

Dieser Text wurde im Sommer 2015 verfasst für die ECAS Network Publication "Networking Tomorrow's Art for an Unknown Future" - documentation European Commission Culture Programme. Die Publikation ist bislang nicht erschienen und wird in englischer Sprache erfolgen.

Festivals als Laboratorien - zwischen Möglichkeitsraum und Marketingstrategie

English Abstract:

Festival as lab - cultural practices and potentials of transmedia festivals

I sum up the ECAS festivals as transmedia festivals because they are dedicated to experimental music, related arts, and a diverse range of artistic activities in the context of sound, media and technology. A festival stands outside of the everyday and therefore has the potential to disrupt norms or provoke new ideas. Festivals can be laboratories for possible worlds. In a short time period they create spaces of possibilities that can accumulate a surplus of meaning and energy. They display cultural spaces, cultural techniques, lifestyles, scenes, genres, art worlds, technologies, media but also indicate techno-economical shifts like precarious cultural work or urban transformation processes. In my text I want to contribute to a critical discussion on today's meaning and function of such festivals and their contexts. Because if we analyze art today, be it media art or electronic music, it is crucial to include also the political and economic contexts. What possibilities and potentials offer the festivals as cultural spaces? And what ambivalences arise through the festivals' complex interweaving of economic, political, artistic, social and discursive interests?

Dieser Beitrag diskutiert die Funktionen und Bedeutungen von Festivals, im Speziellen von transmedialen Festivals zu denen auch die Festivals des Netzwerks ECAS/ ICAS gehören. Ich deute Festivals als temporäre Möglichkeitsräume, die im Idealfall als kulturelle Laboratorien funktionieren. Für transmediale Festivals sind aber auch Ambivalenzen charakteristisch. Denn sie agieren in einem Spannungsfeld von Innovation, Möglichkeit, Spiel und Experiment einerseits sowie von prekären Arbeitsverhältnissen, ökonomischen Abhängigkeitsverhältnissen, Festivalisierung, Eventisierung, Gentrifizierung und der Kommodifizierung von Erfahrung und Erlebnis andererseits. Ich werde im Folgenden herausarbeiten, was diese Festivals ausmacht, den Laborcharakter beleuchten und auf bestehende Ambivalenzen hinweisen. Abschließend werden bisher wenig genutzte Potenziale diskutiert.

Kultur des Festivals

Festivals zielen auf Sinnlichkeit, sie funktionieren - damals wie heute - als außeralltägliches Spektakel, als Rituale, Übergangsorte oder Heterotopien¹ sowie als prägende Bedeutungsträger von Kulturkonzepten. Ein Festival ist ein inszenierter, zeitlich begrenzter Ausnahmezustand, der eine Aufmerksamkeitsdichte erzeugt und seit dem Zweiten Weltkrieg

¹ Vgl. Michel Foucault, „Die Heterotopien“, Suhrkamp 2005.

zudem weiträumige Netzwerkstrukturen² entwickelt. Im Optimalfall unterstützen Festivals die Weiterentwicklung künstlerischer Formsprachen und gesellschaftspolitischer Diskurse. In der Forschungsliteratur der Gegenwart werden Festivals zumeist als Barometer für Kosmopolitismus, Demokratisierung, Offenheit, Toleranz, Diversität und Kreativität gedeutet. Für die Musikfestivals der Gegenwart wird vor allem betont, dass künstlerische Aspekte dort zunehmend in den Hintergrund treten „und die ökonomischen Interessen von spekulierenden Veranstaltern in den Vordergrund“.³ Im Prozess der Festivalisierung der Städte "the festival audience is being created as a commodity. If it attracts the projected audience, the festival is a major commercial enterprise".⁴ Dies gilt natürlich lange nicht für alle Festivals, so agieren viele Festivals unter prekären Verhältnissen, nichtsdestotrotz verfolgen staatliche oder privatwirtschaftliche AkteurInnen ökonomische Interessen im Dunstkreis der Festivals. Ob Festivals finanziell gefördert werden, hängt oft damit zusammen inwiefern sie als Katalysator für Stadterneuerung, Stadtentwicklung, Citybranding, Tourismus, Marketing und Kulturpolitik funktionieren.

