdeckung verstanden und auf unterschiedlichste Genres angewendet. Transmediale Herangehensweisen zwischen Musik, Medien, Kunst und Performance sind hier charakteristisch, weshalb viele Artists sowohl in Clubs, Gale-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

rien und Museen anzutreffen sind. Die augenscheinlichen Gegensätze zwischen den angeführten Musikbeispielen als Genres und Anti-Genres sind keine, sie beschreiben vielmehr eine Klammer, die disparates zusammenbringt, weil das Gemeinsame an allen Beispielen die Uneindeutigkeit sowie der Wille zum Experiment ist. Die Festivalmacher:innen arbeiten aktiv an der Auflösung von Genregrenzen, indem sie künstlerische Experimente kuratieren und ermöglichen. Gleichzeitig konstruieren die Festivals mit ihren Beschreibungen von Werken und Künstler:innen, mit ihrer Öffentlichkeitsarbeit selbst Genres oder Stilrichtungen. Und auch die Hörer:innen verausgaben sich während des Festivals in Genrefizierungsdiskursen. In dieser Hinsicht offenbaren *Transmedia Festivals* gleichermaßen, dass es kein Außerhalb von Genres gibt, ja vielmehr, dass sich alles um Genre dreht, egal ob Genres konstruiert oder Genregrenzen aufgelöst werden. Die Gemeinschaften, die auf *Transmedia Festivals* zusammenkommen, sind daher als *Genre-Cultures* zu deuten.

Die Möglichkeiten des hybridisierten Hörraums werden auf den *Transmedia Festivals* auch durch Sound Art ausgelotet, wo die Grenzen zwischen Musik, Medien und Kunst verschwimmen. Affektive, hypnotische und immersive Effekte zeichnen meist genauso die Videoarbeiten aus, die zusammen mit musikalischen Arbeiten in Form von A/V Live Performances präsentiert werden. Sound Art ist eine noch junge Kunstrichtung, die sich im Entwicklungsprozess befindet. Sound Art hat viele Formate: Installationen, Objekte, Skulpturen, Performances, Soundscapes, interaktive Hörstücke oder Sound-Transmissionen – woraus weitere Kombinationen und Variationen entstehen. Sound Art beschäftigt sich oft mit der Wahrnehmung, (re)strukturiert diese oder stellt sie in Frage. Viele Werke operieren an den Grenzbereichen der Wahrnehmungsfähigkeit, erzeugen mutwillig einen Irrsinn der Wahrnehmung. Manche Künstler:innen verlängern ihre Arbeiten in den Sozialraum oder forcieren soziale Interaktion. Anstelle Sound Art einer statischen Definition zu unterwerfen, wird sie von der Community in verschiedenen Modi gedacht und praktiziert.

Mehrfach wurde von Forscher:innen darauf verwiesen, dass mit Experimenteller Musik und Sound Art spezielle Formen des Hörens einhergehen. Diese wurden als „virtuosic listening" (Novak 2013), „aestetic listening" (Demers 2010) oder „deep listening" (Oliveros 2005) beschrieben. Die Praktiken des Wahrnehmens dieser *Genre-Cultures* vollziehen sich in hybridisierten Hörräumen, welche die *Transmedia Festivals* bereitstellen. Diese Erfahrungsräume bieten neue Wahrnehmungen des Selbst sowie der Umwelt, und damit utopisches Potenzial.

5.3 Creative Industries und die Entzauberung der Städte

Die zunehmende Eventisierung des Urbanen umfasst Prozesse wie Verdichtung der Kreativökonomie in Creative Clusters, Verdichtung von Orten des Erlebniskonsums,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

spektakulären Architekturen, Historisierung, Musealisierung und Festivalisierung. Das Angebot an Events und Festivals steigt, weil besonders Städte mit einem breiten kulturellen Angebot für den Tourismus und gutverdienende Zuziehende attraktiv sind. Kulturelle Events wirken sinnstiftend und affizierend, weil sie urbanen Entfremdungs- und Entzauberungserfahrungen entgegenwirken, weshalb es in der Gegenwart zu Wellen der Eventisierung und Festivalisierung kommt. Kunst- und Kulturangebote vermehren sich zwar, aber sind mehrheitlich auf Konsum ausgerichtet, was städtische Auf- und Verwertungspolitik nach sich zieht.

An der Entwicklung von *Transmedia Festivals* der Freien Szene, wie beispielsweise dem *CTM Festival*, das organisch gewachsen ist, kann festgestellt werden, wie Leidenschaft und Engagement in Professionalisierung übergehen. Niedrigzinspolitik und Eventisierung führen zu innerstädtischen Gentrifzierungsprozessen, die wiederum auf die Kultur- und Kunstszenen mit gesteigerten Preisen für Wohn- und Kulturraum zurückwirken. Diese Prozesse sind den Festivalakteur:innen in ihren negativen Auswirkungen durchaus bewusst, werden aber als gegeben hingenommen. Ursachen und Handlungsmacht werden außerhalb des eigenen Umfelds verortet.

Nicht nur die Städte, auch Arbeit wird kulturalisiert und Kultur wird gentrifiziert. Gentrifizierungsprozesse und das kulturelle Potenzial einer Stadt müssen zusammengedacht werden, denn die Ermöglichung produktiver Differenz ist für urbanes Leben zentral. Aufgrund schnell voranschreitender Gentrifizierungsprozesse in den Metropolen und Großstädten ist diese aber immer seltener realisierbar. Dies ist kein Thema jenseits von Musikszenen, sondern es betrifft sie direkt, wie aktuelle Debatten rund um Schlagwörter wie Mietenwahnsinn oder Clubsterben verdeutlichen. Ohne Kulturräume, die soziales Zusammenkommen und künstlerisches Ausprobieren jenseits von ökonomischen Zielsetzungen ermöglichen, gibt es keine Experimente, keine relevanten neuen Ideen und keinen Nachwuchs, was zu einem Mangel an Differenz und Diversität führt. Dies wurde besonders am Beispiel von Berlin überdeutlich, wo die Ideen und Lebensstile der alternativen Musikszenen den Rohstoff für die Festivalisierung Berlins liefern (vgl. Schwanhäußer 2010).

Kultur dynamisiert nun zunehmend wirtschaftliche Prozesse und sperrige Experimente werden unerwünscht, wenn die Inwertsetzung erst einmal in Gang gesetzt wurde. Nachhaltig sind dann nur noch die Mythen des Vergangenen, während die steigenden Mieten vielen Festivalakteur:innen und prekär Beschäftigten zu schaffen machen. Dies hat sich im Forschungszeitraum zu bisher ungekannten Dimensionen entwickelt. So titelt der *Tagesspiegel* 2021: „Die Ursachen der Krise sind gewaltig, die neuen Akteure auch – und die Folgen für die Menschen kaum absehbar" (Tagesspiegel online, 28.04.2021: Team Cities for Rent). Hier geht es nicht nur um Wohnen, es betrifft ebenso Kulturräume, für die es bislang noch weniger Alternativmodelle als für Wohnraum gibt. Es fehlen Codes of Conduct für die Stadtplanung, um Eventisierung und Gentrifizierung in verträgliche Bahnen zu lenken. Obwohl in den meisten

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Städten, wo die *Transmedia Festivals* stattfinden, die Gentrifizierung voranschreitet, war sie auf den Festivals kein Thema, dabei gibt es auch hierzu künstlerische und musikalische Arbeiten. In der Raumfrage gibt es grundsätzlich bislang kaum Awareness bei den Festivals; das betrifft sowohl den Umstand, dass Raumproduktion Arbeit ist, als auch mangelnde Achtsamkeit in Bezug darauf, welche Räume man bespielt oder was danach mit ihnen passiert. Damit ist gemeint, sich über mögliche Konsequenzen der eigenen Raumnutzungen als Festival bewusst zu sein. Darin sehe ich eine wichtige Aufgabe für *Transmedia Festivals* in der Zukunft.

Die Veränderungen im kapitalistischen Wirtschaftswesen durch Outsourcing, Offshoring und Digitalisierung haben auch Konsequenzen im Konzertwesen und transformieren das Livegeschäft, die Musikbranche und damit das Festivalwesen. Auch wenn sich für viele *Transmedia Festivals* noch keine direkten Auswirkungen bemerkbar machen, da es sich zumeist um staatlich geförderte Veranstaltungen handelt oder um Inhalte abseits des Mainstreams, so werden sich die Ökonomisierungs-, Outsourcing- und Monopolisierungstendenzen in Zukunft noch verstärken, wenn hier nicht politisch eingegriffen wird. Bei kleinen bis mittelgroßen Konzertveranstaltern, die Musiker:innen unterstützen und aufbauen helfen, ist es bereits so weit, dass sich für sie vor allem Verlustgeschäfte ergeben. Konzert- und Ticketingkonzerne binden Veranstalter:innen zunehmend an ihr System, wodurch sich bedenkliche Abhängigkeiten und Netzwerkeffekte vermehren. Eine grundsätzliche Monopolisierung des Konzertwesens und der Live-Musik schreitet ebenfalls voran. Ehemalige „Indies", Musikagenturen und Festivals, werden entweder in Anteilen oder gleich in Gänze gekauft. Oftmals handelt es sich bei der Spekulation mit Immobilien, dem Konzertwesen oder digitaler Infrastruktur um dieselben Unternehmen. Eine Entflechtung und Zerschlagung solcher Konzerne könnte hier Abhilfe schaffen (vgl. Seliger 2019).

Im Zuge der Zuspitzung innerstädtischer Gentrifizierungsprozesse sprachen Akteur:innen auch wiederholt von „Cultural Gentrification", eine Beobachtung, die zum Ausdruck bringen soll, dass Gentrifizierung zunehmend auf Kultur und Musik selbst übergreift. Dies zeigt sich u. a. dadurch, dass Marken nicht mehr nur als Sponsoren agieren, sondern gleich selbst Events und Festivals organisieren, und zwar mit Inhalten, die früher als Nischenmusik galten, wie sie beispielsweise *Transmedia Festivals* präsentieren. Insgesamt greifen aufgrund der fortschreitenden Kulturalisierung zunehmend mehr Festivals aus anderen Bereichen auf interdisziplinäre, bisweilen transmediale Gestaltung und avancierte Artists der Elektronischen Musik zurück, so dass die Alleinstellungsmerkmale der *Transmedia Festivals* zunehmend unkenntlich werden, was sie unter enormen Leistungs- und Innovationsdruck setzt.

Der Umstand, dass Noise-Praktiken zwischen Kunst, Performance und Musik fallen, macht sie zentral für *Transmedia Festivals*. Allerdings sind die politischen Aspekte von Noise oder Industrial bei diesen Festivals fast gänzlich abhanden gekommen. Es überwiegt der Hedonismus der Clubkultur. Innerhalb der Clubkultur

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

wurden subversive Strategien als altmodisch und verkrampft empfunden, jedoch führte die vermeintlich zukunftsorientierte Suchbewegung zu keinen neuen Alternativen, zu keinen langfristigen Verbesserungen für viele. Der metaphorische Aspekt von Noise als Lärm, der die verdrängten Klänge einer aus den Fugen geratenen Welt zurück in Hörweite bringt, weist über ästhetische Aspekte hinaus. Paul Hegartys Frage danach, was es bedeutet, kategorisierbar und definierbar zu sein, erscheint in Bezug auf Kooptierung durch Profitinteressen und die voranschreitende Ökonomisierung von Kultur in einem neuen Licht. Nicht kategorisierbar und schwer definierbar zu sein, war für die *Audiosozialen Gemeinschaften* der Anti-Genres auch Schutz und Strategie und viele forcierten möglichst unabhängige Selbstorganisation.

Mehr Achtsamkeit würde vielen *Transmedia Festivals* guttun, Achtsamkeit und Atemlosigkeit funktionieren allerdings selten gleichzeitig. Anstatt neoliberalen Rezepten und Euphemismen zu folgen, könnten sie den Gegebenheiten etwas entgegensetzen. Experimentelle Strategien müssen sich nicht auf Kunst und Musik beschränken, sondern lassen sich auch auf Distribution, Produktion oder Organisation ausweiten. David Novak formuliert in diesem Zusammenhang eine versteckte Form populärer Kultur. Und ein Verstecken ist vielleicht angebracht, da Musik und Erlebnis im gegenwärtigen ökonomischen Gefüge kommodifiziert werden, was oftmals die Kommerzialisierung von Inhalten nach sich zieht. Dezentrale und unabhängige Strukturen aufzubauen und aufrechtzuerhalten, erscheint unter den aktuellen Umständen progressiv, wenn nicht sogar zukunftsweisend. Das zeigte sich in dieser Studie ebenfalls in Bezug auf Digitalisierung. Im Experimentieren mit Strukturen ist bei den *Transmedia Festivals* noch viel Luft nach oben. Versuche, diesen Ökonomisierungsprozessen etwas entgegenzusetzen, durch Experimente mit alternativen Strukturen und selbstentwickelten Tools, erachte ich als wertvoll.

5.4 Kopflos in eine schönere Welt? Geschlechterverhältnisse und Gatekeeping

Der Preis der *Ars Electronica* für besondere künstlerische Leistungen ist seit rund 40 Jahren die Goldene Nica, die Statue einer kopflosen Göttin. Dies wurde von Künstlerinnen als Aussage darüber gedeutet, wie Frauen innerhalb künstlerischer Communities zur Ware gemacht werden. Laut Gender-Gap-Report des Weltwirtschaftsforums (2016) dauert es noch 170 Jahre, bis Männer und Frauen am Arbeitsplatz gleichgestellt sind, wenn es so weiter geht wie bisher. Daher ist es wenig verwunderlich, dass sich Unbehagen in Bezug auf unausgewogene Geschlechterverhältnisse in Kunst und Musik artikulierte. Im Rahmen von #KissMyArs oder dem *female:pressure* FACTS-Survey wurde zudem hervorgehoben, dass Kritik am Geschlechter-Status-quo meist bedeutet, die eigene Karriere zu gefährden. In Bezug auf Gender wurden Routinen des Unsichtbarmachens weiblicher Errungenschaften in Kunst, Musik und

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Wissenschaft aufgezeigt. Die Reproduktion von männlichen Heldengeschichten in der Geschichte und an den Universitäten wirkt auf den Kulturbetrieb zurück. Wer sich schon im Studium mit dieser Normalität abfinden muss, wird sich im Arbeitsleben kaum an einer Schieflage der Geschlechter stören. Die Universitäten etablieren zunehmend neoliberales Training für die Arbeitswelt, anstelle der Befähigung zum kritischen Denken. Kritik bleibt hier wie dort – abseits der Imagepflege – tendenziell unerwünscht.

Wo das Bewusstsein um einen Mangel an Künstlerinnen* nicht von Anfang an gegeben war, sträubten sich Festivalkurator:innen zunächst gegen die zunehmende Kritik. Um dennoch weltgewandt auf Kritik reagieren zu können, werden häufig schnelle Feigenblattlösungen forciert, anstelle nachhaltiger Beschäftigung mit anhängigen Themen. Dies legt nahe, dass die Strukturen und Normalisierungseffekte tief gehen, da es mit besten Absichten geschieht. Das verdeutlichten die Beispiele zu *Ars Electronica*, *CTM* und *donaufestival*, die Globalität und Diversität als gegenwärtig relevante Diskurse in ihr Programm integrierten. Die Beispiele zeigten, wie unterschiedlich Wahrnehmung und Verständnis von Situationen oder Positionen diesbezüglich sein können. Was die Kritiken waren, wurde kaum thematisiert, und häufig gab es keine erkennbare Vertiefung oder Fortsetzung der aufgekommenen Kontroversen. Hier zeigt sich eine wichtige Aufgabe für Festivals, nämlich die der Nachhaltigkeit. Zwar gibt es ein Bewusstsein darüber, dass Themen und Diskurse aufgegriffen werden sollten, die in den *Audiosozialen Gemeinschaften* als relevant erachtet werden, jedoch bleibt Ästhetik hier meist der wichtigste Bezugs- und Beurteilungsmaßstab. Durch ästhetische Argumentationen werden Exklusionsmechanismen häufig überdeckt. Aber auch Kontexte, also wer, warum, womit und aus welcher Position hybridisiert, experimentiert oder kritisiert. Der Umstand, dass Exotismen und Orientalismen in zahlreichen Facetten in avantgardistischen Nischen überdauern, ist bislang kaum auf *Transmedia Festivals* aufgegriffen worden. Auch hier zeigt sich Ambivalenz.

Wer Themen setzt und im Diskurs darüber sprechen darf, hängt häufig an der Zugehörigkeit zu festivalnahen Netzwerken; dass sich andere Expert:innen besser mit einem Thema auskennen, hat wenig Relevanz im ökonomisierten Netzwerkdenken. Die Möglichkeiten zur Beteiligung, außerhalb von vereinzelten Workshops und Residencies, sind auf den meisten *Transmedia Festivals* nicht gegeben. Wenn Öffnungen existieren, dann in wettbewerbsartiger Form: man darf sich auf einen Open Call oder Preis bewerben. Dies kann auch als Sportsgeist gedeutet werden, und historisch haben Menschen zu Unterhaltungszwecken gerne ihre Kräfte gemessen. Allerdings sind die Kriterien, die allerorts vorherrschen, das legen die Ausschreibungstexte der Festivals nahe, keine experimentellen oder alternativen, sondern orientieren sich an dem neoliberalen Status quo, der gleichzeitig oftmals diskursiv kritisiert wird. Auch hier zeigen sich Ambivalenzen.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Für mehr Inklusion ist oftmals der Ticketerwerb die erste Barriere. Die vorherrschende Annahme in vielen Festival-Organisationsteams, Menschen sollten und könnten ihre Festivaltickets ersparen, geht an vielen Lebensrealitäten schlicht vorbei. Derzeit besitzen die prekär Beschäftigten nur 1 % des Gesamtvermögens. In Deutschland leben bereits um die 50 % der Bevölkerung in solch prekären Verhältnissen, die den Besuch teurer Kulturveranstaltungen kategorisch ausschließen. Daher ist Geld im Umfeld der Festivals, vor allem in den *Audiosozialen Gemeinschaften* in Berlin, fast immer ein Thema gewesen, auch wenn es um einen anstehenden Festivalbesuch geht. Oftmals geht es um so geringe Beträge, dass sie Außenstehenden nicht der Rede wert erscheinen, diese fehlen aber im Alltag. Geld für Veranstaltungen auszugeben, ist Luxus in prekären Umständen. Viele Akteur:innen nutzen ihr kulturelles Kapital, soziales Netzwerk und das Tauschprinzip, um ökonomische Defizite auszugleichen (verbilligte Tickets, Gästelistenplätze, Schlafplätze, Freigetränke usw.). Die von einer Kuratorin artikulierte Haltung, hier müsse Geld umverteilt werden, ist bei den *Transmedia Festivals* eher eine Außenseiterposition. Banalste und doch grundlegendste Fragen werden nicht einem Experimentieren unterzogen. Wie sonst ließe sich erklären, dass jene, die schon viel haben, meist die höchsten Gagen bekommen, und jene, die wenig haben, gerne umsonst arbeiten dürfen. Daraus lässt sich schließen, dass die Debatten auf den Festivals um mehr Awareness, Diversity und Fairness noch in ihren Anfängen sind.

Transmedia Festivals, vor allem die größeren und bekannteren, könnten als globale Vorbilder agieren, um Standards zu setzen, die inklusiver, fairer und nachhaltiger sind. Hierfür müssten sich aber die Gatekeeping-Mechanismen allerorts ändern, nicht nur für Clubs und Festivals. Diversität müsste ein explizites Anliegen von Festivals und Institutionen sein und genauso von den *Audiosozialen Gemeinschaften* selbst. Wenn mehr Diversität und Inklusion erreicht werden soll, muss auch der Wille da sein, um sie auszuhalten. Die Thematik von Diversität im Club und auf Festivals machte deutlich, dass Diversität außerdem von Finanzierungsmöglichkeiten abhängt. Wenn man Schulungen und divers ausgerichtete Projekte durchführen möchte, bedeutet dies viel Kommunikationsarbeit und erfordert den Aufbau von Vertrauen. Eine vertrauensvolle Zusammenarbeit mit Communities braucht aber Zeit – und Zeit ist Geld, wie gemeinhin bekannt. Solche Bemühungen werden bisher nur selten staatlich oder durch die EU gefördert. Außerdem wurde die Diversity-Thematik fast ausschließlich im Rahmen von partikularen Identitäten aufgegriffen. Die steigende Anzahl von Netzwerken und Kollektiven verweist nicht nur auf ökonomische Notwendigkeiten, sondern ebenso auf die neue Relevanz von Partikularitäten – oder Singularitäten (vgl. Reckwitz 2017). Ein übergeordneter Fokus auf Gemeinsamkeiten erscheint mir ebenso wichtig wie notwendig. Das hatte Donna Haraway bereits Ende der 1980er Jahre formuliert, als sie schrieb, dass sich zukünftig noch weitaus mehr Frauen und Männer mit extrem prekären Positionen im System

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Lohnarbeit auseinandersetzen müssten und hier dringend solidarischer Handlungsbedarf bestehe. Dass das Thema sozialer Ungleichheit im Zuge einer nicht nur kulturellen, sondern gesellschaftlichen Ästhetisierung immer mehr in den Hintergrund rückt, wurde von zahlreichen Theoretiker:innen im Rahmen dieser Studie bestätigt und aufgezeigt, und dass Vorstellungen von Rationalität und Gleichheit tendenziell obsolet werden. Auf den Feminismus als anders orientierte Gesellschaftstheorie wurde von zahlreichen Autorinnen verwiesen, weil hier nicht das Individuum, sondern das Soziale im Vordergrund steht, das alle einschließt. Ohne Frauen wäre keine Kulturwirtschaft möglich, auch deshalb bräuchten Kreative dringend mehr Feminismus (vgl. Sharma 2014).

5.6 Poverty Jet-Set: Mythen, Verniedlichung und Erschöpfung

Diese Ethnographie macht deutlich, wie sich ökonomische Imperative langsam zu gesellschaftlichen verdichten und unter welchen prekären Bedingungen sich Festivalarbeit häufig vollzieht. Gezeigt hat sich außerdem, dass sich die Kunst-, Kultur- und Festivalarbeit oft in schillernden, beinahe mythologischen Begriffen, Narrativen und Verniedlichungen rund um Kreativität vollziehen, wie es beispielsweise die prominente Floskel „work is play" promotet. Solche Euphemismen verschleiern die Realitäten, die oftmals dahinterstehen. Das unternehmerische Selbst ist immer öfter ein ‚erschöpftes Selbst', das zeigte sich überdeutlich. Denn Kreativität entsteht heutzutage kaum unter spielerischen Bedingungen, sondern oft unter Stress und Angst, die sich vor dem Hintergrund einer zunehmenden Klassengesellschaft entfalten. Diese Perspektive kann zum Teil auch erklären, warum Kunst- und Kulturschaffende gerne diese Narrative aufgreifen, da sie zur Beschönigung der eigenen Situation beitragen. Denn die Gegenwart wird von zahlreichen Theoretiker:innen als Übergangsphase von einer gesicherten zu einer prekären Gesellschaft verstanden, in der die traditionelle Erwerbsbiografie nicht mehr die Norm ist. Aus Langeweile, von der noch viele Kunstschaffende älterer Generationen als Quelle von Kreativität zu berichten wussten, entsteht heute nur noch selten Kreatives. Wer sich tatsächlich einmal langweilt schaut ins Smartphone.

Bei institutionellen Festivals reicht die Spanne der Förderung von 200.000 Euro bis zu 10 Millionen Euro, während bei Festivals der Freien Szene die Spanne zwischen 20.000 Euro bis zu einer Million variierte – hier steht nur etwa ein Zehntel zur Verfügung. Die Strukturen variieren von ehrenamtlich geführten Vereinen bis zu GmbHs oder GbRs, wobei die meisten Mitarbeiter:innen freiberuflich oder teilzeitbeschäftigt sind. Das Beispiel *Ars Electronica* zeigte, wie bei großen Strukturen nur durch Druck von außen und durch Interessensvertretungen aus Scheinselbstständigen schließlich Festangestellte wurden. Dies verdeutlicht, wie normalisiert Outsour-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

cing und Scheinselbstständigkeit in der Kulturarbeit bereits sind. Festivals haben in der Regel kleine Betriebsstrukturen, die sich während der Festivalzeit erweitern und danach wieder verkleinern. Einige Festivals konnten drastische Kürzungen in den Kulturförderungen durch Kooperationen und EU-Förderungen ausgleichen, während andere ihre Dauer verkürzten. Oder das Festival fällt ganz aus, wenn das Budget fehlt. Dass die Organisation eines Festivals die Aufstellung der Finanzierung beinhaltet, ist offensichtlich. Weniger Allgemeinplatz ist, dass Antragsbewilligung und Festivalstart oft nah beieinander liegen. Werden Gelder nicht bewilligt, ist nicht nur das Festival gefährdet, sondern auch die bis dahin erfolgte Arbeit bleibt unbezahlt. Zwei Festivals haben den langen Forschungszeitraum nicht überdauert, das *Rokolectiv* und die *CYNETART*, auch wenn sie in anderen Formaten und Kooperationen zum Teil weiterbestehen. Neu entstanden sind hingegen EU-Projekte und Verlängerungen eben solcher.

Die Höhe der Löhne und Artist Fees ist oftmals am unteren gesetzlichen Limit. Beim Personal der größeren unterfinanzierten Festivals gibt es häufig eine hohe Fluktuation, aber in kleinen Strukturen an beliebten Standorten fast gar keine. Ohne neues Personal können nur schwer neue Ideen und Einflüsse entstehen. Ein größeres und diverseres Team ist aber nur durch Wachstum des Budgets zu realisieren. Mehr Teilzeitbeschäftigung und kürzere Arbeitszeiten wären allerorts wünschenswert, allerdings reichen die Entlohnungen bei den Festivals der Freien Szene selbst bei Vollzeitbeschäftigung kaum zum Leben aus. Komplexe Strukturen und finanzielle Probleme führen oftmals dazu, dass Kulturarbeiter:innen regelrecht verheizt werden. Bei den Festivals der Freien Szene zeigte sich noch deutlicher, wie unzureichend die Absicherung der Kulturschaffenden ist. Bei kleinen Festivals bietet die Organisation oft noch nicht einmal für die Leiter:innen das ganze Jahr Beschäftigung, geschweige denn finanzielles Auskommen. In selbsternannten Kulturnationen wie Österreich und Deutschland wird das Kulturschaffen in seiner Breite und Tiefe nicht gesichert. Fast alle Festivals im Sample sind daher inzwischen auf EU-Förderungen angewiesen. Was an der Oberfläche wie ein Zugewinn aussieht, die zusätzlichen Mittel durch EU-Projekte, gleicht aus einem anderen Blickwinkel eher einem Outsourcing. Und dort, wo in Europa Währung und Einkommen niedrig sind, sind die Matching Funds eine Hürde für diese dringend benötigten Gelder. Als Strategien der Absicherung werden auch marktwirtschaftliche Zusatzunternehmungen unternommen: durch Private-Public-Partnerships, Franchising, Agenturen, Sponsoring sowie Kooperationen mit Not-for-Profit-Akteuren oder Forschungseinrichtungen.

Wenngleich jedes Festival einzigartig ist, oft auch in der Organisationsstruktur, die nicht auf andere Festivals übertragbar ist, erzwingen die Umstände tendenziell ein hohes Maß an symbolisch vergüteter, ehrenamtlicher oder unbezahlter Extra-Arbeit. Diese, so wiederholen die Veranstalter:innen unermüdlich, finde auf freiwilliger Basis statt. Wem es nicht passt, kann gehen oder braucht gar nicht erst kommen. Eine

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

solche Auffassung von Freiheit grenzt aber an Zynismus. Ein Perspektivwechsel wäre hier angebracht, schließlich haben die meisten Kurator:innen und in der Hierarchie höher positionierte Kulturarbeiter:innen einst selbst mit ähnlichen Tätigkeiten und unter ähnlichen Bedingungen begonnen und die Frage, ob man es zu den jetzt offerierten Bedingungen wieder tun würde, erachte ich als hilfreich. Hart erarbeitete Privilegien führen bei prekär Beschäftigten oftmals zu der Erwartungshaltung, alle müssten nun ebenso hart anpacken und sich verausgaben, aber nicht zu Solidarität oder Verständnis für die unterschiedlichen Positionen und Lebenswelten. Zumal sich die Bedingungen stetig verschärfen. Die gängige Praxis des Volunteering für Festivals, der Tausch von Arbeitseinheiten für einen Festivalpass, ist tendenziell als problematisch zu bewerten, weil nicht der Mindestlohn als Grundlage genommen, sondern nur etwa die Hälfte davon angerechnet wird. Hierzu muss dringend mehr Reflexion stattfinden. Im Zweifelsfall müssten die Fördergeber dafür sorgen, die sich aber bisher noch nicht einmal für die Thematik interessieren oder wegschauen. In einer Stadt wie Berlin mit vielen prekär Beschäftigten und steigenden Mieten ist Volunteering eine wichtige Option, um überhaupt zu einem Festivalticket zu kommen. Hier sollte dringend überlegt werden, was man verbessern kann. Der Tausch oder vermeintliche *gift-exchange* muss angemessen und verhältnismäßig sein. Volunteering müsste erst wieder zum *gift-exchange* werden und nicht dafür missbraucht, um Kürzungen zu kompensieren. Mehr Aufmerksamkeit und Achtsamkeit seitens der Veranstalter:innen bezüglich der individuellen Risiken, gesellschaftlichen Auswirkungen und Gestaltungsmöglichkeiten ist hier notwendig, um die prekären Bedingungen in der Branche nicht zu zementieren. Es stellt sich die Frage, welchen Sinn es macht, Praktikant:innen, die kaum Aufstiegschancen haben, jedes Jahr von neuem anzulernen. Ich habe aufgezeigt, dass oft mehrere solcher Praktika oder Volunteerings absolviert werden, diese aber kaum zu weiteren bezahlten Tätigkeiten führen. Deshalb sollten Festivals stattdessen Praktika in Ausbildungsplätze umwandeln. Das wäre für beide Seiten eine Win-win-Situation.

Hinderlich für ein Gewahrwerden um die Risiken von prekarisierten Arbeitsbedingungen im Kunst- und Kulturbereich ist, dass sie gleichzeitig als intrinsisch motivierte Freiheit zur Selbstverwirklichung erfahren werden. Vor allem junge Menschen aus den Musik- und Kunstszenen wollen kreativ leben und arbeiten, sie suchen nach Wegen, dieses Bedürfnis zu realisieren. Die Festivalarbeit wird nur zum Teil als prekäre Arbeit wahrgenommen, da man im Vergleich zu anderen prekär Beschäftigten zusätzliche Privilegien besitzt und weil die Tätigkeiten in der Außenwahrnehmung als interessant beurteilt werden. Wie prekär die Verhältnisse oftmals wirklich sind, bleibt für die Mehrheitsgesellschaft verborgen. Institutionen im Kulturbereich outsourcen zunehmend ihren Personalbedarf, indem sie abhängige Beschäftigungsverhältnisse in freiberufliche Tätigkeiten umwandeln, damit die Institutionen die Sozialversicherungsbeiträge sparen können (vgl. Haak 2008). Diese Einsparungen,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

die oftmals Folgen von Einsparungen in den Kulturförderungen waren, führten in der Folge fast immer zum weiteren Abbau sozialversicherter Beschäftigung. Bei den Betroffenen führt langjährige Arbeit ohne Absicherung zu Scham, Ängsten, Depressionen, Burn-out und infolge oft zu körperlichen Erkrankungen, die ein konstitutiver Bestandteil von Prekarisierung sind. Die Individualisierung und Externalisierung der Kosten prekärer Beschäftigung belastet die Betroffenen gesundheitlich wie finanziell, und ökonomisch schlussendlich die gesamte Gesellschaft. Denn ein Zulassen nicht abgesicherter, atypischer Beschäftigung verschiebt die Kosten, indem es sie erst individualisiert und am Ende sozialisiert. All diese unsicheren Formen von Arbeit sind extrem teuer für die Betroffenen und für die Gesellschaft. Selbst wenn temporäre Absicherung oder positive Arbeitsatmosphäre gegeben sind, beschreiben Akteur:innen ihren Zustand oft mit Atemlosigkeit oder Ausgebranntsein.

Es gibt zwar starke Verbände, die der Interessenvertretung dienen, aber im Bereich des Kulturschaffens handelt es sich meist um sogenannte atypische Beschäftigungen auf Honorarbasis, die angeblich keine Sozialversicherungspflicht begründen und somit keine Interessenvertretung haben. Atypisch ist dies aber schon seit vielen Jahrzehnten nicht mehr. Es gibt zwar einen gesetzlichen Mindestlohn in Deutschland und eine Vereinbarung der Sozialpartner:innen in Österreich, aber sie schützen nur die abhängig Beschäftigten. Stattdessen regiert der Euphemismus: Arbeiter:innen des Kunst- und Kulturbetriebes gelten als ‚cultural entrepreneurs' mit sich selbst als Betriebskapital. Es gibt erste Versuche, freie Kulturarbeiter:innen zu beraten und zu vertreten, beispielweise die IG Kultur oder die 2020 gegründete IG Freie Musikschaffende in Österreich, bei existenziellen Problemlagen ist hier aber kaum Hilfe zu erwarten. Denn diese Vertretungen sind oft selbst prekär aufgestellt. Man überlässt es grundsätzlich der unternehmerischen Freiheit der Soloselbstständigen, auf Kosten ihrer Gesundheit und psychischen Versehrtheit mit schlechten Arbeitsbedingungen zu leben und im Alter irgendwie klarzukommen. Ein Auffangsystem für Prekäre sind daher nach wie vor die Familie bzw. die Partner:innen, sofern sie ihre niedrigen Einkommen ausgleichen können und wollen. Strategien wurden zwar von aktivistischen Gruppen entworfen, aber nur so lange, bis ihnen die Ressourcen und Luft ausgegangen sind. Dort wo Widerstand war, hat sich zunehmend die Erschöpfung breitgemacht.

Hier muss hervorgehoben werden, dass faschistische Regime der Vergangenheit gezeigt haben, dass am Anfang meist die Abschaffung von demokratischen Arbeitsvertretungen erfolgt, und dass fehlende arbeitsrechtliche Vertretungen dem Faschismus Tür und Tor öffnen. Wir sind schon länger auf dem Weg dorthin, weil Freiberufler:innen seit Jahrzehnten keine Vertretungen und Arbeitsgrundrechte mehr haben. Die Plattform-Konzerne haben dies erneut verschärft, da sie zunehmend ihre geringen Festanstellungen in prekäre Freiberuflichkeit umwandeln, wo die Betroffenen kaum eine Chance haben dem etwas entgegenzusetzen. In Öster-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

reich würden manche gerne die Arbeiterkammer abschaffen, die im Ausland von vielen als Errungenschaft gesehen wird. Dass sich Institutionen wie die Arbeiterkammer nicht für Freiberufliche und deren Belange einsetzen müsste alarmieren, weil sich die Situation immer weiter verschärfen wird, bis alle so prekär arbeiten, dass sie jegliche Verschlechterung hinnehmen müssen und diese in Folge normalisiert werden, was auch andere Vertretungen perspektivisch gefährdet. Viele Kulturphilosoph:innen wie -theoretiker:innen sind deshalb pessimistisch, wenn nicht apokalyptisch gestimmt. So werde die Ökonomie der Singularitäten in Kombination mit der Kulturmaschine der digitalen Technologien noch an Fahrt aufnehmen, optimistische Einschätzungen seien Nostalgie (vgl. Reckwitz 2017). Gerade deshalb wäre es umso wichtiger die sogenannten *bright spots*, die ja auch existieren, in allen festivalnahen Bereichen zu präsentieren und die Personen, die sie schaffen zu supporten.[1]

5.7 Netzwerkst du noch oder lebst du schon?

Eine Absicherungsstrategie bleibt für alle Involvierten im Kulturbereich die des Netzwerkens. Um finanzielle Engpässe und Risiken abzufedern, bilden Künstlerproletariat und Festivals schon seit vielen Jahrzehnten transnationale Interessensgemeinschaften und Netzwerke. Durch Netzwerke konnten Geldmittel akquiriert werden, um Künstler:innen und Festivalarbeiter:innen zirkulieren zu lassen. Viele Festivalproduzent:innen kennen sich durch die stabile Vernetzung. Einige Festivals sind zu Knotenpunkten geworden, agieren in einem großen Geflecht von Netzwerken und Kooperationen, sehen sich als Basis, Vermittler oder Broker für Kontakte zu liquiden Kooperationspartnern. Kleine Festivals können durch Festival-Netzwerke an Reputation und Anerkennung gewinnen und jüngere Festivals erhalten ideelle Unterstützung.

Die Akteur:innen der *Transmedia Festivals* sind erfahrene Netzwerker:innen und Antragsteller:innen, sind vertraut mit digitalen Technologien und ihre Fähigkeiten sind oft entscheidend für das Überleben der Festivals. Der Workload für Netzwerke und Kooperationen wird zwar von vielen als machbar beschrieben, aber wenn alle bereits am Limit sind, reicht ein schwaches Glied, um gemeinsame Planungen scheitern zu lassen. Auch klagten Akteur:innen darüber, dass es nun bald kein Außen mehr gibt, sondern nur noch Vernetzungen. Netzwerke stoßen an menschliche Grenzen, die sich in Politiken der Erschöpfung, in lückenhafter Kommunikation

1 Bezüglich Digitalisierung finden sich u. a. regelmäßig einige solche Projekte beim *Ars Electronica* Festival oder der *transmediale*, aber auch die Bits & Bäume Konferenz (Jankowski et al. 2023) hat nachhaltige Digitalisierungsprojekte vorgestellt sowie eine neue Werte-Agenda formuliert.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

oder in Modalitäten des Nicht-könnens realisieren. Die Übergänge zwischen Symptomen wie Burn-out oder Depression hin zu Taktiken wie Leerlauf oder Verzögerung können als Kehrseite eines übertrieben-vernetzten Individualismus interpretiert werden. Und es stellt sich die Frage: wenn das Netzwerken tatsächlich so effektiv und hilfreich für das finanzielle Überleben von Kulturschaffenden und Organisationen ist, warum sich die ökonomische Situation von (freiberuflichen) Künstler:innen und Musiker:innen, Veranstalter:innen und Kulturarbeiter:innen seit Jahrzehnten kaum verbessert hat?

Wer etwas auf den Festivals präsentieren darf, hängt ebenfalls mit Netzwerken zusammen, die viele Veranstalter:innen als notwendige Filter begreifen. Wohl weil alles immer unübersichtlicher wird. Trotzdem entscheiden sie als Gatekeeper über künstlerische und kulturelle Legitimation und damit darüber, wer Sichtbarkeit und Chancen bekommt. Die Verantwortung, die damit einhergeht, scheint nicht allen gleichermaßen bewusst zu sein. Für die notwendige Reflektion fehlen oft Zeit und Geld – und damit Achtsamkeit. Viele Akteurinnen haben die relevanten Netzwerke in der Musik- und Festivallandschaft zudem als männlich dominiert und wenig divers beschrieben. Und bei fast allen Festivals fehlt ein zentraler Ort für Begegnungen, an dem man sich jenseits von Privilegien niedrigschwellig begegnen, austauschen und gegebenenfalls networken kann. Dies würde die Einlösung des Versprechens, dass Festivals soziale Orte sind, befördern und zeigen, dass hier nicht nur Netzwerken im ökonomischen Sinn Relevanz hat.

Die diskutierten Positionen zu Netzwerken machen deutlich, dass im vernetzten Individualismus Klasse und Privileg zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die Entlohnung besteht oft nur aus dem Sozialprestige, das ihnen dieses Leben verleiht und das sie als kulturelles Kapital einbringen können. Dafür verzichten viele Akteur:innen auf finanzielle Absicherungen, die andere vor ihnen noch hatten. Es wurde aufgezeigt, dass der Habitus des Netzwerkens in der Kreativbranche weitgehend aus dem Tech-Start-up-Umfeld, der *new media industry* und Club Kultur hervorgegangen ist. Und dass die für das Netzwerken notwendige *network sociality* oder *club culture sociality* der Ausbildung von Gemeinschaft entgegenwirkt, um mehr Konnektivität und potenzielle Anschlussmöglichkeiten zu erreichen (vgl. Wittel 2001). Dieser Habitus scheint neoliberale Werte zu normalisieren und popularisieren, dort wo politisches Vokabular oder Handeln zunehmend ins Leere läuft. Der Lifestyle der Projekt- und Netzwerkarbeit führt zu einer Hypermobilität, wo Städte zu Transitzonen des Lebens werden. Digitale Strukturen sollen nun dabei helfen, die fragmentierten Leben zusammenzuhalten und zu organisieren.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

5.8 Digitalisierung vs. Imagination

Ein Künstlerdasein, das von der Kunst leben möchte, ist heute ohne Profile, die Likes und Follower generieren, kaum noch denkbar. Ebenso sind Events und Festivals ohne digitale Präsenz und Eventfunktion nicht mehr vorstellbar. Social Media kann traditionelle Werbung ersetzen, wird jedoch oft in Kombination genutzt. Immer mehr *must haves* an Apps und Anwendungen kommen dazu. In Deutschland und Österreich ist die digitale Infrastruktur im Vergleich nicht nur schlecht ausgebaut, sondern auch teuer. Aber weitaus problematischer ist der Umstand, dass diese in Europa fast komplett privatisiert ist, in der Hand und Gunst weniger Konzerne. Ihnen ist man als Nutzer:in weitgehend rechtlos ausgeliefert.

Die Nutzung verschiedener sozialer Netzwerke und Kanäle sowie visueller Darstellungen und das Streaming von Inhalten werden zunehmend vorausgesetzt. Die Covid-19-Pandemie hat diese Entwicklung nochmals beschleunigt. Die Notwendigkeit der Nutzung dieser technischen Infrastrukturen, Netzwerke und Plattformen hat sich innerhalb des Forschungszeitraums für die *Transmedia Festivals* extrem verstärkt. Printmagazine, aber auch Foren, Homepages und Blogs nehmen im Vergleich dazu eine immer weniger relevante Rolle ein, wenn sie nicht bereits verschwunden sind. Für die Festivalarbeit bedeuten diese digitalen Technologien zunächst augenscheinlich eine Erleichterung in der Verwaltung, Strukturierung und Ordnung von Kontakten, Aufgaben und Inhalten. Aber durch die digitalen Netzwerke entstehen auch weitere Notwendigkeiten und Abhängigkeiten. Mehr Komplexität bedeutet auch, weniger Ressourcen für andere Aufgaben zu haben. Die Aufmerksamkeit der Festivalarbeiter:innen fließt immer mehr in die neoliberale Lebensbewältigung, anstatt in das Imaginieren von Alternativen.

Hinzu kommt die Rolle der Performanz in der Gegenwart, dass Identität zur Aufgabe wird, die man performen muss (vgl. Bauman 2015). Durch Social Media wird die Notwendigkeit der Präsenz nicht nur auf diverse digitale Netzwerke erweitert, sondern diese Performance wird bewertet und valorisiert (nicht unbedingt die Leistung oder Inhalte). Und diese Valorisierung betrifft Privates und Berufliches gleichermaßen. Berliner DJs haben die Bedeutung von Social Media für das Musikgeschäft hervorgehoben. Und Sarah Farina (2018) bezeichnete Likes und Follower als neue Währung in der Musikindustrie.

Und der künstlerische Leiter des *Ars Electronica* Festivals formulierte 2021, dass das, was als lustiger, harmloser Austausch von Alltagsbanalitäten und Katzenfotos begann, heute zu einem politischen und wirtschaftlichen Schlachtfeld der Profitmaximierung geworden ist. Expert:innen zufolge befinden wir uns in einem Strukturwandel, vergleichbar mit der Industrialisierung, der auch nachhaltige Veränderungen für Öffentlichkeit, Meinungsfreiheit und die Meinungsbildung haben wird. Datenflüsse müssten reguliert werden, darin sind sich die Expert:innen einig. Da wir

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nicht das Eigentum an der Software besitzen, müsste man Open-Source-Strukturen realisieren, und zwar wann immer es möglich ist. Oder gleich eigene Plattformen bauen (vgl. Nielsen 2020, van Dijck 2019). Wir stünden vor epochalen Entscheidungen, die unsere digitale Infrastruktur und Regulierungspolitiken für die nächsten Jahrzehnte bestimmen werden.

Obwohl Alternativen zu invasiven Applikationen von Plattform-Konzernen, die User:innen tracken und deren Daten verkaufen, laufend in Arbeit sind, bleiben sie klandestine Nischen, auch für die *Transmedia Festivals*, trotz ihrer künstlerischen Nähe zu Computer und Digitalisierung. Nach dezentralen, fairen Möglichkeiten für Musik wird kaum noch gesucht oder dazu diskutiert, weder in der Clubkultur noch in der Experimentalszene.[2] Auseinandersetzungen zum Thema oder eigene Open-Source-Anwendungen gab es lediglich beim *Elevate Festival* oder punktuell im Rahmen der *Ars Electronica*. Den alternativen Plattformen ist gemein, dass sie dezentral verteilte soziale Netzwerke und freie Software sind. Bisher kann das sogenannte *Fediverse* nicht mit den zentralisierten kommerziellen Netzwerken konkurrieren. Doch schon morgen könnten alle dort kommunizieren, wenn denn viele mitkommen würden. Hier könnten Festivals mit Zehntausenden von Followern ein positives Umdenken anregen, indem sie (zumindest zusätzlich) auf dezentralen Netzwerken präsent sind.

5.9 Kann die Avantgarde das Betriebssystem stören?

Ein Kunstfestival muss meines Erachtens nicht explizit politisch sein, die Gewährleistung vieler diverser Positionen und niedrigschwelliger Teilhabe wären ausreichend, jedoch positionieren sich die meisten *Transmedia Festivals* im Sample explizit politisch in ihren Agenden und Editorials. Wenn Kritik aufkommt, verbleibt sie meist auf der Ebene der Ästhetik und des Sprechhandelns. Aus der außereuropäischen Perspektive eines Festival-Kurators aus Montevideo (2015), seien Konflikte auf Festivals hingegen oft die interessantesten Ergebnisse und förderten gute Ideen zu Tage. Kunst ist für ihn nicht nur Ästhetik, sondern genauso Ethik. Und eine US-amerikanische Kuratorin möchte sich lieber nicht mit politischen Agenden schmücken (2018), sondern solche Engagements ermöglichen. Wenn Themen und Diskurse von Festivals halbgar aufgegriffen und nicht fortgesetzt werden, entsteht leicht der Eindruck eines Feigenblatts, da sich gravierende gesellschaftliche Probleme nicht nach einem Talk erledigen. Das Neuheits- und Wachstumsdiktat der Wirtschaft überträgt sich allzu leicht auf Förderinstitutionen und Geförderte, so scheint es.

2 Im April 2021 publizierte das *CTM Festival* immerhin einen Artikel zum Thema von DeForrest Brown: www.ctm-festival.de/magazine/social-music, abg. 22.04.2021.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Was folgt daraus für die Autonomie der Kunst? Schon für die historischen Avantgarden war konstitutiv, dass es immer zwei Seiten der Avantgarde gibt – eine Avantgarde, die sich gegen die bestehenden Verhältnisse richtet und Sand im Getriebe sein will, und eine konformistisch-funktionalistische, die Elite mit den hegemonialen Eliten sein will (vgl. Van den Berg 2014). Letzteres hat Folgen für die künstlerische Autonomie, denn die Förderinstitutionen bestimmen mit ihren Vorgaben zu einem nicht unerheblichen Teil über die künstlerischen Inhalte und diese sind wiederum von der Politik, Wirtschaft und Wissenschaftsdiskursen abhängig. Die davon ausgehende Gefahr liegt in einer Monopolisierung von Ansätzen, Themen, Diskursen, Medien und Werken, weil ein systemkonformes Handeln erwartet wird (vgl. Penzel 2006). Vielleicht funktioniert es so wie Frédéric Beigbeder, einst eine schillernde Figur im Pariser Hedonismus und nach wie vor umstritten, es 2021 im *Freitag* formuliert? Er erzählt im Interview, dass er in Anbetracht der sich verändernden sozialen Wirklichkeiten inzwischen lieber auf Sicherheitsabstand zu einer Bohème geht, die lieber Witze über die Mächtigen macht, oder über jene, die noch prekärer sind als man selbst, aber nichts verändert.

Dabei haben Festivals Möglichkeiten, die einzelne Personen oder kleine Gruppen nicht haben. Festivals können als Institutionen ihrer Szenen und als Organisationen Schutz und Infrastruktur bieten, sie können Veranstaltungen im öffentlichen Raum anmelden und durchführen, Informationen verbreiten, Diskurse etablieren, Kontakte herstellen, Austausch ermöglichen und im besten Fall Ressourcen und Sichtbarkeit umverteilen. Es wurde herausgearbeitet, dass Szenen den Wert des kollektiven Lebens sichtbar machen, weil sie als Inkubatoren funktionieren, von denen eine faszinierende soziale Kraft ausgehen kann (vgl. Stahl 2014). Wenn *Audiosoziale* Netzwerke als Verbundenheit und Interdependenzen verstanden werden – zu anderen Akteur:innen, Technologien, Klängen, Räumen und Kontexten (vgl. Goodman 2005) – hat dies ein gänzlich anderes Gewicht, als der vernetzte Individualismus es propagiert. Wenn *Transmedia Festivals* potenzielle Lernerfahrungen bieten (vgl. Rohlf 2016), sollten nicht auch die Veranstaltenden die Möglichkeit bekommen, also die Zeit zur Reflektion, um diese Erfahrung überhaupt machen zu können?

5.10 Wie man das neoliberale Denken wieder aus dem Gehirn bekommt

Ambivalenzen waren ein zentraler Ausgangspunkt meiner Forschung. Ambivalenzen gehören zwar zum Leben und Menschsein, aber sie scheinen immer zahlreicher zu werden, was auch psychologisch und emotional problematisch ist, wie aufgezeigt wurde. Diese Studie legt nahe, dass es sich um Symptome handelt, Aufwerfungen als Folge sich beschleunigender Transformationsprozesse. Im Forschungsfeld standen die prekären Arbeitsbedingungen der Akteur:innen in einem ambivalenten Verhält-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

nis zu der angestrebten Innovationskraft und Experimentierfreude in Kunst und Musik, die kritische Diskurse und Selbstreflexionen inspirieren sollen. Diese Studie zeigt, dass es aber an Experimenten mit den Arbeitsformen und Strukturen mangelt, und deren Status quo auf wesentliche gesellschaftliche Probleme verweist, in die *Transmedia Festivals* ambivalent verwoben sind. Sie sind Teil des Prozesses einer gesellschaftlichen Ästhetisierung, indem Kunst und Kultur eine Vorbildfunktion für Deregulierungen im Sozial- und Arbeitsrecht zukommt (vgl. Boltanski & Chiapello 2003), die allerorts und auch bei den Festivals zu spüren sind.

Die wichtigen Fragen wurden 2009 vom *CTM Festival* bereits gestellt, nämlich wie zukünftige Strukturen beschaffen sein müssten und wie es organisiert werden kann, dass mehr Akteur:innen von ihrer Kunst selbstbestimmt leben können. Und: „Which forums do a critical discourse that also discuss music as a socially relevant and political practice" (CTM Katalog 2009, 61). Nur war für die Antworten leider keine Zeit mehr, denn die Unterfinanzierung des Festivals und die steigenden Mieten der Festivalarbeiter:innen mussten von immer weniger Einkommen bezahlt werden, während sie in immer mehr Netzwerken und Kooperationen performen müssen.

An der Bewusstwerdung darüber, dass Kulturarbeit genauso Arbeit ist, egal ob freiberuflich oder angestellt, dass die Kultur- und Kunstarbeiter:innen das Fußvolk und Proletariat einer neuen kulturalisierten Erlebnisgesellschaft sind, daran hapert es noch. Außerdem erfolgt die Klassenzuschreibung nicht von den Arbeiter:innen, sie kommt von Seiten des Kapitals. Die (historische) Arbeiterbewegung hat diese Zuschreibung in eine ermächtigende, selbstbestimmte umgedeutet. Eine Haltung des Nicht-regiert-werden-Wollens hat sich bisher weder in weiten Teilen der Gesellschaft (vgl. Bröckling 2007) noch auf *Transmedia Festivals* etabliert.