Historisch sind Festivals 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 welche gemeinsame Werte bewahrt wurden, um Identitäten und gemeinschaftliche Bindungen zu festigen.⁵ Anfang 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".⁶ Hier wurden die zivilisierenden und edukativen Werte einer bürgerlichen Hochkultur reaffirmiert. Festivals entstanden aber auch als Reaktion auf restriktive oder unflexible etablierte Kulturinstitutionen. Die Festivals, die in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden, haben ihre Wurzeln beispielsweise in den Weltausstellungen⁷ und später in Kunstschauen wie der Documenta oder Biennale; diese deutet Verena Teissl als paradigmatisch für das Kulturveranstaltungsformat Festival der Gegenwart. Teissl identifiziert Festivals auch als Gatekeeper: „Selektion für etwas bedeutet immer auch Ausschließung von etwas anderem“⁸. Dies umfasst laut Teissl Unterhaltungsindustrie ebenso wie Experimentelles oder Ungewohntes.

Die Autorität in der Diskursbildung unterstreicht auch Bazon Brocks Bezeichnung von Festivals und Festspielen als Zivilisationsagenturen.⁹ 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. Festivals sind der Ort des Zusammenkommens einer Begeisterungs- und Würdigungsgemeinschaft. Sie sind deshalb nicht einfach nur Unterhaltungsprogramme und ökonomische Generatoren, sondern ihr

² Diese Netzwerkstrukturen bewertet Verena Teissl als charakteristisch für Festivals; diese sind bisher noch zu wenig betont und erforscht. Denn Netzwerkstrukturen ermöglichen in ihren unterschiedlichen Daseinsformen eine Art „dritten Raum“. (Teissl 2013, S.168)

³ Wicke/ Ziegenrucker/ Ziegenrucker 1997, Handbuch der populären Musik, S.170

⁴ Roy Shuker 2011, S.127-130

⁵ vgl. Quinn 2005

⁶ Quin 2013, S.169

⁷ Entstanden im 19. Jahrhundert als technische und kunsthandwerkliche Leistungsschau der Länder

⁸ Teissl 2013, S.77

⁹ Vgl. Bazon Brock, Festspiele als Agenturen für Weltzivilisierung, Rede Salzburger Festspiele 2012

eigentlicher Stellenwert ist ihr Einfluss auf kulturelle Diskurse. Teissl deutet Festivals schlussendlich als neuralgische Schaltstellen, die Übergangsprozesse ermöglichen: „als inszenierte Zeit-Räume für gesellschaftliche Diskurse“.¹⁰

Transmediale Festivals: Funktion und Bedeutung

Ab den 1990 Jahren hat sich in verschiedenen Ländern und Städten eine neue Form der Festivals herausgebildet.¹¹ Ich bezeichne diese Festivals als transmedial, da ihre Besonderheit im Zusammenbringen und -denken von Musik mit anderen Künsten, aber auch Diskursen, Medien und Technologien liegt, 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. Der Begriff wird in der Wissenschaft verwendet (im Sinne von Intermedialität¹²), aber auch von einigen Festivals, so von der transmediale oder dem CTM Festival (ehemals Club Transmediale). Das Transmediale wird über eine Programmgestaltung erreicht, die eine Mischung aus Performances, Konzerten, DJ-Sets, aber auch Filmen, Diskussionen, Vorträgen, Installationen, Kunstausstellungen oder Workshops anbietet.¹³ Ein Festival-Forschungsprojekt der EU Kommission fasst die Qualitäten wie folgt zusammen: "In the festival different elements are drawn together (...) it is based on hybridisation, cross-fertilisation and mutual borrowing."¹⁴

Thematische Festivals, wie die transmedialen Festivals, stellen oftmals einen kritischen Diskurs innerhalb des Festivalbetriebs her. Einige der transmedialen Festivals, wie beispielsweise das CTM Festival, sind aus einer konkreten Kritik heraus entstanden.¹⁵ Auch wenn Outdoor-Musikfestivals ebenfalls den Entwicklungsstand eines bestimmten Ausschnitts der Kunstpraxis vor einer großen Öffentlichkeit präsentieren, sollten die transmedialen Festivals (die immer auch Musik beinhalten – als Schwerpunkt oder auch als Begleitprogramm), nicht (nur) auf Outdoor-Musik-Festivals wie Woodstock zurückgeführt werden, sondern wie wir gesehen haben, gehen sie vielmehr auf die Tradition der Kunstschaufen und Festspiele zurück. So finden die transmedialen Festivals in der Regel nicht auf einem Festivalgelände statt, sondern in verschiedenen Indoor-Venues der regionalen Metropolen, die sie bespielen und mitgestalten, weshalb man diese auch als urban bezeichnen kann. Transmediale Festivals sind spezielle Formate der Kulturveranstaltung, sie funktionieren als Netzwerke, Plattformen, Datenbanken, Projekte und werden als solche realisiert und sind wiederum Teil von weiteren Netzwerken.

Ab der Jahrtausendwende entstehen an verschiedenen Orten in Europa und weltweit vermehrt Festivals dieser transmedialen Art. Einige dieser Festivals haben sich 2006 zu der

¹⁰ Teissl 2013, S.169

¹¹ Vgl. Quinn (2005): "The past 15 years or so have seen a remarkable rise in the number of arts festivals in cities throughout Europe and elsewhere".

¹² Vgl. Dick Higgins, *Intermedia*, 1966. Higgins bezeichnete damit die künstlerische Auseinandersetzung zwischen elektronischen Medien, Kunst und Pop.

¹³ Als Wegbereiter dieser Art urbaner Festivals in Europa kann die Ars Electronica in Linz gedeutet werden. Das Festival findet jährlich seit 1979 statt.

¹⁴ Delanty et al 2011, S.6

¹⁵ So entstand das CTM-Festival als Kritik an der transmediale, welche in ihrer Medienkunstschau keine Musik berücksichtigte, welche CTM dann ab 1999 als Begleitprogramm zur transmediale lieferte und sich später zu einem eigenständigen Festival entwickelte.

ICAS Plattform zusammengeschlossen.¹⁶ Die Schwerpunkte der Festivals variieren – einige haben ihren Fokus auf Kunst, andere auf Technologie, die meisten jedoch auf Musik und viele dieser Festivals sind aus dem Club-Kontext heraus entstanden. Das Genre-Spektrum umspannt alles von der Club-Musik und experimentellen elektronischen Stilen bis zu Neuer Musik, Sound-Art oder Avantgarde Musik. Von Genrezwängen will man sich verabschieden und sieht sich eher einer experimentellen Haltung in der Musik und Kunst verpflichtet. Festival-Formate, die Literatur, Film, Theater, Musik oder Kunst präsentieren, werden in der englischsprachigen Forschungsliteratur zumeist unter Arts Festivals zusammengefasst. Gemeinsam ist den Arts Festivals, dass sie sich an der Funktion der Künste orientieren; diese gestaltet sich nach Rolf Grossmann „in der zweckfreien Erfahrung gesellschaftlicher Wirklichkeit bzw. als Exploration von Grenzbereichen“ und zieht sich „als roter Faden durch die Geschichte der Ästhetik“.¹⁷

Wie Brock deutet auch ein Festivalforschungsprojekt der EU Festivals als Räume der Kommunikation, des Transfers und der Übersetzung: „towards and for universality“.¹⁸ Dafür bedarf es jedoch einer kollektiven geteilten Bedeutungsebene, welche über einen geteilten Lebensstil oder gemeinsame ästhetische Vorlieben entsteht, was wiederum charakteristisch für die posttraditionalen Gemeinschaften der Gegenwart ist.¹⁹ Ohne geteilte Bedeutungen oder ein gewisses Vorwissen erschließen sich die Inhalte transmedialer Festivals zumeist nicht. Bedeutung entsteht bei den transmedialen Festivals auch über neue Technologien. Festivals der elektronischen Musik bewertet das EU-Forschungsprojekt als kulturellen und ästhetischen Katalysator, der das Publikum in Richtung intensiver Partizipation und kosmopolitischer Haltung stimuliert: “Indeed, electronic and dance music represent [...], a common language, especially for young people and new generations of festival-goers. 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”.²⁰

Geoff Stahl sieht eine elementare Verbindung zwischen den Festivals und den Städten, in denen sie stattfinden: kulturelle Entrepreneure suchen nach der Sinnhaftigkeit einer Stadt und versuchen über distinktive kreative Praktiken, Ausdrucksformen und soziale Beziehungen Bedeutung zu erzeugen²¹: “[T]he scene and the city share certain qualities and tensions: both 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 [...]”.²² Hier geht es darum, Mittel und Methoden für die Verwirklichung eines profilierten Lebensstils zu entwickeln. Stahl hat für seine Untersuchung das CTM-Festival besucht und findet darin 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 living an artful life, in the context of a

¹⁶ Eine Ausnahme im Netzwerk bildet hier das Festival ORF Musikprotokoll im steierischen Herbst, das bereits 1968 gegründet wurde und das neben elektronisch-experimenteller Musik im Gegensatz zu den anderen Festivals auch Synchronorchester und Kammermusik präsentiert.