Einige der hier aufgeführten Stimmen nennen sich bewusst nicht Künstler:innen, sondern Kulturarbeiter:innen, um Aufmerksamkeit auf die Arbeitsprozesse zu lenken. Eine von ihnen ist die Künstlerin Inga Zimprich von der *Feministischen Gesundheitsrecherchegruppe*, sie ist wütend auf andere Kunst- und Kulturarbeiter:innen, weil sie die vorherrschenden Wettbewerbsstrukturen so stark verinnerlichen. Als Kulturarbeiter:innen und Kunstproletariat sind wir aber zahlenmäßig viele und werden stetig mehr. Ich denke, ein solches Verständnis der eigenen Situation und Position in der Gesellschaft kann die vorherrschende Verwirrung durch sich häufende Ambivalenzen vermindern. Wir brauchen neue Perspektiven auf die eigene kulturschaffende Rolle, auf die elementaren Notwendigkeiten sowie für neue potenzielle Anschlüsse. Zimprich erinnert an das, was wesentlich sein sollte, wenn mehr Inklusion erwünscht ist: „Wir sollten schauen, dass in unseren Praxen auch mehr Platz für uns alle ist und nicht nur für uns selbst" (Interview 2020).

Auch wenn Open Calls für Preise, Residencies usw. hilfreiche Tools bei der Suche nach Artists und Werken sind und immerhin eine Öffnung darstellen, so sind solche Methoden und Strukturen von Inklusion noch weit entfernt. Denn sie verbleiben in

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

der Wettbewerbslogik. Meine Forschung hat die Ambivalenzen, Konflikte und Problemlagen einiger *Transmedia Festivals* und ihrer Szenen als Akteur:innen in einem durchökonomisierten Gefüge aufgezeigt. Und auch, dass hier bisher kaum alternative Strategien oder Strukturen entstehen. Dies scheint auf die wirksame Internalisierung der Gebote einer auf Wachstum angelegten Kulturökonomie hinzuweisen, die allumfassend die Energien und Ressourcen der Beteiligten verschlingt. Es ist ein strategischer Umgang in einem ökonomisierten Feld, das von Wettbewerb und potenter Konkurrenz gekennzeichnet ist, in der aber kaum etwas Neues entsteht, das Brüche oder Risse herstellt, aus denen positive Veränderungen für viele der Beteiligten (oder darüber hinaus) entstehen könnten.

Die digitalen Plattformen sind bereits tief in Bereiche wie Kultur, Infrastruktur oder Bildung vorgedrungen. Die Forschungsfrage danach, ob die Akteur:innen der Festivals den hegemonialen Machtverhältnissen etwas entgegensetzen können und wollen, wurde bisher nur zum Teil beantwortet. Martin Honzik (2019) wollte wissen, welche subversiven Kräfte und Kreativität wir entwickeln werden, um diesen Systemen und Strukturen wieder entkommen zu können? Und auch die Forscher:innen haben Fragen. Rasmus Kleis Nielsen (2020) hielt fest, dass wir in einer Welt leben, wo Ökonomie, Kultur und Technologie die digitalen Plattformen so unterfüttern, dass sie als unabänderliche Gegebenheiten erscheinen. Und will wissen, wie wir als Individuen und Gesellschaft darauf reagieren sollten? Von der Politik, sollten wir uns lieber nicht allzu viel erhoffen, das zeige die Vergangenheit.

Nielsen wünscht sich, dass Bürger:innen informiert ihre Entscheidungen treffen werden. Auch wenn man am nächsten Tag wieder exakt dasselbe mache, sei es ein Unterschied, ob man über die Konsequenzen Bescheid wisse. Er nimmt die Snowden-Enthüllungen als Beispiel – so habe sich danach zwar nichts verändert, aber man wisse nun, dass man ausspioniert werde. Er benutzt den Begriff „intrinsic value", ein Begriff, der seine Wurzeln nicht nur in der Ethik hat, sondern auch von der Finanzwelt kultiviert wurde. Im Wissen darüber liegt nämlich ein Selbstzweck. Und vielleicht bewirkt es hier und dort doch etwas. Möglicherweise liegt der Weg vorwärts manchmal auch in Rückwärtsbewegungen. Auch die Covid-19-Pandemie hat gezeigt, dass all die staatlichen Interventionen, von denen immer gesagt wurde, sie seien politisch, wirtschaftlich oder logistisch nicht durchführbar, sehr wohl und sehr schnell umgesetzt werden können, wenn der Wille da ist. Der Selbstzweck liegt darüber hinaus darin, dass wir über dieses Wissen sprechen und uns austauschen können. Hier kommen wir wieder zurück zu den *Audiosozialen Gemeinschaften* und zu den *Transmedia Festivals* als Orte kritischer Öffentlichkeit, in der die *Arts Festivals* ihren Ursprung und Auftrag haben (vgl. Teissl 2013).

Denn gleichzeitig wurde deutlich, dass sehr wohl alternative Erfahrungsräume bereitgestellt und abwegige, experimentelle Praktiken präsentiert werden. Und es handelt sich tendenziell nicht um Events, die kommerziellen Routinen folgen

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

oder überteuerte Tickets anbieten, was inzwischen bei allen großen Konzertveranstaltern und Konzerthäusern Standard geworden ist. Hier geht es um grundlegend andere Entwürfe als jene von Festivals wie *Tomorrowland*[3] & Co. Hier investieren Hörer:innen einiges – in Hören, Reden und Machen. Die Festivalproduzent:innen stellen künstlerische Praktiken und Werke zur Schau, bringen hybride Sounds und Kunstformen, immersive Atmosphären und transmediale Erkundungen zusammen. Diese produzieren intrinsisches Wissen darüber, dass etwas immer anders gemacht und gedacht werden kann. Dass es zudem, was bereits bekannt ist, Alternativen gibt. Welche individuelle und gesellschaftliche Wirkung wann und wo davon ausgeht, lässt sich nicht bestimmen. Hierin liegt das Potenzial der Möglichkeitsräume, die das Potenzial der kritischen Masse miteinschließen. Und die Möglichkeit neuer An- und Zusammenschlüsse in der Zukunft. Auch wenn es noch viel Luft nach oben gibt, ist es wichtig, mithilfe dieser Erfahrungen und diesem Wissen in Bewegung zu bleiben. Das motivierte auch Eduardo Galeano zu folgenden Worten, die nachklingen:

„Die Utopie, sie steht am Horizont. Ich bewege mich zwei Schritte auf sie zu und sie entfernt sich um zwei Schritte. Ich gehe weitere 10 Schritte und sie entfernt sich um 10 Schritte. Wofür ist sie also da, die Utopie? Dafür ist sie da: um zu gehen!“[4]

3 *Tomorrowland* ist ein seit 2005 jährlich stattfindendes EDM-Musikfestival in der belgischen Stadt Boom mit ca. 500.000 Besucher:innen 2022. Gelände und Bühnen sind märchenlandartig gestaltet. Vorbild war das niederländische Festival *Mysteryland*.

4 Ohne weitere Angaben zitiert in Schmelzer & Vetter 2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Anhang

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Tabelle 1: Überblickstabelle Transmedia Festivals*

Name	Erste Edition	Stadt, Land	Besuche/ Besuchende	Dauer	Kurzbeschreibung
Ars Electronica	1979	Linz, AT	ca. 100.000 Besuche (2017) Quelle: ORF	5 Tage	Untertitel: Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Jährliches Thema. Selbstbezeichnung als Medienkunstfestival. Formate: Symposien, Ausstellungen, Screenings, Performances, Konzerte, Club-Nächte, Interventionen, Katalog, Awards, teilweise Streaming. Statement: „Binnen weniger Jahre entwickelt sich die Linzer Erfindung zu einem der wichtigsten internationalen Medienkunstfestivals. Von Jahr zu Jahr wird das Festivalprogramm dichter und facettenreicher – [...] vom spekulativen Zukunftsentwurf zur analytischen Betrachtung, vom provokanten Aktionismus zur philosophischen Debatte“ (Website 2020). https://ars.electronica.art
Berlin Atonal	1982 (bis 1990) Relaunch 2013	Berlin, DE	Keine Angabe, keine Quellen. Eigene Schätzung ca. 3000 Besucher:innenpro Tag (das Kraftwerk fasst 2600 Personen, vgl. kraftwerkberlin.de)	5 Tage	Selbstbezeichnung: Festival für sonische und visuelle Kunst. Formate: Sound Art, visuelle Kunst, Medienkunst, Konzerte, A/V Live Performances, Film-Screenings, Franchising Events in anderen Städten, ‚The Long Now‘ mit Märzmusik. Statement: „Es geht um das Aufbrechen des Erstarrten und um die Wiederbelebung, damit die Weiterentwicklung der Musik neue Wege findet. Wichtig ist, dass das Atonal Festival eine Plattform für junge Geister bleibt – egal welcher Altersstufe“ (Hegemann, Programmheft 2014). https://berlin-atonal.com
CTM	1999	Berlin, DE	23.000 Besuche (2013) 37.000 Besuche (2017)* ca. 1000 Festivalpässe & Freipässe	10 Tage	Untertitel 1999: 10 Tage an der Schnittstelle von Bild und Ton; Untertitel 2007: Festival for Adventurous Music and Related Visual Arts; Untertitel seit 2013: Festival for Adventurous Music & Art; Untertitel 2021: Festival and Platform for Adventurous Music & Art. Jährliches Thema. Formate: Konzerte, Club-Events, Ausstellung, Installationen,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Name	Erste Edition	Stadt, Land	Besuche/ Besuchende	Dauer	Kurzbeschreibung
			*Besucherzahlen pro Abend & Spielort jeweils erfasst und aufsummiert. Also erfasste Personen via Scans, Strichlisten, Gästelisten usw. Quelle: CTM		Workshops, Diskursprogramm, teilweise Residencies, Katalog später Festivalmagazin (bis 2019), teilweise Franchising Events in anderen Städten. Statement: „CTM verbindet multiperspektivische Erfahrungen, kritische Reflexion, Hedonismus und kollaboratives Lernen durch ein jährliches Festival und kontinuierliche kollaborative Projekte, Publikationen, Auftragsarbeiten, Konzerte, Clubabende und mehr“ (Website 2021). https://www.ctm-festival.de
CYNETART	1997–2020	Dresden, DE	ca. 4000 Besucher:innen Quelle: Cynetart & diverse Presseberichte	4 Tage; seit 2018 biennal	Untertitel 2010: Internationales Festival für computergestützte Kunst; Untertitel 2017: Festival für transmediale Kunst und Projekte; Untertitel 2020: Internationales Festival für Medienkunst, kein Thema. Formate: Ausstellungen, Vorträge, Masterclasses, Workshops, Performance/ Tanz, transdisziplinäre Medienkunstprojekte, Konzerte, teilweise Publikationen, teilweise Club-Events. Statement: „CYNETART 2020 präsentiert im Jahr der fallenden Masken über 30 Tage hinweg elektronische Musik, Performance, Vorträge und Tanz in den Kunsträumen GEH8, C.Rockefeller Center for the contemporay Arts Dresden, dem objekt klein a, im Festspielhaus Hellerau sowie auf dem CYNETART Online Portal. wAtch oUt!“ (Website 2020) https://www.cynetart.org
donaufestival	1988 Relaunch 2005	Krems, AT	ca. 6000* Besucher:innen ca. 14.500** Besuche Quelle: orf.at & donaufestival * Die Kapazität der größten Konzert-	6 Tage	Untertitel: Redefining Arts, jährliches Thema. Formate: Performance Kunst, Bildende Kunst, Medienkunst, Konzerte, teilweise Filme und Diskussionen, Reader (seit 2017). Statement: „Seit 2005 steht das donaufestival für Weltoffenheit, Urbanität und Innovation und ist [...] eines der schillerndsten Festivals für genreübergreifende Gegenwartskunst [...]. Sein Motto [...] ist durchaus programmatisch zu verstehen: Der Kunstbegriff soll hier ein Stück weit neu gedacht und erweitert werden“ (

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Name	Erste Edition	Stadt, Land	Besuche/ Besuchende	Dauer	Kurzbeschreibung
			Spielstätte ist ca. 1000 Personen. ** alle Besuche der einzelnen Spielstätten an allen Tagen zusammen.		Programmheft 2018). https://www.donaufestival.at
Elevate	2005	Graz, AT	ca. 10.000 (2019)* * Unklar, ob Personen oder Besuche Quelle: elevate.at	5 Tage	Untertitel: Festival for Music, Arts and Political Discourse. Jährliches Thema Formate: Konzerte, DJ-Sets, Diskursprogramm, Film-Screenings, teilweise Kunstarbeiten, Awards (2011-2015), Livestreaming Diskursprogramm. Statement: „Elevate ist ein interdisziplinäres Festival mit einem starken Fokus auf kultur- und gesellschaftspolitische Themen. [...] Durch die einzigartige Verbindung von kritisch-politischem **Diskurs** mit **Kunst**, avancierter **elektronischer Musik** und audiovisuellen Experimenten öffnet das Elevate Festival einen Raum zum Kennenlernen von innovativen Inhalten“ (Website 2021). https://elevate.at/
Heart of Noise	2011	Innsbruck, AT	ca. 3500 Besucher:innen Quelle: HON 2017	3 Tage (2018 4 Tage)	Kein Untertitel, jährliches Thema. Formate: Konzerte, DJ-Sets, (Sound-)Installationen, teilweise Diskussionen, teilweise Ausstellungskooperationen, speziell angefertigte Außenbühne, Vinyl-Release eines lokalen Artist. Statement: „Praise the loud! Subvert, hedonize, evolve. Die Welt ist uns zerbrochen. Zertrampelt die Scherben, bis sie wieder fein sind wie tanzender Sand“ (Programmheft 2019). http://www.heartofnoise.at
HYPERREALITY/ Wiener Festwochen	2017/ 1951	Wien, AT	Keine Zahlen für Hyperreality vorhanden. WF: 128.500* Besuche (2017);	HR: 3-4 Tage; WF: ca. 40 Tage	

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Name	Erste Edition	Stadt, Land	Besuche/ Besuchende	Dauer	Kurzbeschreibung
			102.500 Besuche (2019) *alle Besuche der meisten Spielstätten an allen Tagen zusammen		Wiener Festwochen: Kein Untertitel, kein Thema. Untertitel HYPERREALITY: Festival for Club Culture. Formate HYPERREALITY: Konzerte, DJ-Sets, Performance. Formate Festwochen: Theater, Performance, Ausstellungen, Interventionen, Konzerte, teilweise DJ-Sets, teilweise Vorträge/ Diskussionen. Statement HYPERREALITY: „Immer schneller werden Repressionen zur Normalität und Einschnitte in unsere persönliche Freiheit sowie die Prekarisierung von Lebensrealitäten als Status quo akzeptiert. [...] Musik ist eine Kunstform, die es vermag, auf unsere Gemeinsamkeiten zu verweisen, ohne uns gleich zu machen“ (Programmheft 2018). Statement Festwochen: „Die Wiener Festwochen sind ein Ort für multidisziplinäres künstlerisches Schaffen: visionär [...] und in der Stadt Wien verankert“ (Programmheft 2019). https://hyperreality.at/ https://www.festwochen.at
Rokolectiv	2006-2020	Bukarest, RO	3000 (bis 2015) 2000 (ab 2015, durch Mangel an Räumen) Besucher:innen Quelle: Rokolectiv	3-4 Tage	Festival for electronic music and related visual arts. Formate: Konzerte, DJ-Sets, Installationen, teilweise Ausstellungen, teilweise Screenings & Präsentationen. Statement: „It’s been an adventurous, strenuous, yet highly entertaining journey with [...] legendary and upcoming artists shaping the trends in sound, music, and related visual arts [...]” (Programmheft 2015). https://rokolectiv.ro/
UH Fest	2001	Budapest, HU	Ca. 2000-3000 Besucher:innen Quelle: UH Fest 2015 * Ca. 100 Festivalpässe; Minimum 150 Personen pro	7-8 Tage	Untertitel: A New Kind of Joy, kein Thema. Formate: Konzerte, DJ-Sets, Artisttalks, teilweise Screenings, teilweise Kunstarbeiten. Statement: „We have been putting special emphasis on presenting unconventional approaches towards music and pinpointing individual national scenes, which are – more often than not – left uncovered by the domestic media and bypassed by the

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Name	Erste Edition	Stadt, Land	Besuche/ Besuchende	Dauer	Kurzbeschreibung
			Tag, Maximum 500/ Tag..		organizers of large-scale festivals" (Homepage 2020). http://uh.hu
ICAS/ SHAPE Festivalnetzwerke	ICAS: 2007 SHAPE: 2015-2022 (EU-Projekt)	Welt/Europa	—	—	Statement ICAS: „International Cities of Advanced Sound is a global network of independent non-profit organizations dedicated to advancing sound cultures, music and related arts. [...] ICAS members aim to raise awareness and support for experimental and experiential sound and music cultures" (Homepage 2020). Formate: Interne Netzwerktreffen, teilweise Events. Statement SHAPE: „**SHAPE is a platform for innovative music and audiovisual art from Europe.** It consists of 16 festivals and art centres and aims to support, promote and exchange innovative and aspiring musicians and interdisciplinary artists with an interest in sound. [...] The platform was formed by members of ICAS" (Homepage 2021). Formate: Konzerte, Installationen & Live Performances auf den Festivals, interne Netzwerktreffen, Netzwerkevents; punktuell Informationsveranstaltungen, Lectures, Talks, Workshops. https://icasnetwork.org https://shapeplatform.eu/

* Alle Angaben beziehen sich auf einen Zeitraum bis einschließlich 2019 oder laut Angabe. Die Dauer und Besuchszahlen haben sich ab 2020 aufgrund der Covid-19 Pandemie und den notwendigen Anpassungen bei den meisten Festivals geändert. Zu den Publikumszahlen ist anzumerken, dass sie gerade bei den größeren Festivals schwer nachvollziehbar sind, da sie unterschiedlich ermittelt werden. Die meisten Festivals zählen die Besucher:innen der einzelnen Spielstätten und addieren sie. Andere zählen Personen gebunden an Ticketverkäufe oder Raum-Kapazitäten. Besonders Veranstaltungen bei freiem Eintritt machen Zählungen schwierig. Die Besuchszahlen sollen hier lediglich einen ungefähren Eindruck von der Größe des Festivals vermitteln.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Tabelle 2: Auszug female:pressure FACTS Studie 2020, Festivals & Gender*

	Year	# of acts	Female		Male		Non-Binary		Mixed		Unidentified	
			#	%	#	%	#	%	#	%	#	%
3hd	2015	19	9	47.4	9	47.4	0	0.0	1	5.3	0	0.0
	2016	23	11	47.8	10	43.5	0	0.0	2	8.7	0	0.0
	2017	39	25	64.1	5	12.8	8	20.5	1	2.6	0	0.0
	2018	37	14	37.8	14	37.8	7	18.9	2	5.4	0	0.0
	2019	36	16	44.4	8	22.2	7	19.4	5	13.9	0	0.0
Berlin Atonal	2014	67	2	3.0	62	92.5	0	0.0	3	4.5	0	0.0
	2015	70	3	4.3	63	90.0	0	0.0	4	5.7	0	0.0
	2016	89	15	16.9	67	75.3	0	0.0	7	7.9	0	0.0
	2017	98	20	20.4	65	66.3	0	0.0	9	9.2	4	4.1
	2018	114	37	32.5	59	51.8	3	2.6	15	13.2	0	0.0
	2019	93	25	26.9	52	55.9	2	2.2	13	14.0	1	1.1
CTM	2013	181	18	9.9	153	84.5	0	0.0	7	3.9	3	1.7
	2014	101	15	14.9	77	76.2	0	0.0	9	8.9	0	0.0
	2015	146	33	22.6	107	73.3	0	0.0	6	4.1	0	0.0
	2016	187	60	32.1	109	58.3	0	0.0	18	9.6	0	0.0
	2017	125	53	42.4	61	48.8	4	3.2	7	5.6	0	0.0
	2018	144	55	38.2	65	45.1	6	4.2	18	12.5	0	0.0
	2019	205	83	40.5	99	48.3	5	2.4	18	8.8	0	0.0
CA*	2016	13	4	30.8	7	53.8	0	0.0	2	15.4	0	0.0
	2017	22	8	36.4	8	36.4	0	0.0	3	13.6	3	13.6
donau-festival	2015	39	5	12.8	27	69.2	0	0.0	7	17.9	0	0.0
	2016	49	4	8.2	35	71.4	0	0.0	9	18.4	1	2.0
	2017	47	8	17.0	35	74.5	0	0.0	4	8.5	0	0.0
	2018	45	14	31.1	22	48.9	1	2.2	8	17.8	0	0.0
	2019	59	13	22.0	26	44.1	2	3.4	13	22.0	5	8.5
Elevate	2016	44	6	13.6	37	84.1	0	0.0	1	2.3	0	0.0
	2017	52	9	17.3	38	73.1	0	0.0	5	9.6	0	0.0
	2018	58	13	22.4	41	70.7	1	1.7	3	5.2	0	0.0

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Heart of Noise	2015	28	2	7.1	25	89.3	0	0.0	1	3.6	0	0.0
	2016	26	2	7.7	22	84.6	0	0.0	2	7.7	0	0.0
	2017	25	6	24.0	19	76.0	0	0.0	0	0.0	0	0.0
	2018	29	5	17.2	23	79.3	0	0.0	1	3.4	0	0.0
	2019	29	9	31.0	16	55.2	0	0.0	4	13.8	0	0.0
Heroines of Sound	2016	19	18	94.7	0	0.0	0	0.0	1	5.3	0	0.0
	2017	20	19	95.0	0	0.0	0	0.0	1	5.0	0	0.0
	2018	21	18	85.7	0	0.0	2	9.5	1	4.8	0	0.0
	2019	22	21	95.5	0	0.0	0	0.0	1	4.5	0	0.0
Hyper-reality	2017	80	32	40.0	37	46.3	4	5.0	7	8.8	0	0.0
	2018	43	19	44.2	14	32.6	3	7.0	7	16.3	0	0.0
	2019	60	38	63.3	18	30.0	1	1.7	3	5.0	0	0.0
ICAS	2015	35	6	17.1	26	74.3	0	0.0	3	8.6	0	0.0
Mira Festival	2014	50	3	6.0	44	88.0	0	0.0	3	6.0	0	0.0
	2016	32	4	12.5	25	78.1	0	0.0	3	9.4	0	0.0
	2017	38	3	7.9	30	78.9	0	0.0	4	10.5	0	2.6
	2018	44	11	25.0	24	54.5	0	0.0	9	20.5	0	0.0
	2019	37	12	32.4	14	37.8	1	2.7	9	24.3	0	2.7
NEXT	2014	17	2	11.8	15	88.2	0	0.0	0	0.0	0	0.0
Rokolectiv	2015	17	3	17.6	13	76.5	0	0.0	1	5.9	0	0.0
	2016	16	5	31.3	11	68.8	0	0.0	0	0.0	0	0.0
	2017	15	4	26.7	11	73.3	0	0.0	0	0.0	0	0.0
	2018	14	6	42.9	8	57.1	0	0.0	0	0.0	0	0.0
	2019	14	8	57.1	5	35.7	0	0.0	1	7.1	0	0.0
Ultrahang Festival	2015	41	4	9.8	34	82.9	0	0.0	3	7.3	0	0.0
	2016	37	9	24.3	26	70.3	0	0.0	2	5.4	0	0.0
	2017	39	18	46.2	18	46.2	0	0.0	2	5.1	1	2.6
	2018	40	17	42.5	18	45.0	1	2.5	4	10.0	0	0.0
	2019	36	11	30.6	21	58.3	0	0.0	4	11.1	0	0.0

*Die hier aufgeführte Tabelle ist ein Auszug aus dem Appendix 3 der FACTS 2020 Studie. Die Studie ist frei auf der Seite des female: pressure Netzwerkes verfügbar (https://femalepressure.files.wordpress.com/2020/03/facts2020survey-by_femalepressure.pdf). Die obige Taelle umfasst dabei auch weitere Festivals, die ich im Rahmen der Forschung besucht habe.

**Cynetart

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Literatur- und Quellenverzeichnis[1]

A

Ankersmit, Thomas (2018): Don't Go To Resonate Festival. Medium [online]: https://medium.com/@thomasankersmit/dont-go-to-resonate-festival-in-belgrade-a-warning-to-artists-and-audiences-f77524f171bb, abg. 27.07.2018.

Acheson, James (1996): Comment. In: J. Bennett, Applied and Action Anthropology, Current Anthropology, Vol. 36, 39–40.

Amann, Laura & Korot, Beryl (2024): Im Gespräch. In: M. Cotton (Hg.), Radical Software: Women Art & Computing 1960-1991, Wien: Kunsthalle & BWK, 178-179.

Ammar, Stella (2020): Rainer Kohlberger's visual music, between Nnoise and light. Cercle Magazine [online]: https://www.cerclemagazine.com/en/magazine/articles-magazine/rainer-kohlbergers-visual-music-between-noise-and-light/, abg. 10.12.2020.

Anderson, Tammy (2009): Rave Culture. The Alteration and Decline of a Philadelphia Music Scene. Philadelphia: Temple University Press.

Anderton, Chris (2019): Music Festivals in the UK. Beyond the Carnivalesque. NY et al.: Routledge.

Afansajew, Nik & Erk, Daniel (2018): Die Nachtschicht. Techno in Berlin ist ein großer Zirkus – und ein sagenhaftes Business. Wie mischt man mit, ohne sich zu verkaufen? Tagespiegel Berliner, #6, 14–23.

Allan, Jennifer Lucy (2013): Additive Synthesis. Female Pressure are using hard data to urge electronic music festivals to book more women artists. The Wire #351, 16.

Anz, Philipp & Walder, Patrick ([1995] 1999): Techno. Hamburg: Rowohlt.

Appadurai, Arjun (1990): Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Theory Culture Society, Vol. 7, 295–310.

Armstrong, Aimee (2018): Extreme Emotions: AJA Interviewed. The Quietus [online]: https://thequietus.com/articles/24493-aja-ireland-interview, abg. 10.09.2019.

Arnold, Gina (2018): Half a Million Strong. Crowds and Power from Woodstock to Coachella. Iowa City: University of Iowa Press.

Arnold, Gina (2014): Nobody's Army. Contradictory Cultural Rhetoric in Woodstock and Gimme Shelter. In: S. Whitley & J. Sklower (Hg.), Countercultures and Popular Music, Burlington: Ashgate, 123–140.

Asholt, Wolfgang (Hg., 2014): Avantgarde und Modernismus. Was bleibt vom Avantgarde-Projekt? Berlin/Boston: De Gruyter.

Atton, Chris (2011): Fan Discourse in the Construction of Noise Music as a Genre. Journal of Popular Music Studies, Volume 23 (Issue 3), 324–342.

1 New York und Los Angeles als Verlagsorte kürze ich im gesamten Literaturverzeichnis mit NY und LA ab. Referenzen, die nur in Fußnoten auftauchen, werden hier nicht gelistet. Dass nach mehr als zehn Jahren manche Inhalte nicht mehr online sind, ist so im Digitalen. Oft sind jedoch lediglich Unterseiten oder Domains geringfügig umbenannt worden, und über eine einfache Suche findet man die Hauptseite oder die entsprechende Unterseite nach wie vor.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

B

Baldauf, Anette & Weingartner, Katharina (2013): Guerilla Feminism – From Riot Grrrl to Pussy Riot. In: S. Binas-Preisendörfer et al. (Hg.), ShePop. Münster: Telos Verlag, 41–52.

Backhaus, Andrea (2012): Alles im Fluxus. Die Berliner Ausstellung „Die Irren sind los" widmet sich einer Kunst, die vom Werkbegriff nichts wissen wollte. Welt [online]: https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article10845048o/Alles-im-Fluxus.html, abg. 20.03.2017.

Banks, Mark & O'Connor, Justin (2017): Inside the whale (and how to get out of there): Moving on from two decades of creative industries research. European Journal of Cultural Studies, Vol. 20(6), 637–654.

Barber-Kersovan, Alenka (2007): Creative Class, Creative Industries, Creative City. Ein musikpolitisches Paradigma. In: D. Helms et al. (Hg.), Sound and the City. Bielefeld: transcript, 11–30.

Bhardwa, Bina (2013): Alone, Asian and Female. The Unspoken Challenges of Conducting Fieldwork in Dance Settings. Dancecult 5 (1), 39–60.

Bauman, Zygmunt (2011): Culture in the Liquid Modern World. Cambridge: Polity Press.

Bath, Tristan (2018): Spools's Out. Your Tape Releases for May. The Quietus [online]: https://thequietus.com/articles/24643-spools-out-may-2018-aja-noxroy-opal-tapes-eq-why-honnda-aidan-baker-thisquietarmy, abg. 25.06.2019.

Bazon, Brock (2012): Festspiele als Agenturen für Weltzivilisierung. In: M. Fischer (Hg.), Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft; Salzburg: Residenz Verlag, 98 ff.

Blackman, Shane (2007): Hidden Ethnography. Crossing Emotional Borders in Qualitative Accounts of Young People's Lives. Sociology, 41, 699–716.

Beal, Amy (2006): New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. Oakland: University of California Press.

Beck, Alisa (2019): Nein, eure Suppe ess ich nicht. Nebenwirkungen und Nachwehen künstlerischer Praxis im mo.ë. In: dieselbe & M. C. Rissinger (Hg.), Die Akte Mo.ë. Protokolle einer abgesagten Zukunft. Wien: Monochrom, 34–37.

Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Becker, Konrad & Wassermair, Martin (Hg., 2009): Phantom Kulturstadt. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik II. Wien: Löcker.

Behrens, Roger (1996): Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Bennett, John (et al.) (1996): Applied and Action Anthropology. Ideological and Conceptual Aspects (and Comments). Current Anthropology Vol. 36, Supplement, 23–53.

Bentler, Benedikt (2018): Klarheit im Club. 15 Jahre Watergate: Interview mit Steffen „Stoffel" Hack. Das Filter [online]: http://dasfilter.com/kultur/klarheit-im-club-ist-eine-gute-sache-15-jahre-watergate-interview-mit-steffen-stoffel-hack, abg. 12.03.2018.

Berardi, Franco (2009): Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation. London: Minor Compositions.

Berardi, Franco (2019): Futurability. The Age of Impotence and the Horizon of Possibility. London/NY: Verso.

Berlin Atonal (2014–2017): Programmhefte. Berlin: Berlin Atonal.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Bernhardt, Emil (2008): Was heißt Kunstmusik? KunstMusik #10 – Schriften zur Musik als Kunst, 4–8.

Bey, Hakim ([1987] 2003) (aka Peter Lamborn Wilson): T. A. Z. – The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. NY: Autonomedia & Anti-Copyright.

Binas-Preisendörfer, Susanne (2004): Dienstleister für ein anonymes Publikum. Von der Schwierigkeit, Kultur und Wirtschaft zusammenzudenken. In: Politik und Kultur. Kulturrat [online] https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/06/PK-06_2004.pdf, abg. 14.04.2020.

Bleyer, Jennifer (2004): An Anarchist in the Hudson Valley – Interview with Peter Lamborn Wilson. [online] The Brooklyn Rail. Abrufbar unter: https://brooklynrail.org/2004/07/express/an-anarchist-in-the-hudson-valley-br-pet, abg. 10.04.2015.

Bodley, John (1996): Comment. In: J. Bennett, Applied and Action Anthropology, Current Anthropology Vol. 36, 41–42.

Bogdanov, Vladimir et al. (2001): All Music Guide to Electronica. The Definitive Guide to Electronic Music. Backbeat Books.

Bohrn Mena, Veronika (2020): Die neue ArbeiterInnenklasse. Menschen in prekären Verhältnissen. Wien: ÖGB Verlag.

Boltanski, Luc & Chiapello, Éve (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK.

Bonz, Jochen (2008): Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur, Berlin: Kadmos.

Bonz, Jochen (2013): Anproben des Selbst – Konzeptualisierungen popkultureller Erfahrungsräume des Utopischen im ‚mimetic turn'. In: Eismann, Sonja et al. (Hg.): ShePop. Frauen. Macht. Musik, Münster: Telos, 73–86.

Bonz, Jochen (2014): Zeichen, Bilder, Atmosphären. In: Breitenborn, Uwe et al. (Hg.), Gravitationsfeld Pop. Was kann Pop? Was will die Popkulturwirtschaft? Konstellationen in Berlin und anderswo. Bielefeld: transcript, 173–189.

Bonz, Jochen (2015): Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens, Wiesbaden: Springer VS.

Bonz, Jochen (2016): Subjektivität als intersubjektives Datum im ethnografischen Feldforschungsprozess. Zeitschrift für Volkskunde 112, Heft 1, 19–36.

Bonz, Jochen (2019): Ethnografisches Feldforschen als Einbindung anderer und eigener Wahrnehmungen in den Diskurs. In: Briclolage, Heft 10. Innsbruck: Innsbruck University Press, 163–184.

Bourdieu, Pierre (2005 [1997]): Verstehen. In: derselbe, Das Elend der Welt, Konstanz: UVK, 391–443.

Bourdieu, Pierre (2005 [1997]): Ortseffekte. In: derselbe, Das Elend der Welt, Konstanz: UVK, 115–124.

Born, Georgina & David Hesmondhalgh, (Hg., 2000): Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music. Berkeley: University of California Press.

Braidotti, Rosi (1994): Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. NY: Columbia University Press.

Brandmayr, Tanja (2019): Kunst, die Unfinished bleibt. Ein Dialog mit Franz Xaver. Versorgerin #123, 13–14.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Brassier, Ray (2009): Genre is Obsolete, In: A. Iles, Noise & Capitalism. San Sebastián [Donostia]: Arteleku Audiolab & Anti-Copyright, 60–71.
Breinl, Christiana (2012): Free Tekno. Geschichte einer Gegenkultur. Wien/Berlin: LIT Verlag.
Breton, Thierry (2020): Presseerklärung der EU-Kommission Kreatives Europa: https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/de/ip_20_2405, abg. 20.12.2020.
Brewster, Bill & Broughton, Frank ([1999] 2014): Last Night a DJ Saved My Life. The History of the Disc Jockey. NY: Grove Press.
Bröckling, Ulrich (2007): Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Brown, DeForrest (2020): How the Dance Music Industry failed Black Artists. Mixmag [online]: https://mixmag.net/feature/how-the-dance-music-industry-failed-black-artists, abg. 01.11.2020.
Brown, DeForrest (2021): Social Music. CTM Festival Mag [online]: https://www.ctm-festival.de/magazine/social-music; abg. 30.04.2021.
Burkhalter, Thomas. (2016): The Banalisation of the Exotic. Interview with Martin Stokes. In: CTM Magazine New Geographies, 6–9.
Butler, Marc (2006): Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music. Bloomington: Indiana University Press.

C

Carrotworkers' Collective (2009): Surviving Internships. A Counterguide to Free Labour in the Arts. London: Selfpublishing.
Carrotworkers' Collective (2012): On Free Labour. In: Oncurating.org #16/13, 22–25[online]: https://on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue16.pdf, abg. 09.04.2020.
Castells, Manuel (2001): Das Informationszeitalter. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Band I. Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Leverkusen: Leske und Budrich.
Carvalho, Ana (2015): LIVE AUDIOVISUAL PERFORMANCE. In: dieselbe & C. Lund (Hg.), The Audiovisual Breakthrough. Berlin: fluctuating images [pdf online]: http://www.ephemeral-expanded.com/audiovisualbreakthrough, 130–143.
Cerny, Karin (2017): Wiener Festwochen 2017: Ein Resümee. In: Profil [online]: https://www.profil.at/kultur/wiener-festwochen-resuemee-8197382, abg. 25.07.2017.
Chalcraft, Jasper & Magaudda, Paolo (2011): Space is the Place. The global localities of the Sónar and WOMAD Music Festivals. In: G. Delanty et al. (Hg.), Festivals and the Cultural Public Sphere, London/NY: Routledge, 173–189.
Chandran, Nyshka (2023): Clubbing Is Becoming Big Business. What Does This Mean for Dance Music? In: Resident Advisor [online]: https://de.ra.co/features/4235, abg. 20.09.2023.
Chen, Katherine (2009): Enabling Creative Chaos. The Organization Behind the Burning Man Event. Chicago: University of Chicago Press.
Chodzinski, Armin (2006): Es darf nicht getanzt werden. Polemik eines Daheimgebliebenen. In: J. Penzel & H. Neumaier, Schöne Arbeit. Zur ökonomischen Situation von Bildender Kunst, Tagungsband #15, Burg Giebichenstein, Halle.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Cingolani, Patrick (2013): Wird die Prekarität ein neues Leitmodell der Arbeit? In: O. Marchart, Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Bielefeld: transcript, 23–36.
Considine, Clare (2014): Start the Party With Dengue Dengue Dengue. Red Bull [online]: redbull.com/int-en/interview-with-peruvian-musicians-dengue-dengue-dengue, abg. 15.11.2020.
Cornils, Kristoffer (2013): Berlin Atonal: „Die Idee war und ist, Wahrnehmung anders zu polen. Interview mit Dimitri Hegemann und Adi Schröder über die Wiederbelebung des Festivals" Spex [online]: https://spex.de/berlin-atonal-2013-dimitri-hegemann-adi-schorder-interview/, abg. 15.03.2017.
Corbett, John (2000): Experimental Oriental: New Music and Other Others. In: G. Born & D. Hesmondhalgh (Hg.), Western Music and Its Others. Berkeley: University of California Press, 163–185.
Coultate, Aaron (2017): Nyege Nyege: East Africa's new wave. Resident Advisor [online]: https://ra.co/features/3107, abg. 15.03.2019.
Cox, Christoph & Warner, Daniel (Hg., 2005): Audio Culture. Readings in Modern Music. New York et al.: Continuum.
Crawford, Kate (2021): Atlas of AI. London and New Haven: Yale University Press.
CTM Festival (2013–2017): Portfolios Sponsoring & Kooperation, als Mappe oder pdf via Website. Berlin: CTM Festival.
CTM Festival (2019): Projektbeschreibung CTM Festival 2020 – 20 Jahre CTM. Berlin: CTM Festival.
CTM Festival (2009–2019): Kataloge und Magazine. Berlin: CTM Festival.

D

Dax, Max (2013): Part 2 – Berlin Atonal's New Organizers on the Revamped Festival. In: Electronic Beats [online]: https://www.electronicbeats.net/an-interview-with-the-organizers-of-berlin-atonal-part-2, abg. 15.09.2015.
Delanty, Gerard & Sassatelli, Monica et al. (Hg., 2011): Festivals and the Cultural Public Sphere. London/NY: Routledge.
Delanty, Gerard (2011): Conclusion: On the Cultural Significance of Arts Festivals. In: Festivals and the Cultural Public Sphere. London/NY: Routledge. 190–198.
Delanty, Gerhard & Sassatelli, Monica (2011): Festivals in Cities, Cities in Festivals. In: European Union, European Arts Festivals – Strengthening Cultural Diversity. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 47–54.
Demers, Joanna (2013 [2010]): Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music. Oxford/NY: Oxford University Press.
Der Paritätische Wohlfahrtsverband: Armutsberichte. Berlin: Paritätischer Gesamtverband [online] u. a.: https://www.derparitaetische.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/doc/broschuere_armutsbericht-2020_web.pdf, abg. 10.12.2020.
Der Standard, Redaktion (2017): Bilanz Wiener Festwochen: Heftige Irritationen im Diskurs-Paradies. In: Der Standard [online]: http://derstandard.at/2000059369842/Wiener-Festwochen-Heftige-Irritationen-im-Diskurs-Paradies, abg. 25.06.2017.
Der Standard, Redaktion (2019): Das reichste Prozent in Österreich … In: Der Standard [online]: https://www.derstandard.at/story/2000112639786/das-reichste-prozent-in-oesterreich-besitzt-22-prozent-des-vermoegens, abg. 20.01.2020.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Der Standard, Redaktion (2022): „Entschuldigung. Rassismuskritik: Donaufestival-Text über Blackfacing wurde zum Problem“: https://www.derstandard.at/story/2000135631507/donaufestival-stoppt-reader-verkauf-nach-kritik-an-enthaltenem-rassismus, abg. 15.05.2022.

Die Presse, Redaktion (2017): So viel verdienten Österreichs Kulturmanager. Die Presse [online]: https://www.diepresse.com/5341895/so-viel-verdienten-osterreichs-kulturmanager, abg. 20.10.2019.

Die Welt, Redaktion Wirtschaft (2019): Besitz in Deutschland: Die reichsten zehn Prozent besitzen mehr als die Hälfte des Vermögens. Die Welt [online]: https://www.welt.de/wirtschaft/article201272882/Deutschland-Die-reichsten-10-Prozent-besitzen-56-Prozent-des-Vermoegens.html, abg. 07.05.2020.

Dewey-Hagborg, Heather & High, Kathy et al. (2016): Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs. The Guardian [online]: https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars electronica-festival-gender, abg. 03.11.2019.

De Valck, Marijke (2007): Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Deutscher Bundestag (Hg., 2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission ‚Kultur in Deutschland‘, Drucksache 16/7000, Berlin.

Deutscher Bundestag (2020): Clubs sind Kultur- und nicht Vergnügungsstätten. Fachgespräch des Ausschusses für Bau, Wohnen, Stadtentwicklung und Kommunen [online]: https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2020/kw07-pa-bau-clubsterben-678530, abg. 22.03.2020.

Deutsche Bundesregierung (2017): Lebenslagen in Deutschland. Der Fünfte Armuts- und Reichtumsbericht der Bundesregierung [online]: https://www.armuts-und-reichtumsbericht.de/DE/Bericht/Archiv/Der-fuenfte-Bericht/Der-Bericht/der-bericht.html, abg. 15.03.2019.

DGB Jugend und Jugendpolitik (2016): Studie Praktikum und Mindestlohn [online via], Berlin: DGB Bundesvorstand: https://www.wiwi-treff.de/Praktikum/Ausbeutung-im-Praktikum-Was-hat-der-Mindestlohn-geaendert/Artikel-8389, abg. 15.01.2021.

Diederichsen, Diedrich (2008): On (surplus) value in art = Mehrwert und Kunst = Meerwaarde en kunst. Berlin/NY: Sternberg Press.

DIW Berlin (2020): Vermögenskonzentration in Deutschland höher als bisher bekannt. Pressemitteilung [online]: https://www.diw.de/de/diw_01.c.793891.de/vermoegenskonzentration_in_deutschland_hoeher_als_bisher_bekannt.html, abg. 15.12.2020.

Dlabaja, Cornelia (2016): Das Wiener Brunnenviertel. Urbane Raumproduktion. Eine Analyse des Wandels von Stadträumen. Wien: New Academic Press.

DNN, Redaktion (2020): Als Biennale. Dresdner Computerkunstmesse CYNETART kämpft ums Überleben. In: Dresdener Neuste Nachrichten [online]: https://www.dnn.de/Nachrichten/Kultur/Regional/Dresdner-Computerkunstmesse-Cynetart-kaempft-ums-Ueberleben, abg. 30.10.2020.

Doderer, Yvonne (2013): Räume des Politischen. Dimensionen des Städtischen. Münster: MV Publishing.

Dörre, Klaus (2005): Entsicherte Arbeitsgesellschaft. Politik der Entprekarisierung. In: Widerspruch #49, 5–18.

Dörre, Klaus (2012): Landnahme und die Grenzen kapitalistischer Dynamik. Eine Ideen-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

skizze. Initial – Berliner Debatte [online via Linksnet]: https://www.linksnet.de/artikel/27742, abg. 12.05.2018.
Duffield, Michael (2014): Dis_Continuous Spaces: Hacienda Manchester. In: CTM Magazin 2014, Berlin, 82.
Driscoll, Beth (2015): Sentiment analysis and the literary festival audience. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies, 29 (6), 861–873.

E

Edlinger, Thomas (2021): „Was kann man als zeitgenössisch betrachten?" In: morgen #271, 3/2021, 40–41.
Eede, Christian (2015): Digging From the Inside. An Interview with Jlin. The Quietus [online]: https://thequietus.com/articles/17499-jlin-interview, abg. 12.09.2017.
Ehrenberg, Alain (2004): Das erschöpfte Selbst – Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt: Campus Verlag.
Ege, Moritz (2013): ‚Ein Proll mit Klasse'. Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt a. M.: Campus.
Emerson, Robert & Fretz, Rachel et al. ([1995] 2011): Writing Ethnographic Fieldnotes. Chicago/London: University of Chicago Press.
Enzensberger, Hans Magnus (1984): Einzelheiten II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Ernst, Wolfgang (2008): Zum Begriff des Sonischen. PopScriptum [online], 10, Berlin: Forschungszentrum Populäre Musik. Abrufbar unter: https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/musikwissenschaft/pop/popscriptum-1/das-sonische-sounds-zwischen-akustik-und-aesthetik, abg. 14.03.2015.
Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. Berlin: ID Verlag.
European Union & The Arts Festivals and the European Public Culture Consortium (2011): European Arts Festivals. Strengthening Cultural Diversity. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
Ewert, Laura (2021): DJ Superspreader, zeit.de 28.04.2021: https://www.zeit.de/entdecken/2021–04/dj-techno-corona-krise-partys-infektion-reisen-dj-shaming/seite-2, abg. 30.04.2021.

F

Falzon, Mark-Anthony (2009): Multi-Sited Ethnography. Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing.
Farrugia, Rebekah (2012): Beyond the Dance Floor. Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture. Chicago: Intellect Ltd.
Female:Pressure, Facts Survey (2013–2020): https://femalepressure.wordpress.com/, abg. 12.01.2021.
Fermont, Cedrik & Della Faille Dimitiri (2016): Not Your World Music – Noise in South East Asia. Berlin/Ottawa: Syrphe/Hushush & Creative Commons.
Feser, Kim & Pasdzierny, Matthias (Hg., 2016): Techno Studies. Ästhetik und Geschichte Elektronischer Tanzmusik. Berlin: b_books.
Fischer, Michael (2009): Renewable Ethnography (Foreword). In: G. Marcus & J. Faubion, Fieldwork is Not What it Used to Be, Ithaca/London: Cornell University Press, vii-xiv.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Fisher, Mark (2014): Ghosts of my Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures, Winchester/Washington: Zero Books.
FORBA, Forschungs- und Beratungsstelle Arbeitswelt (2011): Praktika und Praktikantinnen in Österreich [online]: https://www.forba.at/bericht/praktika-und-praktikanten-praktikantinnen-in-oesterreich-empirische-analyse-von-praktika-sowie-der-situation-von-praktikanten-praktikantinnen/, abg. 20.01.2021.
Friedrich, Malte (2010): Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt. Bielefeld: transcript.
Friedrichs, Julia (2021): Working Class. Warum wir Arbeit brauchen, von der wir leben können. Berlin: Berlin Verlag.
Friedrichs, Julia (2017 [2008]): Gestatten Elite. Auf den Spuren der Mächtigen von morgen. München: Piper.
Fitzgerald, Colin (2015): Concert Review Pharmakon. Spectrum Culture [online]: spectrumculture.com/2015/01/20/concert-review-pharmakon/, abg. 20.05.2020.
Foucault, Michel ([1969] 2005): Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag.
Foucault, Michel ([1966] 2005): Die Heterotopien/Der utopische Körper. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Freyermut, Gundolf S. (2007): Thesen zu einer Theorie der Transmedialität. Figurationen 2/07, 104–117.

G

Galindo, Guillermo (2017): Imaginary Stories. In: CTM Magazin 2017 – Fear Anger Love. Berlin: CTM Festival, 54–61.
Garcia, Luis-Manuel (2013): Doing Nightlife and EDMC Fieldwork – Introduction. Dancecult 5 (1), 3–17.
Garcia, Luis-Manuel (2023): Together, Somehow. Music, Affect, and Intimacy on the Dancefloor. Durham: Duke University Press.
Gebhard, Winfried & Hitzler, Ronald et al. (Hg., 2000): Events. Soziologie des Außergewöhnlichen. Opladen: Leske & Budrich.
Getz, Donald (2010): The Nature and Scope of Festival Studies. International Journal of Event Management Research, Volume 5, Number 1, 1–47.
Gellner, David & Hirsch, Eric (Hg., 2001): Inside Organizations. Anthropologists at Work. Oxford/NY: Berg.
Gilbert, Jeremy & Pearson, Ewan (1999): Discographies. Dance Music Culture and Politics of Sound. London/NY: Routledge.
Giorgi, Liana & Sassatelli, Monica (2011): Introduction. In: Delanty et al. (Hg), Festivals and the Cultural Public Sphere. London/NY: Routledge.
Girtler, Roland (2001): Methoden der Feldforschung. Stuttgart/Wien: Böhlau.
Gläser, Jochen & Laudel, Grit (2004): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse. Wiesbaden: VS Verlag.
Goddard, Michael & Halligan, Benjamin & Spelman, Nicola (Hg., 2013): Resonances. Noise and Contemporary Music. London/NY: Bloomsbury.
Goffman, Erving ([1974] 1996): Über Feldforschung. In: H. Knoblauch, Kommunikative Lebenswelten, Konstanz: UVK, 261–269.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Goffman, Erving (1959): The Presentation of Self in Everyday Life. NY: Doubleday Publishing.
Goh, Annie (2015): White Brothers With No Soul: UnTuning the historiography of Berlin Techno. Interview with Alexander Weheliye. CTM Magazine Untune, Berlin: DISK, 40–43.
Goh, Annie (2014): Sonic Cyberfeminism and its Discontents. CTM Magazine Dis_continuity. Berlin: DISK, 56–59.
Goehler, Adrienne (2006): Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft. Frankfurt/NY: Campus.
Goodman, Steve (2005): Speed Tribes. Netwar, Affective Hacking and the AudioSocial. In: T. Düllo & F. Liebl (Hg.), Cultural Hacking, Wien/NY: Springer, 139–156.
Gottschalk, Jennie (2016): Experimental Music Since 1970. NY/London: Bloomsbury.
Greener, Tracey & Hollands, Robert (2006): Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance. Journal of Youth Studies 9 (4), 393–418.
Grossmann, Rolf (2005): Wissen als kulturelle Prozesse – Audioarchive im Wandel. In: P. Gendolla, & J. Schäfer (Hg.), Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft, Bielefeld: transcript, 239–256.