¹⁷ Grossmann 2005, S.242.

¹⁸ Delanty et al 2011, S.8

¹⁹ Vgl. Hitzler/ Pfadenhauer 2009.

²⁰ Magaouda et al in Delanty et al 2011, S.29-30.

²¹ Vgl. Stahl 2005, S.311

²² Stahl, S.312

specialized field of cultural production".²³ Das Festival ist elementar für seine Szene und sein soziales Netzwerk, das sonst lose und über die Stadt verstreut ist und seine Gemeinschaft zusammenbringt, die nach Lebensqualität in der Großstadt sucht, aber auch Kontakte für Projekte oder Aufträge. Stahl betont auch die Zweiseitigkeit des kreativen, urbanen Milieus der Gegenwart, das einerseits mit neuen Möglichkeiten spielen kann, die aber anhängige Probleme mit sich führen „that are bound up in living conditions which are increasingly precarious”.²⁴

Musik-Festivals als Laboratorien und Möglichkeitsräume

Popularkultur wird in konzentrierter, hochdosierter Form im Festival-Format präsentiert und funktioniert als Rahmen für Identifikation, Vergemeinschaftung und Diskurse. Die transmedialen Festivals definieren Musik im Kontext anderer kultureller Praktiken, mit denen Musik und Sound heute verschmelzen. Es entstehen Szenen, die als postmoderne Erscheinungsform von Popkultur gedeutet werden können. Laut Jochen Bonz entstehen Subkulturen neuen Typs,²⁵ die sich auf Events wie den transmedialen Festivals zusammenfinden. Aber was macht nun die spezifische Qualität von Festivals als Laboratorien aus? Welche universellen Erfahrungen schaffen Festivals als kulturelle Produzenten?

Eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung vieler Festivals waren die ökonomischen Umstände der 1990er Jahre, so entstand in vielen Städten eine „highly dynamic scene that could exist for a time outside of capitalism“, wie Mark Fisher auf einem Panel beim CTM Festival 2013 anmerkt. Denn man konnte mit Hilfe staatlicher Absicherung wenig arbeiten und viel kreativ sein. Im Osten Deutschlands kamen die fördernden Umstände der Wendezeit hinzu, welche unklare gesetzliche Regelungen und Besitzverhältnisse und jede Menge Räume für Zwischennutzungen verfügbar machten. So sieht Fisher in dieser Zeit nicht Wissenschaft oder Politik als Ursprungsort für gesellschaftliche Innovationen, sondern die Räume der Clubkultur. Ein zentrales Potenzial von Festivals sehen viele AutorInnen in der Schaffung und Umgestaltung von Räumen. Pierre Bourdieu²⁶ sieht kulturelle ProduzentInnen generell als Erschaffer und Erhalter von Möglichkeitsräumen. Diese sind nicht nur geografisch und physisch: „music festivals 'make' place by situating events into specific locations as sites of memory and recall”.²⁷ In der Literatur über Musik geht man noch bedeutend tiefer – hier wird die Musik selbst als potenzieller Erfahrungs-, Erinnerungs- und Möglichkeitsraum gedeutet,²⁸ welche die Festivals in hochdosiertem Maße anbieten.

Jochen Bonz spricht von popkulturellen Erfahrungsräumen des Utopischen. Hier bezieht er sich unter anderem auf eine Studie von Harrington und Bielby, die Fans von Soap Operas beforschten. Es entstehe hier durch die Überschneidung von Fiktion und Wirklichkeit ein Übergangsraum, der intermediäre Erfahrungsmöglichkeiten eröffne. Diesen bezeichnen die Autoren auch als ‚wilde Zone‘. Die hybriden und multisensorischen Räume der transmedialen Festivals können ebenfalls als ‚wilde Zonen‘ gedeutet werden. Denn laut Bonz wird hier eine