H

Haak, Carroll (2008): Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern, Wiesbaden: VS Verlag.
Han, Byung-Chul (2005): Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin: Merve.
Handelsblatt, Redaktion EZB: https://www.handelsblatt.com/finanzen/geldpolitik/studie-ezb-sieht-positive-effekte-durch-minuszinsen/25825148.html?ticket=ST-6991949-HukLbTXVcWtGgzJTis93-ap3, abg. 15.07.2020.
Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur. Frankfurt/NY: Campus.
Harenberg, Michael (2012): Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters. Bielefeld: transcript.
Hauer, Dirk (2007): Umkämpfte Normalität. Prekarisierung und die Neudefinition proletarischer Reproduktionsbedingungen. In: R. Klautke et al., Prekarität – Neoliberalismus – Deregulierung. Hamburg: VSA, 30–42.
Hegarty, Paul (2007): Noise/Music. A History. NY et al.: Bloomsbury.
Heikkinen, Merja (2003): The Nordic Model for Supporting Artists – Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden. Report for Arts Council of Finland, Helsinki: Nykypaino Oy: file:///C:/Users/USER/Downloads/Heikkinen%2026%2003-1.pdf
Henkel, Oliva & Wolff, Karsten (1996): Berlin Underground. Techno und HipHop zwischen Mythos und Ausverkauf. Berlin: FAB Verlag.
Hensley, Chad (2004): The Beauty of Noise: An interview with Masami Akita of Merzbow. In: C. Cox & D. Warner, Audio Culture. London/NY: Bloomsbury, 59–61.
Hesmondhalgh, David & Pratt, Andy (2005): Cultural industries and cultural policy. International Journal of Cultural Policy, 11(1), 1–14.
Hesmondhalgh, David ([2007] 2011): The Cultural Industries. London: Sage Publishing.
Hesmondhalgh, David (2008): Towards a Critical Understanding of Music, Emotion and Self-Identity. Consumption, Markets and Culture, 11 (4), 329–343.
Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah (2011): Creative Labour. Media Work in Three Cultural Industries. London: Routledge.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Higgens, Dick (1966): Intermedia. In: The Something Else Newsletter, Volume 1 (#1).
Hiller, Lejaren & Isaacson, Leonard (1959): Experimental Music. Composition with an electronic computer. London/NY: McGraw-Hill.
Hitzler, Ronald (1998): Posttraditionale Vergemeinschaftung. Über neue Formen der Sozialbindung. In: Berliner Debatte. Zeitschrift für sozialwissenschaftlichen Diskurs. INITIAL 9, 81–89.
Hitzler, Ronald (2001): Pioniere einer anderen Moderne? Existenzbasteln als Innovationsmanagement. In: Sozialwissenschaften und Berufspraxis 24 (2), 177–191.
Hitzler, Ronald & Niederbacher, Arne (2010): Leben in Szenen. Wiesbaden: VS Verlag.
Hitzler, Ronald & Betz, Gregor et al. (Hg., 2011): Urbane Events. Über den Eventisierungsdruck der Städte. Wiesbaden: Springer.
Hitzler, Ronald (2011): Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß. Wiesbaden: VS Verlag.
Hitzler, Ronald & Betz, Gregor et al. (Hg., 2017): Hybride Events. Zur Diskussion zeitgeistiger Veranstaltungen. Wiesbaden: Springer.
Hockings, Paul (2003): Ethnographic Filming and Anthropological Theory. In: P. Hockings, Principles of Visual Anthropology, Berlin/NY: De Gruyter Mouton, 507–530.
Holm, Andrej (2013): Berlin's Gentrification Mainstream. In: derselbe & M. Bernt et al. (Hg.), The Berlin Reader. Bielefeld: transcript, 173–189.
Holm, Andrej (2016): Gentrification und das Ende der Berliner Mischung. In: E. von Einem (Hg.), Wohnen. Wiesbaden: Springer Verlag, 191–231.
Holmes, Thom ([1985] 2008): Electronic und Experimental Music – Technology, Music, and Culture. NY et al: Routledge.
Hopper, Jessica (2015): The invisible woman. Pitchfork [online]: https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/, abg. 05.02.2019.
Holt, Fabian (2007): Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press.
Holt, Fabian & Lapenta, Francesco (2010): Introduction: Autonomy and Creative Labour. Journal for Cultural Research, 14 (3), 223–229.
Holt, Fabian & Wergin, Carsten (2013): Musical Performance and the Changing City. London/NY: Routledge.
Holt, Fabian (2017): EDM Pop A Soft Shell Formation in a New Festival Economy. In: G. St. John (Hg.), Electronic Dance Music Festivals and Event Cultures. NY/London: Bloomsbury, 25–44.
Holt, Fabian (2020): Everybody likes live Music. A Theory of Performance Institutions. Chicago/London: The University of Chicago Press.
Hugill, Alison (2015): CTM UnTune: A Sonic Rollercoaster from Soft ASMR to High-Pitched Alarms. In: Berlin Art Link [online]: https://www.berlinartlink.com/2015/01/29/exhibition-ctm-untune-a-sonic-rollercoaster-from-soft-asmr-to-high-pitched-alarms/, abg. 17.07.2019.
Hümmler, Lilian & Linek, Leoni (2017): Prekarisierung Unbound? Zum gegenwärtigen Stand der Prekarisierungsforschung aus interdisziplinärer Perspektive. Feministische Studien 2/17, 376–379.
Hussain, Aisha (2018): It's Gabber time: Up close and personal with Astrid Gnosis. Kaltblut

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

[online]: https://www.kaltblut-magazine.com/its-gabber-time-up-close-and-personal-with-astrid-gnosis/, abg. 03.05.2019.

I, J

Iles, Anthony & Mattin (sic!) (2009): Noise & Capitalism. San Sebastián [Donostia]: Arteleku Audiolab & Creative Commons, teilweise Anti-Copyright.

Iles, Anthony (2009): Introduction. In: derselbe & Mattin, Noise & Capitalism, San Sebastián [Donostia]: Arteleku Audiolab & Anti-Copyright, 8–17.

Institut für Primärenergieforschung (2008): Offener Brief an die Veranstalter_innen des 100°Festivals 2005. In: NGBK (Hg.), Nichtstun … in der neuen Gesellschaft. Berlin: NGBK, 216.

Institute for Precarious Consciousness/Plan C (2014): We Are All Very Anxious. We Are Plan C [online]: https://www.weareplanc.org/blog/we-are-all-very-anxious/, abg. 12.01.2018.

Irigaray, Luce (1987): Zur Geschlechterdifferenz – Interviews & Vorträge. Wien: Wiener Frauenverlag.

Ismaiel-Wendt, Johannes (2013): tracks 'n' trecks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse. Münster: Unrast Verlag.

Jackson, Jean E. (1990): 'I am a Fieldnote'. Fieldnotes as a Symbol of Professional Identity. In: R. Sanjek, Fieldnotes. Ithaca/London: Cornell University Press, 3–33.

Jankowski, Patricia et al. (Hg., 2023): Shaping Digital Transformation for a Sustainable Society. Contributions from Bits & Bäume. Technische Universität Berlin, Creative Commons.

Jasen, Paul (2016): Low End Theory. Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience. NY/London: Bloomsbury.

Jansa, Petra (2017): Culture, Society and Festivals. Cultural Studies' Perspective of Festival Research. In: Media Studies 2/2017, 197–207.

Jenkins, Henry (2006): Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. NY/ London: NY University Press.

John, Michael & Philipp, Thomas et al. (Hg., 2009): Linz – Stadt im Glück. Forschungstexte. Linz: Linzer Institut für qualitative Analysen.

Jóri, Anita & Lücke, Martin (Hg., 2020): The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture. Cham: Springer.

Jurt, Pascal (2012): Die Prekarität des Kulturellen. In: Springerin 1/12. Wien: Verein Springerin, 18–22.

K

Kaprow, Allan (1956): Assemblages, Environments and Happenings, New York: Harry N. Abrams [online excerpt]: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf, abg. 14.03.2025.

Karp, Ivan & Lavine, Steven (Hg.,1991): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington/London: Smithsonian Institution Press.

Karp, Ivan (1991): Festivals. In: I. Karp & S. Lavine (Hg.), Exhibiting Cultures. Washington/ London: Smithsonian Institution Press, 279–287.

Kleine Zeitung, Redaktion (2018): Ars Electronica mit 105.000 Besuchen in Linz angekom-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

men. Kleine Zeitung [online]: https://www.kleinezeitung.at/service/newsticker/5494012/Ars electronica-mit-105000-Besuchen-in-Linz-angekommen, abg. 01.11.2018.
Krause, Grit (2020): Cynetart-Festival für Medienkunst startet in Dresden. In: MDR KULTUR [online]: https://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/cynetart-festival-fuer-medienkunst-dresden-100.html, abg.: 19.11.2020.
Kirchner, Babette (2011): Eventgemeinschaften. Das Fusion Festival und seine Besucher. Wiesbaden: VS Verlag.
Kirn, Peter (2021): Senyawa to infinity: Alkisah is a 44-label release, a decentralized festival, and more. Create Digital Music [online]: https://cdm.link/2021/02/senyawa-to-infinity-alkisah-is-a-44-label-release-a-decentralized-festival-and-more/, abg. 20.02.2021.
Knödler, Benjamin (2021): Spotify will mit Promis zum Monopol werden. Der Freitag [online]: https://www.freitag.de/autoren/bennyk/spotify-will-mit-promis-zum-monopol-werden, abg. 20.03.2021.
Kubes, Tanja (2018): Fieldwork on High Heels. Eine ethnographische Studie über Hostessen auf Automobilmessen. Bielefeld: transcript.
Kralicek, Wolfgang (2001): Szenen ohne Szene. Die Wiener Festwochen und die Stadt: eine komplizierte Beziehung. In: Wiener Festwochen (Hg.), 1951–2001. Wien: Residenz Verlag, 214–225.
Kvale, Steinar (1996): Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing. Thousand Oaks: Sage Publications.

L

L&R Sozialforschung (2018): „Soziale Lage der Kunstschaffenden und Kunst- und Kulturvermittler/innen in Österreich" 2018 (Kurzfassung). Ein Update der Studie „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich" 2008. Wien: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur [online]: http://www.lrsocialresearch.at/files/KF_Soziale_Lage_Kunstschaffender_Kunst-Kulturvermittler_innen.pdf, abg. 02.02.2019.
Lailoti, Vassiliki (2013): "Stay in Synch!": Performing Cosmopolitanism in an Athens Festival. Dancecult – Journal of Electronic Dance Music Culture 5(2): 131–151.
Laudenbach, Peter (2019): Einheitsgage für Stars. brand eins, 21. Jahrgang, Heft 9, 64–65.
Leinkauf, Maxi (2021): Ich suche Widersprüche. Interview mit Schriftsteller Frédéric Beigbeder, Ausgabe #18: https://www.freitag.de/autoren/maxi-leinkauf/ich-suche-widersprueche, abg. 05.05.2021.
Lenin, Wladimir I. ([1902] 1955): Was tun? In: Werke, Band 5. Berlin: Dietz Verlag.
Lefebvre, Henri (1972): Die Revolution der Städte. Frankfurt a. M.: Syndikat.
Leyrer, Georg & Trenkler, Thomas et al. (12.06.2017): Wiener Festwochen – Fazit des Ausnahmezustands. In: Kurier [online]: https://kurier.at/kultur/wiener-festwochen-fazit-des-ausnahmezustands/269.372.259, abg. 15.07.2017.
Licht, Alan (2009): Sound Art: Origins, development and ambiguities. Organised Sound, Vol. 14 (1), 3–10.
Licht, Alan (2019): Sound Art Revisited. London/NY: Bloomsbury.
Loacker, Bernadette (2010): kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus. Bielefeld: transcript.
Lohmann, Hans-Martin (2005): Das erschöpfte Selbst – Depression und Gesellschaft in der Ge-

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

genwart. Deutschlandfunk [online]: https://www.deutschlandfunk.de/alain-ehrenberg-das-erschoepfte-selbst-depression-und.730.de.html?dram:article_id=102380, abg. 15.08.2019.
Louth-Robins, Tristan (2011): Good Bye Rolf Julius (1939–2011). Louth-Robins Blog [online]: https://tristanlouthrobins.wordpress.com/2011/01/24/goodbye-rolf-julius-1939–2011/, abg. 12.03.2021.
Ludewig, Bianca (2021): Interview mit Rainer Kohlberger. Music Austria [online]: https://www.musicaustria.at/dreckiger-code-und-kunst-die-wehtut-rainer-kohlberger-im-mica-interview/, abg. 14.03.2022.
Ludewig, Bianca (2021): „Auf dem Weg in eine neue Klassengesellschaft: Volunteering und Praktikum bei Transmedia Festivals" In: J. Buchberger et al. (Hg.), Radikale Wirklichkeiten. Bielefeld: transcript, 61–82.
Ludewig, Bianca (2020): The Berlin Techno Myth and Issues of Diversity. In: A. Jóri & M. Lücke (Hg.), The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture. Cham: Springer.
Ludewig, Bianca (2020): Subcultures Under Pr€$$ur€. Strategien und Möglichkeiten für mehr Diversität im Booking. In: M. Podgorac (Hg.), AuZine-Vienna Underground Fanzine. Wien: LINE IN, 214–243.
Ludewig, Bianca (2020): „Nobody really knows what is going on there." Ein kritischer Blick auf Repräsentation und Diversität im Namen – und Rahmen – der Avantgarde. Skug [online]: https://skug.at/nobody-really-knows-what-is-going-on-there/, abg. 03.03.2020.
Ludewig, Bianca (2019): Beschaffungsmaßnahmen für Investor*innen. Sollten wir lieber noch mehr Drogen nehmen? Zur Relevanz von Musik- und Kulturräumen für die Stadt. In: A. Beck & M. C. Rissinger (Hg.), Die Akte Mo.e. Protokolle einer abgesagten Zukunft. Wien: Monochrom, 68–81.
Ludewig, Bianca ([2018] 2019): Utopie und Apokalypse in der Popmusik. Gabber und Breakcore in Berlin. Wien: Universität Wien, Institut für Europäische Ethnologie.
Ludewig, Bianca (2019): Interview mit EsRap Music Austria [online]: https://www.musicaustria.at/tschuschistan-ist-ueberall-wo-die-diaspora-zu-hause-ist-esrap-im-mica-interview/, abg. 11.12.2019.
Ludewig, Bianca (2018): Kulturelle Praktiken transmedialer Festivals als Überschreitungen. In: S. Alisch et al. (Hg.), Darüber hinaus …: Populäre Musik und Überschreitung(en). Oldenburg: BIS-Verlag, 115–134.
Ludewig, Bianca (2015): Gegenkultur – ein wohltuender Spuk für die Tanzflächen! In Verein Elevate (Hg.), Elevate. Ein Handbuch für Morgen, Wien: Falter Verlag, 310–315.
Ludewig, Bianca & Strelka, Shilla (2014): „Die Schönheit ist dem Menschen zumutbar": Heart of Noise. In: Skug [online]: https://skug.at/die-schoenheit-ist-dem-menschen-zumutbar-hon/, abg. 15.05.2021.
Ludewig, Bianca (2014): Dis_continuous Spaces: Maria Ostbahnhof, YAAM, Zentrale Randlage. In: CTM Magazin 2014, Berlin. 81, 83, 85.
Ludewig, Bianca (2011): State of Emergence. A documentation of the First NSK Citizens' Congress. A. Monroe (Hg.), Leipzig: Plöttner Verlag, 35–44.
Luger, Lukas (2018): Kontrollamtsbericht: Die Zukunft des Ars Electronica Centers ist gefährdet, Oberösterreichische Nachrichten[online]: https://www.nachrichten.at/kultur/Kontrollamtsbericht-Die-Zukunft-des-Ars-Electronica-Centers-ist-gefaehrdet;art16,30828266, abg. 05.02.2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Lund, Holger ([2009] 2017): Visual Music in the Context of Multimedia Parties [online]. Lund Audiovisual Writings, http://www.lundaudiovisualwritings.org/multimedia-parties, abg. 15.05.2020.

Lund, Cornelia ([2016] 2017): Visual Music – Aspects of a Non-Genre [online]. In: C. Lund & H. Lund (Hg.), Lund Audiovisual Writings, verfügbar unter: http://www.lundaudiovisual-writings.org/non-genre, abg. 14.03.2020.

Lund, Cornelia & Carvalho, Ana (Hg., 2015.). The Audiovisual Breakthrough. Berlin: fluctuating images, http://www.ephemeral-expanded.com/audiovisualbreakthrough, abg. 10.04.2020.

Lund, Cornelia & Lund, Holger (2009): Audio.Visual – On Visual Music and Related Media. Editorial. In: C. Lund & H. Lund (Hg.). Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 10–12.

M

Mallien, Jan (2020): EZB sieht positive Effekte durch Minuszinsen. Handelsblatt [online]: https://www.handelsblatt.com/finanzen/geldpolitik/studie-ezb-sieht-positive-effekte-durch-minuszinsen/25825148.html?ticket=ST-6991949-HukLbTXVcWtGgzJTis93-ap3, abg. 15.07.2020.

Marchart, Oliver (2012): Die Ironie der Biennalisierung. In: Bildpunkt, Eventisierung. Wien: IG Bildende Kunst.

Marchart, Oliver (Hg., 2013): Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Verhältnisse – sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekarisierung von Arbeit und Leben. Bielefeld: transcript.

Marchart, Oliver (2017): Zehn Thesen zur Globalisierung der Kunst anhand der „Biennalen des Widerstands". Berlin/Bosten: De Gruyter [online]: https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/para-2017-0008/html?lang=de abg. 10.08.2022.

Marcus, George (1995): Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. Annual Reviews Inc., 95–117.

Marcus, George & Fischer, Michael ([1986] 1999): Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences. Chicago: The University of Chicago Press.

Marcus, George (2002): Beyond Malinowski and After Writing Culture. On the Future of Cultural Anthropology and the Predicament of Ethnography. The Australian Journal of Anthropology, 13 (2), 191–199.

Marcus, George & Rabinow, Paul et al. (Hg., 2008): Designs for an Anthropology of the Contemporary. Durham/London: Duke University Press.

Marcus, George (2008): The End(s) of Ethnography. Social/Cultural Anthropology's Signature Form of Producing Knowledge in Transition. Cultural Anthropology, Vol. 23 (1), 1–14.

Marcus, George & Faubion, James (Hg., 2009): Fieldwork is Not What it Used to Be. Learning Anthropology's Method in a Time of Transition. Ithaca/London: Cornell University Press.

Marcus, George (2009): Multi-Sited Ethnography: Notes and Queries. In: M. Falzon (Hg.), Multi-Sited Ethnography. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 181–196.

Marcus, George & Sabine Hess et al. (2013): New Ends for Ethnography. In: S. Hess et al. (Hg.), Europäisch-ethnologisch forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin: Reimer Verlag, 309–318.

Marcuse, Peter (1986): Abandonment, gentrification, and displacement – the linkages in

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

New York City. In: N. Smith & P. Williams (Hg.), Gentrification of the City. Boston: Allen & Unwin, 153–177.
Mattin (sic!) (2009): Anti-Copyright. Why Improvisation and Noise Run Against the Idea of Intellectual Property. In: derselbe & A. Iles, Noise & Capitalism. San Sebastián [Donostia]: Arteleku Audiolab & Anti-Copyright, 167–191.
McClary, Susan (1991): Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press.
McKay, George (2015): The Pop Festival. History, Music, Media, Culture. London/NY: Bloomsbury.
McRobbie, Angela (2016): Be Creative. Making a Living in the New Cultural Industries. Cambridge: Polity Press.
McRobbie, Angela (2007): Top Girls? Cultural Studies, 21 (4–5), 718–737.
McRobbie, Angela (1994): Postmodernism and Popular Culture. London: Routledge.
MeetFactory (Hg., 2019): SHAPE-Broschüren, 2016–2019. Prag.
Meister, Stefan & Koubek, Chris (2013–2019): Programmhefte Heart of Noise Festival. Innsbruck: Verein Heart of Noise.
Metz, Markus & Seeßlen, Georg (2014): Geld frisst Kunst – Kunst frisst Geld. Berlin: Suhrkamp.
Meyer-Eppler, Werner (1949): Elektrische Klangerzeugung. Elektronische Musik und synthetische Sprache. Bonn: Dümmler.
Mießgang, Thomas (2017): Einer darf weiterwursteln. Der Relaunch der Wiener Festwochen ist spektakulär gescheitert. Nun soll eine ruppige Personalpolitik die strukturellen Probleme des Festivals lösen. Zeit [online]: https://www.zeit.de/2017/29/wiener-festwochen-intendant-thomas-zierhofer-kin, abg. 03.08.2017.
Miller, Vincent (2011): Understanding Digital Culture. NY: Sage Publications.
Mitchell, Aurora (2017): Harsh Sonics: An Interview with Pan Daijing. The Quietus [online]: https://thequietus.com/articles/21898-pan-daijing-interview, abg. 15.03.2018.
Monroe, Alexei (2006): The Evolution of Senso-Brutalism: Electronic Aesthetics of Force in Music. Industrial–MinimalTechno–Gabba. In: Skug [online]: https://skug.at/the-evolution-of-senso-brutalism-electronic-aesthetics-of-force-in-music-industrial-minimal-techno-gabba/, abg. 15.11.2019.
Mouffe, Chantal (2013): Demokratische Politik im Zeitalter des Postfordismus. In: O. Marchart, Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Bielefeld: transcript, 23–36.
Müller, Annett (2016): Ein Jahr nach dem Brand im Bukarester Club Colectiv: „Wir haben kollektiv weggesehen". MDR [online]: https://www.mdr.de/heute-im-osten/bukarest-club-colectiv-brand-ein-jahr-danach-102.html, abg. 03.12.2016.
Müller, Vanessa (2019): Lax Bar – Abstraction and Translation. Lax Bar [online]: https://www.lax-bar.com/more.html, abg. 20.12.2019.
Müller, Tobi (2020): CTM Festival. Erst Geräusche, dann ein Gläschen Sekt. Spiegel [online]: https://www.spiegel.de, Kultur, Musik, abg. 25.03.2020.
Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (Hg.) (2003): The Post-Subcultures Reader, Oxford/NY: Berg.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

N

Neill, Ben ([2004] 2017): Breakthrough Beats. Rhythm and the Aesthetics of Contemporary Electronic Music. In: C. Cox & D. Warner, Audio Culture. London/NY: Bloomsbury.

Neale, Steve (1980): Genre. London: British Film Institute.

Nigbolu, Seda (2014): Review Pharmakon Bestial Burden. Skug [online]: skug.at/bestial-burden-pharmakon/, abg. 15.03.2020.

Nemec, Christina (2019): There are not enough women to book – 21 JAHRE FEMALE: PRESSURE. Mica Austria [online]: https://www.musicaustria.at/there-are-not-enough-women-to-book-21-jahre-femalepressure, abg. 23.05.2019.

NÖ Festival und Kino GmbH (Hg., 2014): donaufestival – 10 years of redefining arts. Krems: NÖ Festival.

Noble, Safyia (2018): Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism. NY: New York University Press.

Noisey, Redaktion (2015): Der Albtraum aller Konzertbesucher ist am Wochenende in Rumänien wahr geworden. VICE [online]: https://www.vice.com/de/article/bukarest-metalkonzert-brand-tragoedie-291, abg. 15.05.2017.

Novak, David (2013): Japanoise. Music on the Edge of Circulation. Durham/London: Duke University Press & Creative Commons.

NGBK (2006): Prekäre Perspektiven … in der neuen Gesellschaft. Informationen aus der Tiefe des unsicheren Raumes. Reader zur Veranstaltungsreihe. Berlin: NGBK.

NGBK (2008): Nichtstun … in der neuen Gesellschaft. Informationen aus der Tiefe des widerspenstigen Raumes. Reader zur Diskussionsreihe. Berlin: NGBK.

O, P, Q

Oktay, Enis (2014): The Unbearable Hipness of Being Light: Welcome to Europe's New Nightlife Capital. In: G. Stahl (Hg.), Poor But Sexy. Bern: Peter Lang, 211–225.

Oliveros, Pauline (2005): Deep Listening. A Composer's Sound Practice. NY et al.: iUniverse Inc.

Oram, Daphne (2016 [1972]): An Individual Note of Music, Sound and Electronics. The Daphne Oram Trust (Hg.). Anomie Publishing.

Pareles, Jon (1998): The Rhythm Century: The Unstoppable Beat. New York Times, Arts and Leisure Section, 1.

Paritätischer Wohlfahrtsverband (Hg., 2017): Armutsbericht 2017, Der Paritätische [online]. Verfügbar unter: http://www.der-paritaetische.de, Armutsberichte, abg. 03.04.2018.

Pasquinelli, Matteo (2024): Das Auge des Meisters. Eine Sozialgeschichte Künstlicher Intelligenz. Münster: Unrast.

Pattison, Louis (2015): „Capitalism is sucking the life out of everything": Holly Herndon unravels Platform. Fact Mag [online]: https://www.factmag.com/2015/05/30/holly-herndon-interview/, abg. 28.08.2017.

Penzel, Joachim & Neumaier, Holger (Hg., 2006): Schöne Arbeit. Zur ökonomischen Situation von Bildender Kunst, Tagungsband #15, Halle: Burg Giebichenstein.

Penzel, Joachim (2006): Kunstökonomie und Künstlerexistenz. In: J. Penzel & H. Neumaier, Schöne Arbeit. Zur ökonomischen Situation von Bildender Kunst, Tagungsband #15, Halle: Burg Giebichenstein, 11–41.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Pesl, Martin (2017): Verlernen lernen/Lernen verlernen. Wiener Festwochen 2017 – Rückblick auf das umstrittene Debüt des neuen Intendanten Tomas Zierhofer-Kin. Nachtkritik [online]: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14153%3Awiener-festwochen&catid=53&Itemid=83, abg. 25.06.2017.

Pereira, Lídia (Hg., 2019): Pervasive Labour Union #13 – Fed Up! [online]: https://ilu.servus.at/category/13-fed-up.html, abg. 15.01.2020.

Plötz, Sandra (2010): Magie der Schweißtropfen. In: Recht auf Stadt Netzwerk (Hg.), Magazin der Metropole – Sonderausgabe: Unter Geiern. Wie Hamburgs Politiker die Stadt verkaufen – und wo der Widerstand dagegen wächst. Hamburg, 14–15.

Poschardt, Ulf (1997): DJ Culture. Diskjockeys und Popkultur. Hamburg: Rowohlt.

Precarious Workers Brigade (2017): Training for Exploitation? Politicising Employability and Reclaiming Education. LA/London: Journal of Aesthetics & Protest Press.

Profil, Redaktion (2014): Wiener Festwochen. Frie Leysen übt herbe Kritik. In: Profil [online]: https://www.profil.at/gesellschaft/wiener-festwochen-frie-leysen-kritik-376577, abg. 15.06.2017.

Quinn, Bernadette (2005): Arts Festivals and the City. Urban Studies 42 (5), 927–943.

Quinn, Bernadette (2013): Festival Connections – People, Place and Social Capital. In: G. Richards & L. Wilks et al. (Hg.), Exploring the Social Impacts of Events, Oxon: Routledge, 15–30.

R

Rainie, Lee & Wellman, Barry (2012): Networked. The New Social Operating System. London/Cambridge: MIT Press.

Rauth, Elke (2019): Space Troubles. Der Kunstraum mo.ë zwischen Investorenlogik und Raumpolitik. In: A. Beck & M. C. Rissinger (Hg.), Die Akte Mo.ë. Protokolle einer abgesagten Zukunft. Wien: Monochrom, 28–33.

Reckwitz, Andreas (2020): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Berlin: Suhrkamp.

Reckwitz, Andreas (2017): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin: Suhrkamp.

Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Resident Advisor, Redaktion (2018): Artists pull out of Belgrade festival Resonate over alleged payment issues. RA [online]: https://ra.co/news/41575, abg. 15.06.2018.

Redhead, Steve (1990): The End-of-the-Century Party: Youth and pop towards 2000. Manchester/NY: Manchester University Press.

Redhead, Steve et al. (Hg.) (1998 [1997]): The Clubcultures Reader: Readings in popular cultural studies. Oxford: Blackwell.

Reynolds, Simon (1999): Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture. NY: Routledge. [Europäische Ausgabe von Energy Flash 1998].

Reynolds, Simon (1999): Adult Hardcore. Hardcore Continuum #6. In: The Wire Series [online]: https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/the-wire-300_simon-reynolds-on-the-hardcore-continuum-series_6_two-step-garage_1999_, abg. 15.10.2019.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Reynolds, Simon (1998): Rave Culture: Living Dream or Living Death. In: S. Readhead et al., The Clubcultures Reader, Oxford/Malden: Blackwell, 84–93.
Reynolds, Simon (2012): Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann. Mainz: Ventil Verlag.
Reitsamer, Rosa (2013): Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen. Bielefeld: transcript.
Relyea, Lane (2013): Your Everyday Art World. Cambridge: MIT Press.
Rietveld, Hillegonda ([1998] 2020): This is Our House. House Music, Cultural Spaces and Technologies. London/NY: Routledge.
Rietveld, Hillegonda & Gavanas, Anna et al. (2013): DJ Culture in the Mix. Power, Technology and Social Change in Electronic Dance Music. London/NY: Bloomsbury.
Ritzer, Ivo & Schulze, Peter (Hg., 2016): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Berlin/Heidelberg: Springer VS.
Robinson, Roxy (2015): Music Festivals and the Politics of Participation. London/NY: Routledge.
Rodgers, Tara (2010): Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound. Durham/London: Duke University Press.
Rogenhofer, Susanne (2014): Into the City. Ein Festival der Wiener Festwochen. Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunstwissenschaften und Kunstpädagogik.
Rohlf, Jan (2008): Hoehlen fuer alle. In: Berliner Gazette [inzwischen offline]: https://berlinergazette.de.
Rohlf, Jan (2019): Endliche Improvisation. In: C/O Berlin (Hg.), No Photos on the Dancefloor. München: Prestel.
Rokolectiv Festival (Hg., 2015): Programmheft – 10 Years Rokolectiv. Bukarest.
Rose, Mathew D. (1998): Berlin. Hauptstadt von Filz und Korruption. München: Knaur.
Rücker, Constantin (2017): Hyperreality Festival 2017. Elektronische Pulsmessung unter Säulenbögen. In: Auf Touren [online]: auftouren.de/2017/05/30/hyperreality-festival-2017, 30.05.2017; abg. 25.06.2017.
Ruhrberg, Karl et. al. (2002): Kunst des 20. Jahrhunderts, Teil I. Köln: Taschen Verlag.

S

Sala, Luc (Hg., 2016): Festivalization: The Boom in Events. Boekencoöperatie Nederland.
Sanjek, Roger (Hg., 1990): Fieldnotes. The Makings of Anthropology. Ithaca/London: Cornell University Press.
Sanjek, Roger (1990): Vocabulary for Fieldnotes. In: derselbe (Hg.), Fieldnotes. Ithaca/London: Cornell University Press, 92–121.
Sassatelli, Monica: Urban Festivals and the Cultural Public Sphere: Cosmopolitanism between Ethics and Aesthetics. In: Festivals and the Cultural Public Sphere, dieselbe & G. Delanty et al., 12–28.
Scharenberg, Albert & Bader, Ingo (2005): Musikhauptstadt Berlin. In: dieselben (Hg.), Der Sound der Stadt. Münster: Westfälisches Dampfboot, 7–13
Schlesinger, Drew (2020): Pioneers of Electronic Music: Laurie Spiegel, Pauline Oliveros, and Éliane Radigue. In: Synth and Software [online]: https://synthandsoftware.com/2020/

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

02/pioneers-of-electronic-music-laurie-spiegel-pauline-oliveros-and-eliane-radigue, abg. 16.03.2020.
Schölzel, Alexander (o. D.): Was Streaming einbringt. In: Delmar [online]: https://www.delamar.de/musikbusiness/was-streaming-einbringt-45499, abg. 14.02.2022.
Schön, Wolf (1988): Der Triumph des Industriezeitalters – Paris 1889 und die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts. In: Uwe Schultz (Hg.): Das Fest. München, C. H. Beck Verlag.
Schönball, Ralf (2021): Berliner Mietendeckel gekippt. Nachzahlungen und Kündigungen. Tagesspiegel [online]: https://plus.tagesspiegel.de/berlin/nachzahlungen-und-kuendigungen-berliner-mietendeckel-gekippt-die-wichtigsten-fragen-und-antworten-129467.html, abg. 15.04.2021.
Schönberger, Klaus (2013): Methodische Entgrenzungen. Ethnografische Herausforderungen entgrenzter Arbeit. In: Sabine Hess et al. (Hg.), Europäisch-ethnologisches Forschen. Berlin, 127–150.
Schmitt, Uwe (1988): Nation für drei Tage. Schall und Rausch in Woodstock. In: U. Schultz (Hg.): Das Fest. München: C.H.Beck, 380-390.
Schmitt-Lauber, Brigitta (2010): Die Lust des Forschers auf das Feld – und: Wer wird nicht Ethnograf? In: B. Binder et al., Orte – Situationen – Atmosphären. Frankfurt/NY: Campus Verlag. 33–44.
Schmitz, Thomas & Groninger, Johanna (2012): Werkzeug-Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse. Bielefeld: transcript.
Schmelzer, Matthias & Vetter, Andrea (2019): Degrowth/Postwachstum zur Einführung. Hamburg: Junius.
Schulze, Gerhard ([1992] 2005): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/NY: Campus.
Schwanhäuser, Anja (2010): Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
Schuberth, Paul (2021): Über die neugegründete Interessensgemeinschaft Freie Musikschaffende. In: Versorgerin #129, 11.
Schwarz, Marietta (2021): Machtmissbrauch an deutschen Theatern: „Wir gehen durch eine Katharsis“. In: Deutschlandfunk Kultur [online]: https://www.deutschlandfunkkultur.de/machtmissbrauch-an-deutschen-theatern-wir-gehen-durch-eine.1013.de.html?dram:article_id=496717, abg. 10.05.2021.
Schwelger, Marc (2017): Neue Bühnen. Hyperreality an den Wiener Festwochen. In: zweikommasieben Magazin, #15, 17–25.
Scott, Allen J. ([2001] 2005): Kapitalismus, Städte und die Produktion symbolischer Formen. In: A. Scharenberg & I. Bader (Hg.), Der Sound der Stadt. Münster: Westfälisches Dampfboot, 14–38.
Seliger, Berthold (2015): Das Geschäft mit der Musik. Berlin: Edition Tiamat.
Seliger, Berthold (2019): Vom Imperiengeschäft. Konzerte – Festivals – Soziales. Wie Großkonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören. Berlin: Edition Tiamat.
Shields, Rob (Hg., 1992): Lifestyle Shopping. The Subject of Consumption. London: Routledge.
Simmel, Georg ([1896] 1991): The Berlin Trade Exhibition. Theory, Culture and Society, 8 (3), 119 ff.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Skinner, Jonathan (Hg., 2012): The Interview. An Ethnographic Approach. Oxford/NY: Berg Publishing.

Skug, Redaktion (2014): Editorial. In: SKUG #99. Wien: Verein zur Förderung von Subkultur, 3.

Spittler, Gerd (2001): Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme. Zeitschrift für Ethnologie, 126, 1–25.

Spradley, James (1979): The Ethnographic Interview. NY et al.: Harcourt Brace Jovanovich.

Stahl, Geoff (2003): Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model. In: D. Muggleton, & R. Weinzierl (Hg.), The Post-Subcultures Reader, Oxford/NY: Berg, 27–40.

Stahl, Geoff (2005): Play at Your Own Risk: Scenes from a "Creative City". In: SPIEL – Siegener Periodicum, Band 22, 309–324.

Stahl, Geoff (Hg., 2014): Poor But Sexy. Reflections on Berlin Scenes. Bern: Peter Lang.

Stahl, Geoff (2014): Introduction. In: derselbe (Hg.), Poor But Sexy. Bern: Peter Lang, 7–20.

Stahl, Geoff (2014): Getting By and Growing Older. Club Transmediale and Creative Life in the New Berlin. In: Derselbe (Hg.), Poor But Sexy. Bern: Peter Lang,191–209.

Stäheli, Urs (2013): Entnetzt Euch! Praktiken und Ästhetiken der Anschlusslosigkeit. Mittelweg 36 (4), 3–28.

Stäheli, Urs (2021): Soziologie der Entnetzung. Berlin: Suhrkamp.

Standing, Guy (2014): The Precariat. The New Dangerous Class. NY/London: Bloomsbury.

St. John, Graham (Hg., 2017): Weekend Societies: EDM Festivals and Event-Cultures. NY/London: Bloomsbury.

St. John, Graham (2015): Introduction Weekend Societies, Dancecult [online], Vol. 7 (1), 1–14.

Strauss, D. (2013): Berlin Falling. In W. Farkas et al. (Hg.), Nachtleben Berlin 1974 bis heute. Berlin: Metrolit, 207–215.

Strauss, Neil: Call Them the Beatles of Electronic Dance Music. New York Times. 15. Juni 1997.

Straw, Will (2001): Scenes and Sensibilities. Public (22–23). Available at: https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335, abg. 12.05.2015.

Strelka, Shilla (2015): It was easy, it was cheap – go and do it! Unabhängige Konzert-VeranstalterInnen und das janusköpfige Verhältnis zum DIY. Malmoe #72, Wien. Online verfügbar unter: https://resonancesandtransitions.wordpress.com/2015/09/01/it-was-easy-it-was-cheap-go-and-do-it-2/, abg. 25.07.2017.

Sutter, Ove & Flor, Valeska & Schönberger, Klaus (2017): Eine Einleitung und ein Plädoyer für die Überwindung der Dichotomisierung von „Sozialkritik" und „Künstlerkritik". In: dieselben, Ästhetisierung der Arbeit, NY et al.: Waxmann, 7–32.

T

Team Cities for Rent & Calatayud, José Miguel et al. (28.04.2021): Wie internationale Investments den Wohnungsmarkt umwälzen. Tagesspiegel [online]: https://interaktiv.tagesspiegel.de/lab/mietmarktlabor-berlin-wie-internationales-investment-den-mietmarkt-veraendert, abg. 30.04.2021.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Teissl, Verena (2013): Kulturveranstaltung Festival – Formate, Entstehung und Potenziale. Bielefeld: transcript.

Teissl, Verena (2012): Macht Geld die Welt rund? Betrachtungen zum kuratorischen und ökonomischen Prinzip in der europäischen Kulturarbeit. In: G. Wolfram (Hg.), Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit. Bielefeld: transcript, 155–168.

Thewalt, Anna (2023): Hauptstadt der prekären Arbeit. In: Tagesspiegel [online]: https://www.tagesspiegel.de/berlin/hauptstadt-der-prekaren-arbeit-in-berlin-haben-besonders-viele-beschaftigte-einen-befristeten-vertrag-10625038.html, abg. 05.11.2023.

The Wire, Redaktion (2017): Editorial. In: The Wire, Ausgabe #400, 4.

Toraldo, Maria Laura & Contu, Alessia et al. (2016): The Hybrid Nature of Volunteering: Exploring Its Voluntary Exchange Nature at Music Festivals, Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly, Vol. 45(6), 1130–1149.

Thornton, Sarah (1996): Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press.

Toynbee, Jason (2000): Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions. London/New York: Arnold & Oxford University Press.

Transpontine, Neil ([2008] 2015): A Loop Da Loop Era: Towards an (Anti)history of Rave. In: C. Fringeli & Lynx (Hg.), Almanach for Noise & Politics. Berlin: datacide_books.

Tzortzis, Andreas (2007): In Berlin, art among the ruins. New York Times [online]: nytimes.com/2007/05/01/arts/01iht-berlinart.1.5513672.html, abg. 28.06.2017.

U, V

Urry, John (2015): Grenzenloser Profit. Wirtschaft in der Grauzone. Berlin: Wagenbach Verlag.

Vakianis, Artemis (2012): Kooperationen als wichtige Überlebensstrategie und zentrale Arbeitsstruktur für Festivals am Beispiel des steirischen herbst. In G. Wolfram (Hg.), Kulturmanagement und Europäische Kulturarbeit. Bielefeld: transcript, 155–168.

Van den Berg, Hubert: Die Avantgardetradition dem Konformismus abgewinnen, der sie längst überwältigt hat? Einige Anmerkungen zum Avantgardebegriff im frühen 21. Jahrhundert. In: W. Asholt (Hg.), Avantgarde und Modernismus. Berlin/Boston: De Gruyter, 295–326.

Van Maanen (2001): Natives 'R' Us. Some Notes on Ethnography of Organizations. In: D. Gellner & E. Hirsch (Hg.), Inside Organizations – Anthropologists at Work. Oxford/NY: Berg, 231–261.

Vasulka, Woody (1992): Curatorial Statement. In: Ars Electronica & D. Dunn (Hg.), Eigenwelt der Apparate-Welt. Pioneers of Electronic Art. Linz: Ars Electronica.

Vensky, Hellmuth (2012): Kaputt gemacht, kaputt gelacht. […]: Die Kunstrichtung Fluxus wird 50. Zeit [online]: https://www.zeit.de/kultur/kunst/2012–09/fluxus-50-jahre, abg. 20.03.2017.

Vihaus, Yasemin (2017): 20 Jahre Female Pressure. Wo stehen wir heute? The Gap, #166, 10–15.

Virilio, Paul (2010): Der Futurismus des Augenblicks. Wien: Passagen Verlag.

Vogl, Joseph (2021): Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart. München: C. H. Beck.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Volkart, Yvonne (2022): 26'658Z, Counter Appropriation: Fließen, Fluten, Flunkern. In: Reader donaufestival #5 ‚Stealing the Stolen'. Wien: Verlag für moderne Kunst, 20–34.
Voropai, Lioudmila (2017): Medienkunst als Nebenprodukt: Studien zur institutionellen Genealogie neuer künstlerischer Medien, Formen und Praktiken. Bielefeld: transcript.
Vötsch, Mario (2010): Organisieren von Freiheit. Nomadische Praktiken im Kulturfeld. Wiesbaden: VS Verlag.

W
Wajcman, Judy (1991): Technik und Geschlecht. Die feministische Technikdebatte. Frankfurt/NY: Campus.
Wajcman, Judy (2004): Technofeminism. Oxford: Polity Press.
Walker, Marc (2018): 'Own Transport Preferred'. Potential Problems with Longterm Volunteering and Internships. ECOS: A review of nature conservation, 39 (6) [online], keine Seitenzahlen.
Waterman, Stanley (1998): Carneval for elites? The cultural politics of arts festivals. Progress in Human Geography, 22 (1), 54–74.
Weber, Heike (2008): Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy. Bielefeld: transcript.
Weber, Millicent (2015): Conceptualizing audience experience at the literary festival. Continuum: Journal of Media & Cultural Studies, 29 (1), 84–96.
Weinzierl, Rupert (2000): Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams. Wien: Passagen Verlag.
Weiss, Christina (2004): Angriff auf den Kulturetat: Staatliche Kulturausgaben sind keine Subventionen. In: puk – Politik und Kultur, Zeitung des Deutschen Kulturrates, Nr. 6, 1–2.
Welz, Gisela (Hg., 2013): Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung. Neue Formen der Zeitorganisation in der Feldforschung. In: S. Hess et al. (Hg.): Europäisch-ethnologisch Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin: Reimer, 39–54.
Welz, Gisela (1998): Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck. In: Zeitschrift für Volkskunde, 94. Jahrgang. NY et al.: Waxmann, 177–194.
Weise, Marco (2017): Elevate: Ein Drohnenschatten über Graz. In: Kurier [online]: https://kurier.at/kultur/elevate-ein-drohnenschatten-ueber-graz/248.911.982, abg. 01.03.2017.
Whelan, Andrew (2008): Breakcore. Identity and Interaction on Peer-to-Peer. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
Wiedemann, Carolin (2023): „Neue Technologien – alte Geschlechterverhältnisse?" In: Art Doc Archive [online]: https://reclaim.hypotheses.org/724, abg. 01.11.2023.
Wilding, Faith (1998): Notes on the Political Condition of Cyberfeminism. In: Art Journal, Vol. 57, No. 2. NY: College Art Association, 46–59.
Wieczorek, Stefan (2012): Transmedialität. Eine Begriffsskizze. In: T. Schmitz & J. Groninger (Hg.), Werkzeug-Denkzeug, Bielefeld: transcript, 31–50.
Wicke, Peter (1998): „Move Your Body". Über Sinn, Klang und Körper. Vortrag Symposium „Sehen und Hören in der Medienwelt", Gesellschaft für Ästhetik [online], verfügbar unter: http://www.popmusicology.org, abg. 20.10.2012.
Wicke, Peter (2004): Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs. In: W. Grasskamp (Hg.), Was ist Pop?, Frankfurt a. M.: Fischer, 115–141.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Wicke, Peter (2008a): Das Sonische in der Musik. Popscriptum, Vol. 10: https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/musikwissenschaft/pop/popscriptum-1/das-sonische-sounds-zwischen-akustik-und-aesthetik, abg. 05.10.2012.
Wicke, Peter (2008b): Adieu Alltag. Vom Verschwinden des Alltags in den postmodernen Lebenswelten. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik, Vol. 76, 2–5.
Wicke, Peter & Ziegenrücker, Wieland et al. (2006): Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie. Mainz: Atlantis.
Williams, Holly (2017): "The woman who could 'draw' music". BBC [online]: https://bbc.com/culture/article/20170522-daphne-oram-pioneered-electronic-music, abg. 15.10.2019.
Willnauer, Franz (2019): Festspiele und Musikfestivals. In: Deutscher Musikrat (Hg.), Musikleben in Deutschland, Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum, 300–327.
Wietschorke, Jens (2012): Beziehungswissenschaft. Ein Versuch zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 115 (3&4), 325–359.
Wittel, Andreas (2001): Toward a Network Sociality. Theory, Culture and Society 18 (6), 51–77.
Wulff, Helena (2007): Dancing at the Crossroads. Memory and Mobility in Ireland. NY: Berghahn Books.

XYZ
Zendron, Rainer (2009): Linz – von der Industriestadt zur Kulturstadt? In: K. Becker & M. Wassermair (Hg.), Phantom Kulturstadt. Wien: Löcker, 40–46.

Online-Lexika, Websites, Blogs und Archive

Websites, Blogs und Social Media

Addie Wagenknechts Blog: https://www.placesiveneverbeen.com/, abg. 30.11.2019.
Alkisah, Senyawa Remix Festival: https://alkisah.net, abg. 20.02.2021.
Angry, Senyawa – Acaraki: angrry.propagande.org/en/grr023-en, abg. 18.04.2020.
Anke Eckardt Website, About: ankeeckardt.com, abg. 20.01.2021.
Ars Electronica Websites & Newsletter, 2013–2019 u. a. Geschichte, Prix, Futurelab: ab ca. 2020: https://ars.electronica.art/.
Ars Electronica Linz GmbH (2013): Bilanz 2013. AE Website [online]: https://ars.electronica.art/press/de/2014/02/04/ars electronica-linz-gmbh-bilanz-2013/, abg. 05.01.2016.
Autonome Österreichische Frauenhäuser, Daten & Zahlen: https://www.aoef.at/index.php/frauenhaeuser/60-zahlen-und-daten, abg. 03.04.2021.
Berlin Atonal, 2015-2025; Archiv: https://berlin-atonal.com/archiv/#1982–1990, abg. 20.09.2017.
Berlinale Kurzfilm Blog, Interview Rainer Kohlberger: https://shortsblog.berlinale.de/2019/02/15/an-interview-with-rainer-kohlberger-about-it-has-to-be-lived-once-and-dreamed-twice, abg. 20.12.2020.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Berufsverband Bildender Künstler Berlin, Ausstellungshonorare: https://www.bbk-berlin.de/was-wir-erreicht-haben.honorare-stipendien-infrastruktur, abg. 05.02.2021.
Bundesministerium Kultur AT (BMWKMS), Update Studie zur sozialen Lage der Kunstschaffenden im Auftrag des Bundesministeriums von 2008, Kurzbericht und Endbericht 2018: https://www.bmkoes.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/berichte-studien-kunst.html [inzwischen via www.bmwkms.gv.at], abg. 12.08.2020.
Carrot Workers, about: https://carrotworkers.wordpress.com, abg. 10.10.2017.
Carsten Nicolai Website, biography: http://www.carstennicolai.de, abg. 05.10.2018.
Christina Kubisch Website: http://www.christinakubisch.de/en/biography, abg. 05.02.2021.
Cybernetic Culture Reasearch Unit: http://www.ccru.net, abg. 10.08.2013.
Berlin Atonal, Archiv: https://berlin-atonal.com/archiv/#1982–1990, abg. am 20.09.2016.
CTM Festival Website (alt), 2013-2020, diverse Unterseiten, u. a. alle archivierten Festivalausgaben, Archiv Events, Archiv Artists, Berlin Current: http://www.ctm-festival.de/, zuletzt abg. 10.12.2017. Archiviert unter: https://archive2013–2020.ctm-festival.de, abg. 20.03.2021.
CTM Website (neu), ab 2021, diverse Unterseiten, u. a. Festival 2021, Club Matryoshka: https://www.ctm-festival.de/, zuletzt abg. 30.04.2021.
Cynetart Website 2016-2018: https://www.cynetart.org.
Der Standard, Post City Linz: https://www.derstandard.at/story/2000131634457/post-city-linz-kommt-ab-2022-und-ohne-gefoerderten-wohnbau, abg. 25.01.2022.
Donaufestival Website, Festival 2017 bis 2025: https://www.donaufestival.at.
Dice Festival, about: https://2018.dice.berlin/about/, abg. 10.04.2019.
Digitale Kunst, Lecture Kohlberger: https://digitalekunst.ac.at/archiv/public-lectures/rainer-kohlberger/, abg. 10.12.2020.
DJ Spooky, Bio: http://djspooky.com/bio, abg. 15.10.2020.
DISK Agency, about: https://www.disk-agency.de, abg.13.12.2014.
Disruption Network Lab, Organised Crime Conference, Whistleblowing for Change Conference: https://www.disruptionlab.org/organised-crime, abg. 02.12.2023
Dweller Festival: https://www.facebook.com/dwellerforever/, abg. 08.12.2020.
ECAS Network, diverse Unterseiten 2014–2022: http://www.ecasnetwork.eu/.
Elevate Website, diverse Seiten, 2016–2025: https://elevate.at.
Ellen Allien Website: https://www.ellenallien.de/bio, abg. 07.11.2019.
Emptyset Homepage, about/Signal: https://emptyset.org.uk/, abg. 12.11.2020.
Ele-mental – electronic music, art & ideas; beautiful noise: http://ele-mental.org/beautifulnoise/BeautifulNoise-Oct03.pdf, abg. 25.08.2017.
Errant Sounds, About/Ground: https://errantsound.net, abg. 20.04.2020.
Europäische Kommission, Presseerklärung Creative Europe, Thierry Breton: https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/de/ip_20_2405, abg. 20.12.2020.
Fediverse, Überblick, Accounts und weiteres: https://fediverse.party/, abg. 20.03.2021.
female:pressure, About, FACTS 2013, 2015, 2017, 2020: https://femalepressure.wordpress.com/, abg. 15.05.2021.
female:pressure Tumblr: https://femalepressure.tumblr.com/, abg. 20.05.2019.
FM4, Im Sumpf: https://fm4.orf.at/radio/stories/fm4imsumpf/, abg. 21.11.2017.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

FM4 Blog, Katherina Seidler und Diana Köhler: Ende mit Kontroverse – Rückblick auf das Donaufestival 2022: https://fm4.orf.at/stories/3024233, abg. 15.05.2022.
Focus Online, Cynetart: https://www.focus.de/regional/dresden/kunst-rund-4500-besucher-bei-dresdner-computerkunst-festival-cynetart_id_4288841.html , abg. 15.03.2017.
Forum Stadtpark, Informationen: http://forumstadtpark.at, abg. 07.10.2020.
Frauenhaus Koordinierung e. V., Investitionsprogramm 2019 und Stellungnahme FHK Bericht: https://www.frauenhauskoordinierung.de/aktuelles/detail/bund-beschliesst-investitionsprogramm-fuer-das-hilfesystem/, abg. 14.02.2021.
Funktion One, About: http://www.funktion-one.com/about-us, abg. 01.11.2020.
General Public, About: https://www.generalpublic.de/about.html, zuletzt abg. 05.09.2017.
Generazione 1000 Euro: http://www.generazione1000.com, zuletzt abg. 07.02.2016.
Goethe-Institut, Nusasonic: https://www.goethe.de/prj/nus/en/ueb.html, abg. 20.01.2021.
Gudrun Gut Website: www.gudrungut.com/bio, abg. 10.07.2016.
Guillermo Galindo Website: https://www.galindog.com/wp/about/, abg. 15.07.2017.
Hauptstadtkulturfonds Berlin, diverse Seiten: https://hauptstadtkulturfonds.berlin.de, 2019–2021.
HELLERAU Zentrum, Verein*:* http://www.hellerau.org/foerderverein, abg. 02.12.2017.
Hellerau Förderverein: http://www.foerderverein-hellerau.de/de/f%C3%B6rderverein, abg. 02.12.2017.
Help Musicians, ISSUU, Survey 2014 Infoblatt : https://issuu.com/helpmusiciansuk/docs/help_musicians_uk_health_and_wellbe, abg. 10.12.2020.
Help Musicians UK: https://www.helpmusicians.org.uk/, abg. 10.12.2020.
Holly Herndon Website, Proto Pressetext: http://hollyherndon.com/, abg. 05.07.2019.
ICAS Website, diverse Unterseiten 2014–2020: https://icasnetwork.org/.
ICAS Festival Website (archivierte Version): http://parsecmonitor.de/icasfestival/index.php, zuletzt abg. am 20.09.2017.
IG Bildende Kunst, Bildpunkt 2014, Interndinner: http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2014/exitstrategien/interndinner.htm, abg. 10.09.2015.
IG Kultur Wien, diverse Seiten, 2018-2021: https://igkulturwien.net.
Interspecifics Website: http://interspecifics, abg. 15.11.2020.
Jazzkeller Krems, Verein/Home: https://jazzkellerkrems.at/jk/location , abg. 01.12.2019.
#KissMyArs, Twitter: https://twitter.com/hashtag/KissMyArs?src=hash, abg. 03.11.2019.
Kraftwerk Berlin: http://www.kraftwerkberlin.de, abg. am 25.11.2017.
Kununu GmbH, Praktika und Arbeitgeber bewerten: https://www.kununu.com/at, abg. 01.08.2020.
Laibach Website, Bio: https://www.laibach.org/bio, abg. 20.10.2020.
Lisson Gallery, Pedro Reyes, Disarm: https://www.lissongallery.com/exhibitions/pedro-reyes-disarm, abg. 20.03.2020.
Literaturreich, Norwegischer Buchmarkt: https://literaturreich.de/2019/09/22/der-norwegische-buchmarkt-und-die-literaturfoerderung-norwegen-spezial-3/, abg. 17.4.2021.
Mai Ling, Facebook: https://www.facebook.com/Mai.Ling.Vienna, abg. Mai 2022.
Marcel Dettmann Records, Milton Bradley: http://marceldettmannrecords.de/artists/milton abg. 22.10.2017.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Malmoe, Bianca Ludewig: Wer ist Hanna? Wir sind Hanna!: https://www.malmoe.org/2023/02/22/wer-ist-hanna-wir-sind-hanna/, abg. 19. März 2025
Mediaspree Versenken Initiative: http://www.ms-versenken.org, abg. 02.10.2017.
Mietshäuser Syndikat Homepage: https://www.syndikat.org, abg. 12.10.2020.
Mo.ë Wien: www.moe-vienna.org, abg. 20.05.2018 ---- 2019 offline bzw. neue Inhalte und Betreiber:innen.
Musikinformationszentrum, diverse Statistiken 2016-2020: http://miz.org.
Musikprotokoll: http://musikprotokoll.orf.at/, abg. 13.12.2015.
No Fear of Pop Blog, J-lin: nofearofpop.net/blog/interview-jlin , abg. 05.11.2017 seit 2019 offline.
NK Berlin Homepage: https://www.nkprojekt.de/, abg. 08.01.2015.
Norient Website. http://norient.com/aboutus/, zuletzt abg. am 13.12.2017.
Opal Tapes, AJA: https://opaltapes.com/album/aja, abg. 05.06.2018.
ORF Steiermark, Elevate App: https://steiermark.orf.at/stories/3084327/, abg. 05.02.2021.
Österreichische Presse Agentur, diverse Pressemeldungen 2016–2021: https://apa.at/.
Pan Daijing, Homepage: https://pandaijing.com/, abg. 15.05.2019.
Pauline Oliveros via Rubin Museum: https://rubinmuseum.org/mediacenter/pauline-oliveros, abg. 05.01.2021.
Peter Wicke Homepage, Aufsätze: http://www.popmusicology.org/, abg. 10.10.2018.
Philip Jeck Website, Bio: https://philipjeck.com/biography, abg. 13.10.2020.
Popkultur Blog, Lisa Borch 2019: Wie viel verdienen Musiker:innen mit Streaming? https://popkultur.de/wie-viel-verdienen-musiker-mit-spotify-apple-music-und-co/, abg. 10.01.2021.
Precarious Workers Brigade Website, Open Letters to Art Institutions 2013–2016: https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/tagged/open-letter, 05.12.2020.
Rainer Kohlberger Website, diverse, u. a.: http://kohlberger.net/work/not-even-nothing-can-be-free-of-ghosts, abg. 10.12.2020.
Rashad Becker Info via Berliner Ensemble: https://www.berliner-ensemble.de/rashad-becker, abg. 13.11.2020.
Re-imagine Europe, EU-Projekt: https://re-imagine-europe.eu/background, abg. 02.02.2021.
Remco Schuurbiers Website, CV: http://www.remcoschuurbiers.com, abg. 11.10.2018.
Resonate Festival: https://www.facebook.com/resonate.io/, abg. 10.03.2019.
SHAPE Website, diverse Unterseiten 2017-2024: http://shapeplatform.eu/.
Sound Through Barriers, Definition Sound Art: http://www.soundthroughbarriers.com/definition.html, abg. 15.12.2020.
Starts EU-Projekt, Biografie Honzik: https://vertigo.starts.eu/profiles/martin-honzik/about/, abg. 15.11.2017.
Stadt Wien, Presseaussendung Festwochen: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20180627_OTS0165/belgischer-festivalkurator-christophe-slagmuylder-ist-neuer-festwochen-intendant, abg. 05.07.2018.
Stager Software: https://stager.co/en/, abg. 15.04.2020.
Stattbad Berlin: http://stattbad.net/, abg. 15.09.2020.
Stefan Tiefengraber Homepage: http://www.stefantiefengraber.com, abg. 10.01.2021.
Testdepartment Homepage: https://testdept.org.uk/history, abg. 20.10.2020.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Still Unpaid at Resonate, Facebook Gruppe: https://www.facebook.com/NeverPaidAtResonateFestival/, abg. 20.10.2019.
Taya Tagaq Homepage, About: https://www.tanyatagaq.com, abg. 12.05.2023.
The Wire Homepage, About: https://www.thewire.co.uk/, abg. 23.01.2020.
TKI Website, Projekte: https://www.tki.at/tki-open/archiv/2017/ueberblick-projekte/ohne-theorie-keine-revolution.html, abg. 15.03.2017.
Trans-Media-Akademie Hellerau, about: http://t-m-a.de/tma/uber-die-tma/, abg. 02.10.2017.
Trans-Media-Akademie Hellerau, Nicolai: http://t-m-a.de/klaus-nicolai/, abg. am 19.11.2019.
Transmediale, about: https://transmediale.de/about, abg. zuletzt 15.11.2020.
Transmediale, Network: https://transmediale.de/content/network, abg. 20.12.2017.
Travel News, Top 100 destinations: https://www.iol.co.za/travel/travel-news/revealed-top-100-city-destinations-for-2019–38525917, abg. am 19.11.2020.
UH Fest/ Ultrahang, Website 2017-2023: http://uh.hu/
Unsound Festival, Statement zur Panel Diskussion 'On The Precipice': https://www.unsound.pl/en/intermission/news/statement-on-the-precipice, abg. 15.01.2021. -- offline.
Vincent Moon Homepage, diverse Unterseiten 2016-2019: https://www.vincentmoon.com/; sowie Moons Bandcamp: petitesplanetes.bandcamp.com, abg. 18.05.2019.
Visit Berlin, City Tax: https://www.visitberlin.de/en/city-tax-berlin, abg. 11.11.2019.
Vorspiel Berlin: https://vorspiel.berlin/, abg. 02.02. 2021.
We Are Europe, diverse Seiten 2015-2021: https://weare-europe.eu, abg. 10.04.2019.
We Make Waves, about: https://wemakewaves.de/about/, abg. 10.04.2019.
Widerstand Records: https://widerstand.org/label, abg. 01.10.2020.
Wiener Festwochen, Websites 2017-2024: https://www.festwochen.at/.
YAAM Berlin: https://www.yaam.de/, abg. 02.02.2021.

Archive & Lexika

Bandcamp, diverse Künstler- und Labelseiten: https://bandcamp.com/, 2014–2021.
Boomkat Mailorder, diverse Artists/Releases: https://boomkat.com/, 2018–2021, abg. 14.03.2025.
Britanica, diverse Künstler, u. a. John Cage: https://www.britannica.com/biography/John-Cage, abg. 16.03.2020.
Bundesministerium für Wirtschaft und Energie, Kultur und Kreativwirtschaft: https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Dossier/kultur-und-kreativwirtschaft.html, abg. 03.11.2020.
Bundeszentrale für politische Bildung, Politlexikon, Austerität: https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/225594/austeritaet, abg. 22.7.2021.
Discogs, diverse Künstler- und Labelseiten: https://www.discogs.com/, 2014–2021, abg. 14.03.2025.
Duden, Bedeutungen von Fremdwörtern: https://www.duden.de/, 2014–2021, abg. 14.03.2025.
European Data Journalism Network, Frauenmorde Europa: https://www.europeandatajournalism.eu/ger/Nachrichten/Daten-Nachrichten/Frauenmord-in-Europa-Ein-Vergleich-zwischen-unterschiedlichen-Laendern, abg. 10.04.2021.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Eurostat, Tod durch Mord, Totschlag, nach Geschlecht; Einkommen: https://ec.europa.eu/eurostat/de/, abg. 10.04.2021.
Literaturhandbuch: https://literaturhandbuch.de/inhaltsangabe-wir-alle-spielen-theater-von-erving-goffman, abg. 03.05.2020.
Rheinisch-Westfälisches Institut für Wirtschaftsforschung/BMAS, Projektbericht atypische Beschäftigung 2015: https://www.rwi-essen.de, abg. 20.05.2020.
Resident Advisor, diverse Artist Biographien und Events: https://ra.co/, 2015–2021, abg. 14.03.2025.
Social Hub/Acitivity Pub, Federated Events 2019: https://socialhub.activitypub.rocks/t/federated-events/305/14, abg. 20.03.2021.
Staatslexikon, diverse Begriffe u. a. Biopolitik: https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Biopolitik, abg. 15.12.2019.
Statistik Austria, Gender & Einkommen 2020: https://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/soziales/genderstatistik/einkommen/index.html, abg. 15.12.2020.
SoundCloud, diverse Künstler- und Labelseiten 2014–2023: https://soundcloud.com, abg. 14.03.2025.
Techopedia, diverse Fachbegriffe u. a. Circuit Bending: https://www.techopedia.com/definition/14893/circuit-bending, abg. 07.11.2020.
Vimeo, diverse Clips und Videos, insbesondere Sound Art und Visual Music: https://vimeo.com/, 2014–2021, abg. 14.03.2025.
Wikipedia, deutsch: https://de.wikipedia.org, 2014–2023.
Wikipedia, english: https://en.wikipedia.org, 2014–2023.
Wissen Lexika, u. a. Neue Musik: https://www.wissen.de/lexikon/neue-musik, abg. 20.03.2019.
YouTube, diverse Musikvideos und Tracks 2014–2023: https://www.youtube.com/.

Film, Video und Audio Recordings

Filme und Videos

Alexander von Humboldt Institut, Series Making Sense of the Digital Society 2020 [online]: Nielsen, Rasmus Kleis "The power of platforms and how publishers adapt": https://www.hiig.de/events/rasmus-kleis-nielsen-die-macht-der-plattformen-und-wie-sich-verlage-anpassen/, abg. 03.11.2020.
All Creatures Welcome (2018), Sandra Trostel, DE, 87 min.
Arte Tracks YouTube Kanal, Gabber Modus Operandi – Balinesische Hardcore-Folklore: https://www.youtube.com/watch?v=wYHxq2yFk7c, abg. 22.06.2020.
Brainwashed. Sex-Camera-Power (2022), Nina Menkes, USA, 107 min.
Coffee Conversations with Vincent Moon (2012): Piazza TV Perth [online]: https://www.youtube.com/watch?v=bl1JFbcFcxo, abg. 30.05.2019.
Collective. When Governments Fail, We all Pay the Price (2019): Alexander Nanau, RO, 109 min.
CTM Festival (2021): From White Brothers With No Soul to Black Counter Culture. DeForrest

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Brown Jr. in conversation with Alexander Weheliye [online]: https://www.ctm-festival.de/festival-2021/recordings/lectures-and-talks, abg. 10.02.2021.
Híbridos. The Spirits of Brazil (2018): Vincent Moon und Priscilla Telmon, BR, 88 min.
I Dream of Wires (2014): Robert Fantinatto, IRL, 96 min.
Institute of Network Cultures (2014): MyCreativity Sweatshop – My Creativity, Your Depression Workshop, mit Sebastian Olma, Mark Fisher, Sarah Sharma [online]: https://vimeo.com/114219041, abg. 18.06.2019.
Modulations: Cinema for the ear (1998): Lara Lee, USA, 75 min.
On Falling (2024): Laura Carreira, UK/P, 104 min.
Sisters with Transistors. Electronic Music's Unsung Heroines (2020): Lisa Rovner, UK, 86 min.
Soundhunters. A Musical Expedition (2015): Beryl Koltz, Luxembourg/France, 52 min.
SubBerlin. The story of Tresor (2012): Tilman Künzel, DE, 84 min.
System Error. Wie endet der Kapitalismus (2018): Florian Opitz, AT, 95 min.
TED Global Brazil (2014): Vincent Moon and Nana Vasconcelos, The world's hidden music rituals:https://www.ted.com/talks/vincent_moon_and_nana_vasconcelos_the_world_s_hidden_music_rituals, abg. 30.03.2019.
The Cleaners (2018): Hans Block und Moritz Riesewieck, DE, 88 min.
Transart Festival Vimeo (2015), Quiet Ensemble: https://vimeo.com/138975089, abg. 08.03.2018.
Unsound Festival, On the Precipice (2020): Panel Talk [online]: https://www.unsound.pl/en/intermission/events/on-the-precipice, abg. 20.10.2020. Oder via Unsound YouTube-Kanal: https://www.youtube.com/watch?v=BaUzKxtklx0
Van Dijck, José (2019): Europa und Plattform-Gesellschaften. Alexander von Humboldt Institut, Series Making Sense of the Digital Society [online]: https://www.hiig.de/events/jose-van-dijck-europe-and-responsible-platform-societies/, abg. 25.11.2020.

Audio Recordings und Radiobeiträge

Balance Festival SoundCloud (2020): Being in Crisis Together, Feministische Gesundheitsrecherchegruppe: https://soundcloud.com/institut-fuer-zukunft/Tromso-2020-podcast_crisis_final, abg. 08.08.2020.
BÜCHS'N'RADIO Podcast (2013): Interndinner Radiofonische Performance: „Es wird viel Arbeit, aber schöne Arbeit": https://cba.fro.at/112747, abg. 25.02.2016.
Cascadian Prophets podcast (2022): Interview mitNina Menkes, YouTube.
CTM Festival (2013): Panel Death of Rave UK. [online]: https://soundcloud.com/ctm-festival/ctm13-death-of-rave-1-uk, abg. 12.03.2014.
CTM Festival (2014): Where to with Cyberfeminism?: https://soundcloud.com/ctm-festival/sound-gender-technology-where-to-with-cyberfeminism, abg. 10.10.2023.
CTM Festival (2016): Cedrik Fermont – An Introduction to Electroacoustic Noise and Experimental Music in Africa and Asia: https://soundcloud.com/ctm-festival/ctm-2016-an-introduction-to-electroacoustic-noise-and-experimental-music-in-africa-and-asia, abg. 25.04.2018.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

CTM Festival (2017): Emily Hodge, She said.so – Health vs. Hedonism": https://soundcloud.com/ctm-festival/ctm-2017-health-vs-hedonism, abg. 28.07.2020.
CTM Festival (2017): Diversity at Clubs & Events. Mit Lauren Goshinski, LCavaliero, Pamela Owusu-Brenyah, András Nun, Xavi Thiem, Gosia Płysa, Albrecht Wassersleben, Doris Akrap: https://soundcloud.com/ctm-festival/ctm-2017-diversity-at-clubs-events, abg. 11.11.2019.
CTM Festival (2019): Alternative Festival Models with Roskilde and Boom: https://soundcloud.com/ctm-festival, abg. 20.03.2019.
Elevate Festival (2016): Cultural Entrepreneurship? Mit Adrienne Goehler, Ana Almeida, Thomas Burkhalter u. a.: https://www.mixcloud.com/WiseupRadioshow/wiseup-122016-elevate-festival/, abg. 05.08.2019.
ICAS Festival (2015), Matthias Holmberg: Urban Spaces. Dresden, private Aufnahme.
ICAS Festival (2015), Networks of Advanced Sound and Related Arts bridging cultural sectors and different media, and enabling citizen innovation. Mit Oliver Baurhenn, Lucia Udvardyova, András Nun, Chico Dub, Gaute Barlindhaug. Private Aufnahme.
NTS Radio (2016): Live from CTM w/Rabih Beaini, Jan Rohlf, Thug Entrancer & Vincent Moon: https://www.nts.live/shows/ctm-festival-2016/episodes/live-from-ctm-w-rabih-beaini-jan-rohlf-thug-entrancer-vincent-moon-1st-february-2016, abg. 18.05.2019.
ORF Tonspuren (2021): Feature Gertraud Klemm – Das Patriarchat ist wie Schwerkraft: https://oe1.orf.at/artikel/683402/Das-Patriarchat-ist-wie-Schwerkraft, abg. 15.5.2021.
Ö1 Redaktion Sound Art – Kunst zum Hören (2025): Fluxus und sein Umfeld. Eine kurze Kunstgeschichte des Fluxus: https://oe1.orf.at/programm/20250116/782285/Fluxus-und-sein-Umfeld, abg. 16.01.2025.
Re:publica Berlin (2015), Lecture Zygmunt Bauman: From Privacy to Publicity: –https://republica.com/, abg. 03.01.2017.
Wiseup Radio (2014): SKUG 100 Symposium – Zwischen Academia, Bohemia und Prekariat: https://www.mixcloud.com/WiseupRadioshow/wiseup-112014-skug-100-symposium, abg. 05.12.2020.

Interviews und Gespräche

Mit Personen der Öffentlichkeit (Kurator:innen, Künstler:innen usw.)[2]

Balzer, Jens, 2017. Advisory Board donaufestivals, Journalist und Autor, Krems.
Baurhenn, Oliver 2023. Leitung CTM Festival bis 2023, Berlin.
Baurhenn, Oliver, 2015–2020 CTM Festivaldirektor bis 2023, diverse Interviews, Berlin.
Baurhenn, Oliver und Rohlf, Jan, 2014 & 2020. Festivaldirektoren CTM, Berlin.
Boykett, Tim und Auer, Tina, 2014. Time's Up Art Collective, Linz.
Brenner, Michal, 2018. Booking MeetFactory Prag und SHAPE Coordinator, via E-Mail.

2 Wenn nicht anders angegeben, dann sind die Tätigkeiten und Positionen angegeben, die diese Personen zum Zeitpunkt des Interviews ausführten und innehatten oder zu der sie befragt wurden. Die Ortsangabe bezieht sich hier auf den Ort, an dem das Interview geführt wurde.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Brutschin, Mischa, 2011. Filmemacher, Kongress Recht auf Stadt Hamburg.
Craciun, Martin, 2015. ICAS Netzwerk, Kurator SOCO Festival/Project Montevideo und Kunsttheoretiker, Dresden.
Dumke, Thomas, 2017–2023. CYNETART Projektmanager, Festivalkoordinator, teilweise Leitung, Vorstand TMA, diverse Interviews per Mail und Telefon.
Edlinger, Thomas, 2017. Kurator donaufestival, Radioredakteur, Krems.
Engel, Marlene, 2017. Festivalarbeiterin und Kuratorin Hyperreality, Wien.
Engel, Marlene, 2021. Kuratorin Hyperreality, via E-Mail.
Erlacher, Daniel, 2015. Festivaldirektor Elevate Festival, Labelbetreiber, Graz.
Goh, Annie, 2014. Co-Kuratorin Diskurs CTM Festival und Social-Media Arbeiterin CTM, Medienwissenschaftlerin und -künstlerin, Berlin.
Goehler, Adrienne, 2017. Psychologin, Autorin, Kuratorin, Lobbyistin, Aktivistin. Berlin.
Hegemann, Dietmar-Maria „Dimitri", 2019. Betreiber Club Tresor, Gründer Berlin Atonal, Berlin und Wien.
Honzik, Martin, 2014 & 2019. Seit 2006 Leitung des Ars Electronica Festivals und Prix Ars Electronica, Linz.
Kirchmayr, Susanne [Electric Indigo] 2014. Musikerin, DJ und f:p Betreiberin, Berlin.
König, Wolfgang, 2014. Ars Electronica Betriebsrat, Linz.
Kohlberger, Rainer, 2021. Medienkünstler, via E-Mail.
Koubek, Chris, 2013, 2016 & 2019. Festivaldirektor Heart of Noise und Geschäftsführer p.m.k, Innsbruck.
Kumar, Maurice, 2016. Festivalbesucher, Kultur- und Sozialarbeiter, Innsbruck.
Lanzmaier, Fabian [Treibgut], 2016. Musiker und Festivalbesucher, Innsbruck.
Lehner, Thomas, 2019. Künstler und Mitbegründer Stadtwerkstatt, Linz.
Leon, Leder [Asfast] und Markus, Steinkellner [IDKLANG/Mermaid & Seafruit], 2016. Musiker und Festivalbesucher, Wien.
Leon, Leder [Asfast], 2017, Musiker und Festivalbesucher, Berlin.
Liebl, Veronika, 2014. Kulturmanagement, Organisation, Finanzen, Kooperationen Ars Electronica Festival und seit 2024 Direktorin, Linz.
Lindinger, Christopher, 2014. Bis 2019 Research und Innovation Director Futurelab/Ars Electronica, Linz.
Lippok, Robert und Lillevan. 2014, Musiker und Visual Artist, Innsbruck.
Lucker, Katja, 2017. Geschäftsführerin Musicboard Berlin, Berlin.
Meier, Christoph und Ute Müller, Robert Schwarz, Lukas Stopczynski, 2019. Künstler:innen und Architekt:innen, Wien.
Moser, Klaus, 2023. Marketing- und Presseassistent donaufestival, inzwischen Geschäftsführung, per Mail.
Nun, András, 2017. UH Fest Kurator und umtriebiger Festivalbesucher, Budapest.
Pluch, Barbara, 2017-2020. Leitung Presse donaufestival, diverse Nachfragen per Mail.
Rhensius, Philipp [aphtc/Alienationist], 2015. Journalist und Musiker, Berlin.
Rohlf, Jan, 2018. CTM Festivaldirektor, via Videocall.
Schuubiers, Remco, 2015. Festivaldirektor CTM, Berlin.
Slagmuylder, Christophe, 2019. Intendant Wiener Festwochen 2019-2022, Wien.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Strelka, Shilla, 2015 & 2019. Kuratorin Unsafe and Sounds Festival, Veranstalterin, Journalistin, Burgenland & Wien.
Tapu, Cosmin, 2015. Festivalkurator Rokolectiv, Bukarest.
Udvardyova, Lucia, 2015 & 2017. SHAPE Festivalarbeiterin, 2017-2019 UH Fest Curatorial Team, Journalistin, Musikerin; Berlin & Budapest.
Vasile, Mihaela, 2015 & 2017. Festivalkuratorin Rokolectiv Festival, Bukarest & Berlin.
Xaver, Franz, 2014. Medienkünstler und Mitbetreiber Stadtwerkstatt, Linz.
Zimprich, Inga, 2020. Künstlerin, Feministische Gesundheitsrecherchegruppe, Berlin.

Mit Festivalarbeiter:innen und Besucher:innen (anonymisiert)

Anna und Felix, 2014. CTM Volunteers, Berlin.
Claudia, 2014. Festivalbesucherin und Musikerin, Berlin.
Eva, 2014. Festivalarbeiterin CTM, Berlin.
Lars, 2014. CTM Festivalarbeiter, Berlin.
Lotta, 2014. CTM Volunteer. Übersetzerin, Berlin.
Maria, 2014. CTM Praktikantin, Berlin.
Michelle, 2014. CTM Praktikantin und Assistentin, Berlin.
Pascal 2014, Student Interface Cultures Linz und Festivalbesucher, Linz.
Patrick und Constantin, 2014. Praktikanten und Festivalarbeiter CTM, Berlin.
Tanja 2014. Festivalarbeiterin und Veranstalterin, Berlin.
Thomas 2014, Mitarbeiter Radio Fro und Kooperationspartner AE, Linz.
Cristina, 2015. CTM und Berlin Atonal Volunteer, Berlin.
Dave, 2015. Volunteer Berlin Atonal und Veranstalter, Berlin.
Ella, 2015. Volunteer Berlin Atonal, Studentin, Berlin.
Jette, 2015. Festivalarbeiterin CYNETART und CTM, Berlin.
Julia, 2015. Volunteer Berlin Atonal, Berlin.
Mona, 2015. Volunteer CTM Festival, Berlin.
Tony, 2015. Festivalarbeiter FutureEverything, Berlin.
Antonia, 2017. CTM Festivalarbeiterin und Kulturarbeiterin, Berlin.
Achim, 2018, 2020, 2021. Vorstand TMA und Festivalarbeiter CYNETART, via E-Mail.
Peter, 2019. donaufestival und Heart of Noise: Festivalbesucher, Krems.
Hannah, 2020. Volunteer CTM Festival, Berlin.

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Register

Personen, Organisationen, Begriffe und Konzepte

Zur Indexierung: Alle Festivals, Artists, Institutionen und Konzepte, die bereits im Inhaltsverzeichnis aufscheinen werden hier nicht nochmals aufgelistet; es sei denn es handelt sich um eine Abbildung. Alle Abbildungen werden im Folgenden indexiert [ ]. Da diese Publikation auch Open Access erscheint ist eine gezielte Suche, wonach auch immer, über das PDF möglich. Indexiert werden hier vor allem Autoren und Konzepte, Genres, nicht anonymisierte Gesprächspartner:innen und Personen bzw. weitere Organisationen und Festivals sowie einige der Artists in Fußnoten, die für das Buch und seine Thesen von Relevanz sind (exklusive Vorwort und Verweise). Artists werden mit ‚Vorname Nachname' gelistet, Autor:innen und Gesprächspartner:innen unter ‚Nachname, Vorname'.

A
Advanced Sound 86–87, 98, 566
Adventurous Music 73, 92
Affekt/ Affektivität/ affektiv usw. 21, 34, 52, 230, 259, 267, 294, 309, 335, 352, 360, 374–375, 421, 451, 522–523, 611
Afroditi Psarra [Abbildung] 376, 405
Aisha Devi [Abbildung] 198–199, 203
AJA Ireland [Abbildung] 324, 326
Alessandro Cortini 119
Altersversorgung, Rente, Pension 523, 258, 542–543, 460, 488, 505
Andy Warhol, siehe auch: Exploding Plastic Inevitable (EPI) 99–101, 607-608
Anke Eckardt [Abbildung] 343
Annie Goh 67, 136, 266, 377, 380,412, 425, 427, 463, 498
Antye Greie-Ripatti (AGF) 391, 394, 405
Arts Festivals 15, 19, 54, 56–57, 61-62, 69, 73–75, 81, 372, 378, 430–431, 594, 607-608, 627,
ASMR - Autonomous Sensory Meridian Response [Abbildung] 128, 131
Asfast; vgl. Leon Leder 129, 160, 164
Asholt, Wolfgang 84–85, 90
Atton, Chris; vgl. Genre 276–277, 317–318, 323, 332
audiovisual, A/V Live 75–76, 98, 100–101, 130, 137, 203, 284, 304, 334–336, 347–349, 351–356, 361, 373, 376, 567, 598, 611
Austerität 311, 526
Autechre 455

B
Baba Vanga Label 206, 210
Balzer, Jens 83, 138–139, 157
Banks, Mark & O'Connor, Justin 526–527, 537
Bauman, Zygmunt 417, 467, 529–530, 591
Baurhenn, Oliver (CTM) 64, 68, 77, 81, 86–88, 97–99, 101, 128–131, 133–134, 141–142, 255, 266, 435–436, 439, 453, 480, 493–494, 496–501, 509–510, 518, 567, 569, 573–574, 580, 583, 590, 598, 602
Berlin Ressource Network/ Vorspiel (CTM & transmediale) 132, 271–272, 579–580
Berlin Current 132–133, 581
Beryl Korot 419, 595
Biennale, Biennalisierung 20, 62-65, 149, 151, 231, 465, 466, 479, 571
Bio-Politik, biopolitisch 203, 506, 522, 562
Björk 404, 512
Boltanski, Luc & Chiapello, Éve 414, 524, 527, 561–562
Bonz, Jochen 33–34, 47–48, 91, 175, 285–286, 360–362, 370- 372, 374, 452
Boomkat Mailorder 288, 308
Born, Georgina 435–436
Bourdieu, Pierre 36, 70, 216, 533
Brenner, Michal; Meet Factory vgl. SHAPE 211, 576–577
Brock, Bazon 48, 66-67
Bröckling, Ulrich 69, 465–457, 462–464, 474, 557
Brown, DeForrest Jr. 408, 445, 448, 624

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Burkhalter, Thomas/ Norient 65, 338, 431–433, 436, 460–462, 465, 543, 548, 556
Burschenschaft Hysteria [Abbildung] [181], 187
Butler, Marc 279, 281–283

C
Candice Breitz 445
Care-Arbeit, Self-Care 420, 468, 470, 475–476, 530, 556, 582
Carrot Workers Collective, Precarious Workers Brigade 5, 453, 460, 467, 506, 512, 516–517, 523, 526, 528
Carsten Nicolai, Monitor Project Space [Abbildung], Raster-Noton Label 149, 100–101, 107, 148, [149], 376
Chaos Computer Club (CCC), Chaos Communication Congress (C3) 256, 580, 596–597
Chodzinski, Armin 553
Chra / Christina Nemec 118, 391, 398
Christina Kubisch 341, 343, 376
Christian Marclay 297–298, 343
Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) 258, 260, 268
Club Culture Sociality 48, 261–264, 622
COBRA / Internationale des Artistes Expérimentaux 84
Content-Provider, Content-Lieferant:innen usw. 219, 225, 467, 588, 602
Creative City 22, 27, 225, 231, 262
Croation Amor [Abbildung] 208
CTS Eventim 251–254, 256
Culture Industry, Creative Industry, Music Industry 243, 251, 274, 310–313, 321, 409, 458, 461, 465, 470, 474, 526, 598

D
Dacid Go8lin/ Dafina Sylejmani 394
Daniel Lie [Abbildung] 187
Daphne Oram 407, 410–411, 426
De:Bug Magazin 132, 589
Dean Blunt [Abbildung] 15, [194]
Deep Listening, Pauline Oliveros 88, 371, 611
Dengue Dengue Dengue [Abbildung] 285
Demokratisierung 17, 31, 49, 74, 163, 607-608
Demers, Joanna 280, 287, 297, 305–309, 323–324, 371, 611
Depression/ Burn-Out 458, 462–464, 468, 470–471, 473–475, 485, 492, 620, 622
De Valck, Marijke 66, 372, 560
Dezentralisierung, decentralized networks usw. 294, 302, 412, 595–596, 599- 603, 614, 624
DJ Spooky/ Paul D. Miller 293, 296
DISK Agency, Initiative Bild & Ton e.V. (vgl. CTM) 130–131, 141, 492, 500, 521, 574
DIY, Do-It-Yourself 62, 70, 80, 151, 207, 243, 259, 280, 293, 326, 362–363, 394, 405, 531, 563, 580, 601
Doderer, Yvonne 225, 231, 236, 238, 247–248
Drone (Genre, Klang) 79, 91, 305, 323, 325, 351, 359
Dub (Genre) 15, 87, 161, 174, 284, 297, 305–306, 375, 447
Dumke, Thomas (Cynetart) 143–151, 482–484

E
Edlinger, Thomas 83, 156–157, 429–430
EDM (Genre) 87, 278–279, 283, 298, 409, 440, 628
Ehrenberg, Alain 458–459, 473
Ei Wada [Abbildung] 108
Electric Indigo/ Susanne Kirchmayr 378, 382, 386–387, 391, 398–399, 411, 425, 428, 448
Elektroakustische Musik (Genre) 136, 294, 305, 368
Elisabeth Schimana 160
Ellen Alien, BPitch Control 250, 593
Emptyset [Abbildung] 128, 357–359, [359]
Engel, Marlene 180, 185, 187, 190, 192–193, 196, 477
Entrepreneur:in entrepreneurship usw. 27, 80, 121, 217, 238–239, 460–462, 465–466, 474, 556, 564, 620
Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ 527, 538–539, 541–542, 545
Erlacher, Daniel; Widerstand Records 162, 165–167, 169, 231, 455, 460, 507, 548, 578–579
Eshun, Kodwo 264, 267, 293
European Festivals Association (EFA Brüssel) 63, 560
Exklusion/ Inklusion 29, 60, 70, 91, 378, 431, 448, 457, 468, 566, 592, 615-616, 626
Exotisierung, Othering, Orientalismus 431–432, 436, 615

F
Fact Magazine (UK) 294–296, 308, 575

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Farrugia, Rebekah 396, 405–407, 409–410
Faust [Abbildung] 66, [119], 322
Feedback(-Loop), Rückkopplung 272, 300, 319, 323–324, 327–328, 330, 346, 352–553, 365, 425–426
Fediverse 593, 599-601, 624
Female:pressure (f:p) 185, 378–380, 382, 384–387, 390–392, 396–398, 405, 411–412, 425, 441, 443, 579, 614, 635
Femdex/ Hannah Christ 386, 394, 397
Feministische Gesundheitsrecherchegruppe/ Inga Zimprich 466, 468, 472, 475–476, 626, 665, 668
Fermont, Cedrik (Autor); Cedrik Fermont (Musiker) 174, 307, 313, 316–317, 322–324
Festivalisierung 22, 33, 51, 53–55, 228–231, 251, 257, 263, 397, 452–453, 523, 527, 545, 612
Fieldrecording 300, 305, 405
Fisher, Mark 467, 474–475
Fluxus 19, 84, 93, 102, 340–341
Footwork/Juke (Genre) 160–161, 250, 281–282, 284, 288
Foucault, Michel 18, 34, 48, 313, 371, 456, 562
Free Festivals, Free Party 57, 280, 467
Free Music Production Label (FMP) 90–91
Freelance(r), Freiberuflichkeit 26, 463, 476, 492, 505–507, 535–537, 606, 620
Freie Szene 110, 182–183, 186, 214, 233, 236, 370, 487, 491, 580, 587, 600
Friedrichs, Julia 459
Future Everything Festival (UK, ehemals Future Sonic) 105, 473, 508, 574

G
Garcia(-Mispireta), Luis-Manuel 43–44, 417, 440, 448
Generation Z: ReNoise, early noise instruments [Abbildung] 139
Gesundheit/ health 44, 129, 463, 324, 466–46, 470–472, 474–476, 505, 544, 593, 595, 620
Goehler, Adrienne 396, 417, 460, 465, 468, 471, 474, 476, 528–529, 537–538, 543, 547–548, 551, 554–555, 599
Goodman, Steve 21, 260, 264–268, 270, 360
Gonja Sufi [Abbildung] 158
Goshinski, Lauren; VIA Festival (USA) 438–439, 441–443, 541
Gottschalk, Jenny 300, 309
Gudrun Gut, Monika Werkstatt [Abbildung] 387–389, 391, [209+210]

H
Hacklab [Abbildung], vgl. Leslie García, Peter Kirn 79, 302, 362–365, [363]
Haraway, Donna 412–419, 421, 424, 530, 616
Hard Ton [Abbildung] 175
Harper, Adam 92, 157, 261
Harenberg, Michael 333–334, 340, 360, 375
Harsh Noise Wall (Genre) 173, 323
Hauptstadtkulturfonds Berlin (HKF) 123, 465, 492, 494, 496, 509, 538, 576
Hegarty, Paul 318, 331, 340–342, 354, 614
Hegemann, Dietmar-Maria „Dimitri“ 82, 120–126, 217–218, 241, 243, 247, 311, 388–389, 520
Heroines of Sound Festival 397
Hesmondhalgh, David 225, 228, 239, 240, 260, 265, 274, 436, 450, 463–465, 507, 527, 536
Higgens, Dick 19, 77, 93–94
Hitzler, Roland 57–59, 82, 232–234, 259, 261–262
Holt, Fabian 59, 61-62, 218, 224, 274–279, 456, 559, 575
Holly Herndon [Abbildung] 179, 294, [295], 376, 383
Honzik, Martin (AE) 81, 113–116, 226–227, 242, 384–385, 387, 604, 627
Hybridität, Hybrid 5, 23, 57–59, 76–79, 82, 95, 101–102, 107, 117, 156, 208, 249, 271, 292, 308, 334, 361, 364, 370, 373, 383, 414, 431, 436, 451, 512, 529, 557, 605-608, 611, 615, 628

I
IDKLANG, Markus Steinkellner 164–165, 168
IG Kultur, Wien/AT 528, 557, 620
Immersiv, Immersivität usw. 60, 78, 127, 160, 187, 192, 265, 328, 335, 350, 352–353, 360–361, 371, 373–376, 426, 434, 436, 611, 628
Individualisierung 259, 372, 452, 456, 465, 492, 620
Inga Copeland, vgl. Dean Blunt 15
Insomnia Festival, Tromsø (NO) 87, 569–570

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Institute for Precarious Consciousness (IPC) 467–468, 470
Intermedialität. Siehe Higgens, Dick
Interndinner, Ana Almeida 460–461, 465, 475, 509, 528, 556–557
Intervention, Interventionen 75, 128, 187, 239, 268, 327, 387, 395, 420, 427–428, 474, 526, 549–550, 572, 580, 597, 605, 627
Improvisation, Improvisierte Musik 18, 75, 91, 93, 182, 191, 303, 309, 316, 319, 325, 339, 354, 365, 371, 564, 604
Islam Chipsy, Shaabi (Genre) 197–198

J
Japanoise (Genre) 173–174, 318–323, 327, 331
Jasen, Paul 267
Jazzkeller Krems, Kulturverein 158–159
Jerusalem in My Heart [Abbildung] 136
JK FLESH/ Justin Broadrick 161
John Cage 88, 93, 286, 291, 300, 310, 342, 426
John Gerrad [Abbildung] 155
Joris Strijbos & Daan Johan [Abbildung] 335

K
Karlheinz Stockhausen 286, 290–291
Karp, Ivan und Lavine, Steven 71–72
Kimminich, Eva 372–374
Kirchner, Babette 48–50, 57, 278
(#)KissMyArs, Goldene Nica 317, 345, 383–384, 387, 614
Klangkunst 20, 78, 336, 342, 365, 540, 610
Klasse, Klassismus usw. 13, 59, 69, 183, 260, 265, 270, 274, 366–367, 401, 414, 422, 431, 459, 463, 506, 525, 565, 617, 622, 626
Kleis Nielsen, Rasmus 591, 597, 627
Kommodifizierung, Kommodifikation 23, 53, 243, 260, 265, 319, 423, 534, 562, 565, 587, 608
Kosmopolitismus 49, 48, 583
Kulturalisierung 22, 225, 452, 461, 506, 526, 528, 613
Kumar, Maurice 228, 267
Kurt Hentschläger 332–335, 341, 374

L
Laibach (Band) 312, 322
Lalioti, Vassiliki 58–59, 62
Lax Bar [Abbildung] 366–368, [369]
Lebensqualität 263
Lebensstil, Lebensstilisierung, Lifestyle 51, 59, 82, 125, 225, 243–244, 250, 259–260, 269–270, 439, 609, 612622
Lena Willikens [Abbildung] 205
Leysen, Frie 184
Licht, Alan (hier Autor) 340–344, 362
Liebl, Veronika (AE) 113, 114, 489
Lindinger, Christoph (AE) 75, 81, 84, 373, 382, 384, 386–387, 490, 507
Liquid Loft [Abbildung] 152, [153]
Live Nation Entertainment 251–253
Lotic [Abbildung] 152–153, 157,399
Lovink, Geert (hier Autor) 474
Lund, Holger & Lund, Cornelia 99–102, 334, 347–348

M
Machtverhältnisse 18, 19, 52, 56, 185, 327,507, 627
Manosphere 421
Manuel Beltran [Abbildung] 165
Marchart, Oliver 17, 65, 90, 231, 465, 529, 532–535
Marcus, George vgl. Multi-Sited Ethnography 34, 37–39, 41, 605–606
Mario De Vega [Abbildung] 128–129
Mastodon, vgl. Fediverse 599-600, 603
Matching Funds 494, 521, 569, 573–574, 618
Matmos 212–213, 290, 306, 316
McClary, Susan 381
McRobbie, Angela 22, 48, 80, 228, 392–393, 396, 409 457, 476, 527, 563–564
Media-Spree, Berlin 221
Medialisierung / Mediatisierung 53, 59, 61, 244, 332–333
Mego Label, Editions Mego 79, 376
Mehrfachbeschäftigung 26, 543, 546, 564
Metagenre, Mikrogenre, Subgenre 308–309, 273, 278, 280, 288, 314, 323
Michele Spanghero [Abbildung] 158
Möglichkeitsraum/-räume 49, 104, 135, 230, 247, 572, 628
Moon, Vincent 431–437
Multi-Sited Ethnography (MSE), vgl. Marcus, George 15, 25, 33, 37–40, 605
Musicboard Berlin; Lucker, Katja 123, 132–133, 217, 226, 257, 389, 514

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Musique Concrete (Genre) 212, 290, 305, 455
MUTEK Festival Montreal (CA) 75–76, 80, 126, 203, 265, 567, 569–570

N
Neale, Steve 274
Neill, Ben 88, 282, 292–293, 296, 299
Neue Musik 15, 72, 131, 290–294, 397, 480
Network sociality 22, 48, 561–562, 565, 622
Netzfeminismus 416, 422
New Media (Art) 19, 58, 62, 68, 75, 81, 91, 239, 276, 365, 409, 479, 562, 607, 622
Next Festival Bratislava 104, 206, 211
Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin (NGBK) 130, 474, 549, 551–552, 556
Norient (CH), vgl. Thomas Burkhalter 65, 338, 431–432, 462–463, 543, 556
Novak, David 261, 317–318, 320–321, 326–328, 330–332, 611, 614
NTRY Ticketing (Software) 169
Nun, András (UH Fest) 208–209, 276–278, 438–439, 441, 567, 574, 577
Nyege Nyege Festival, Uganda 289

O
Oktay, Enis 243–244
Old Boys Network 417
Olma, Sebastian 474
Opal Tapes Label 325
Outsourcing, Offshoring 25, 258, 390, 458, 485, 513–514, 582, 584, 613, 618

P
Pan Daijing [Abbildung] 303, [304], 324
Partizipation 49, 60, 62, 246, 408, 442, 525, 540, 547, 608
Patriarchat, patriarchal 17, 187, 395, 402, 410, 413–414, 421, 424, 595, 603
Pauline Oliveros, Deep Listening 88, 371, 611
Pedro Reyes [Abbildung] 338, [339]
Performanz 148, 286, 451, 592, 623
Peter Ablinger & Winfried Ritsch [Abbildung] 147
Pharmakon [Abbildung] 324–325, 328, [329]
Phatische Kommunikation 467, 585, 587, 591
Pierre Bastien [Abbildung] 198, [201], 390
Planet Mu Label 281–282
Plant, Sadie 413, 418–419, 424–428
Plastic Man, Richie Hawtin 97, 293
Plattform-Kapitalismus, Platform Wars 417, 590, 591
Pop(musik) 31, 72–73, 136, 140, 163, 176, 197 253, 259, 264, 272–273, 287, 292, 296, 301, 306, 309, 330, 362, 372, 409, 480, 607
Post-Club (Genre) 279, 295
(Post-)Kolonialismus, (neo-)colonialism 50, 65, 430, 432, 436
Power Electronics (Genre) 161, 173, 293, 323, 328–329
p.m.k Innsbruck, Kulturinitiative 54, 170–176, 178, 227–228, 240, 267, 604
Privacy 588, 591–592
Private-Equity 251, 257
Private-Public-Partnership 481, 521, 618
Puskár, Krisztián (UH Fest) 206, 208, 211
Psychoacoustics, Psychoakustik 128, 345, 374–375

Q R
Quiet Ensemble [Abbildung] 355, [356]
Quimera Rosa [Abbildung] [109], 376
Quinn, Bernadette 56–57, 70
Rainer Kohlberger [Abbildung] 348, [349]
Rashad Becker 271–272
(Anti-)Rassismus, race 29, 51, 68, 258, 292, 420–421, 423, 430, 439–440, 442, 444, 448, 476
Rauschen 174, 331, 349–350, 357, 374, 415, 425–426
Rave 68, 70, 205, 216, 262, 267, 278, 280, 288–289, 361, 393, 408–409, 564
Rechenzentrum (Band), Marc Weiser, Lillevan/Lillivän Pobjoy 99, 130–131, 330, 354
Redhead, Steve 120, 409
Relyea, Lane 228, 531, 580–581, 585
Resonate Festival Belgrad 454
Reitsamer, Rosa 394, 401
Reynolds, Simon 67-68, 260, 267–268, 290, 408–409
Rhensius, Philipp 69, 125, 336, 380, 446, 517, 513
Rietveld, Hillegonda 260, 281
Robert Lippok 330
Robert Henke & Christopher Bauder [Abbildung] [137], 497
Robertina Šebjanič [Abbildung] 361

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

Robinson, Roxy 60-62
Rodgers, Tara (als Autorin) 317, 322, 378, 381, 394, 405–411
Rohlf, Jan (CTM) 68, 76–77, 81, 88, 97–99, 130–131, 134, 142, 216, 220, 226, 234–237, 249, 254–255, 265, 294, 334, 358, 370–373, 375, 377, 431, 435, 443, 448, 465, 473, 479, 496–501, 510–511, 525, 530, 532, 540–543, 574–575, 581–582, 598, 625
Russell Haswell 272
Ryoji Ikeda [Abbildung] 107, 191, [193]

S
Sala, Luc 49–55
Sarah Farina 250, 398, 593, 623
Sassatelli, Delanty & Giorgi (EU Festival Forschungsprojekt) 52, 59, 61, 77
Scenius 267–268, 609
Schaeffer, Pierre 78, 305
Schmitt, Uwe 50–51
Schuurbiers, Remco (CTM) 81, 130–133, 142, 220, 380, 498, 574
Schwanhäußer, Anja 45–46, 215, 612
Seliger, Berthold 31, 214, 250–258, 452, 515, 538, 600, 613
Senyawa [Abbildung] [301], 302, 317, 437
Sensibility, Sensibilities (of Sound) 261, 328, 557
Sexismus 29, 381, 420, 440
Shakleton 119
Sharma, Sarah 474–475, 617
Simmel, Georg 45, 52
Singularisierung 259, 452
Skaņu Mežs Festival, Riga (LV) 567, 575–576
Migration, Rückkehrzentrum [Abbildung] 38, 73, 176, [177], 238, 337, 444
Sonisch, sonic (body) 21, 96, 119–120, 127, 173, 191, 264–267, 273, 283, 312–313, 324–325, 328, 330, 337–338, 342, 344, 357, 381, 428, 610
Sonic Acts Festival, Amsterdam (NL) 293, 400
Soundscape 305–309, 342, 357–359, 360–361, 374–375, 611
Stadtentwicklung 54, 109, 217, 231, 236, 249
Stager (Software) 254–255
Stahl, Geoff 80, 224, 238–239, 243–244, 259, 262–263
Staudinger, Bernhard 183, 192–196
Stefan Frauenberger [Abbildung] 207
Strelka, Shilla vgl. Unsafe+Sounds 67, 125, 153, 269–270, 299, 336, 368, 385, 393, 532, 588–589
Stieler, Johnnie 216, 262, 361
steirischer herbst, Musikprotokoll 15, 67, 74, 110, 192, 293, 569, 576
Synch Festival Athens (G) 58–59

T
Tapu, Cosmin 81, 92, 199–202, 205, 243, 335, 501–505, 568
T.A.Z. / Hakim Bey 49–50
Techno (Music Genre) 73, 79, 96, 107, 118, 125–126, 161–162, 175, 200, 215–217, 232, 234, 237, 244, 250, 259, 273, 277–281, 283–286, 290, 292–295, 297–299, 303–306, 313–314, 325, 359, 388–389, 398, 445–447, 455
Technoscience 415–416
Teilhabe 18, 28, 151, 214, 248, 424, 459, 593, 595, 624
Teissl, Verena 18, 51–52, 62-69, 71, 75, 230, 372, 430, 560–561, 575, 627
Test Department/ Test Dept. 312
The Bug [Abbildung] 161, [166]
The Long Now/ MaerzMusik (Berliner Festspiele) [Abbildung] 123, [124], 293, 375
The Quietus Magazine (UK) 282, 304, 316, 325
The Wire Magazine (UK) 73, 83, 114, 308, 382, 572
Throbbing Gristle 154, 312, 314, 315, 325, 328
Ticketing 30, 114, 169, 251–256, 296
Time's Up Laboratory Linz 98–99, 115–117
TodaysArt Festival, Den Haag (NL) 103, 105, 380, 569, 574
Tokenism/ Feigenblattpolitik 246, 363, 437, 615, 624
Tourismus/ Kulturtourismus/ Städtetourismus 54, 56, 62, 80, 110, 170, 173, 181, 216, 224, 230–231, 238, 248, 263, 288–289, 452, 612
Toynbee, Jason 21, 274, 276–277
Türpolitik, Türsteher:innen, Securities 216, 430, 439–440
Trans-Media-Akademie Hellerau (TMA) 144, 146, 150–152, 483–484
Transmediale 19, 67-69, 74–77, 97–99, 105,

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0

130–133, 145, 169, 242, 373, 412, 449, 479, 533, 579–580
Treibgut/ Fabian Lanzmaier 170, 275
Turkle, Sherry 407
Turntablism, Abstract / Modern Turntablism 297–299

U
Udvardyova, Lucia/ Palmovka, vgl. Baba Vanga, SHAPE 69, 141, 206–208, 210–211, 307–308, 447, 571, 575–576
Underground Resistance (US) 280
Unsafe+Sounds Festival Wien (AT), vgl. Shilla Strelka 269, 346, 385
Unsound Festival Krakau (PL) 70, 103, 123, 135, 203, 206, 242, 266, 282, 293, 382, 429, 438–440, 446, 570
Utopie 46,71, 76, 89, 216, 259, 373–374, 427, 499, 525, 540, 628

V
Varg 118
Varese, Edgar 340–342, 351
Vasile, Mihaela (Rokolectiv) 199–200, 202–205, 336, 501–505, 511–512, 519, 577, 585–586
Verschub/ Verschubo Verein Innsbruck 170, 176
Verflüssigung, liquidarity 274, 417, 528–529, 561
Vincent Leroy [Abbildung] 198, [199]
Visuals/ Videokunst/ VJing 15, 46, 77, 79, 94, 97, 99, 101, 118–119, 165, 167, 191, 212, 284, 313, 334, 336, 341, 347, 351, 354, 358–359, 363, 368, 376, 412
Vötsch, Mario 171–173
Van Dijck, José 594–597, 624
Voropai, Lioudmila 23, 455–456, 478–479, 488, 575

W
Wajcman, Judy 401–404, 407–408, 413, 418, 420–422, 428
WaqWaq Kingdom [Abbildung] 168
Waterman, Stanley 54, 57, 62, 69
Werner Klotz [Abbildung] 150
Whitewashing, white privilege, white supremacy 299, 322, 445–448
Whitehouse 323, 328
Weibel, Peter 115, 332
Weltausstellung 20, 50, 52, 62-63, 73, 274, 340
Wendy Carlos/ Walter Carlos 286–287
Whelan, Andrew 590
Wicke, Peter 20, 55–56, 96, 272–273, 281, 287, 314
Wiedemann, Carolin 419–421
Wien Diesel [Abbildung] 186
Wilding, Faith 395–397, 409, 423–424, 428
Wittel, Andreas; vgl. Network sociality 48, 80–81, 561–565, 583, 622

XYZ
Xenakis, Iannis 78, 127, 321, 340
Xenofeminismus 422
Yinan Liu & Uwe Rieger [Abbildung] 117
Zendron, Rainer 110–111, 181
Zenial [Abbildung] 170, [172]
Zierhofer-Kin, Tomas 83, 103, 154–156, 179–180, 183–190, 192
ZweiKommaSieben Magazin (CH) 182–185, 190, 575

Publikation im Sinne der CC-Lizenz BY 4.0
https://doi.org/10.7767/9783205222385 | CC BY 4.0