²³ Stahl 2005, S.315

²⁴ Stahl 2005, S.320

²⁵ Bonz 2008. Vgl. Reynolds 1999, Weinzierl 2000, Muggleton & Weinzierl 2004

²⁶ Vgl. Bourdieu 1993

²⁷ Delanty et al 2011, S.9

²⁸ Vgl. Bonz 2008, Eshun 1999, Monroe 1999

Erfahrung des Selbst ermöglicht, die jenseits dessen liegt, was in der Alltagswirklichkeit für das Subjekt lebbar ist, „und zugleich erhält es das Subjekt als in der Alltagswirklichkeit handlungsfähig“.²⁹ Wir haben gesehen, dass die Außeralltäglichkeit und Ritualhaftigkeit eine zentrale Bedeutung von Festivals ist, weshalb sie auch als *sites of passage*³⁰ funktionieren. Diese Übergangsräume können nach der Kulturwissenschaftlerin Geraldine Bloustien auch als ‚serious play‘ verstanden werden. Denn „indem sich das Subjekt ins Ungekannte entäußert – werde es ihm möglich, ein ungekanntes Selbst zu spüren: das Unaussprechliche zu sprechen“.³¹ Bloustien forschte über Mädchen und Popmusik, aber ihre Beschreibung passt auch auf die hier diskutierten Festivals und Szenen: „[A]n imaginary step back to another time and place that seems more ‚real‘ or authentic, but an engagement with a different kind of other that opens up more possibilities“.³² Die Popmusik verschränkt hier zwei wichtige Aspekte: das Mit-sich-Führen von Orten, Idealen, Werten und Gemeinschaften sowie die intensive körperliche Erfahrung durch das Musikhören. So wird das Subjekt nach Bonz durch die Popmusik entführt und verwandelt. Dieser Erfahrungsraum für das ‚Ungekannte‘, in dem dynamische Prozesse stattfinden können, reartikuliert laut Bonz die Popkultur auf eine Weise, „die der individualisierten spätmodernen westlichen Kultur entspricht“.³³ Beim Musikhören geht das Geordnete verloren und es entsteht etwas neues Undefiniertes, das aus der Gegenwart kommt und ein Gefühlsspektrum von Angst bis Geborgenheit abdeckt. Diskurse, die unsere Identität bestimmen, werden unterbrochen und die Möglichkeit einer Veränderung der Identität wird eröffnet.³⁴ Im ästhetischen Erfahrungsraum der Musik wird das Subjekt des Hörens neu verbunden und zum Teil einer Assoziation.

Eine große Attraktivität der Festivals entsteht damit durch Optimierung von Musikpräsentationen, die in multisensorischen Räumen mit hoher Intensität stattfinden. Die neuen Technologien ermöglichen affektive, immersive, multimediale und mehrfach stimulierende Sinnerfahrungen, welche die transmedialen Festivals zur Verfügung stellen. Es werden Erfahrungspotenziale bereitgestellt, die an anderen Orten so nicht geboten werden. Jan Rohlf, einer der CTM Festivaldirektoren erläutert, dass die elektronische Musik über verbesserte Technik und Soundsysteme die Qualität der Aufführung massiv erhöhte:

„Man hat viel gelernt wie man Räume optimieren muss, um dieses Erlebnis zu ermöglichen. Die Musiker in der elektronischen Musik haben auch eine größere Kontrolle über die Klangcharakteristika, als eine Rockband es hat. Das heißt, das ganze Feld der sensorischen Stimulation, die im Club ja auch multimedial ist, also da ist mehr als nur Musik dabei, die ist weiterentwickelt worden und es sind schon extreme Intensitäten, die da ermöglicht werden. Und das ist etwas das die Leute begeistert und was sie auch suchen. Diese Verschaltung von Medienkunst, bildender Kunst, Musik, Club, Drogen, Technologie – die Mitte der 1990er stattgefunden hat, hat das ganz extrem nach vorne geschoben.“³⁵

²⁹ Bonz 2013, S.68

³⁰ Marijke de Valck 2007; entwickelte den Begriff für die Analyse von Film Festivals aus der Kombination von „obligatory points of passages“ aus der Akteur Netzwerk Theorie und dem ethnologischen Konzept kollektiver Rituale als „rites of passage“ nach Arnold van Gennep

³¹ Ebenda.

³² Bloustien 2003, S.137

³³ Bonz 2013, S.73

³⁴ Vgl. Gilbert & Pearson 1999

³⁵ Interview Transkript Rohlf 2014.

Schlussendlich haftet Festivals, die spezielle Veranstaltungsformate von Szenen und Subkulturen sind, stets ein utopisches Moment an, wie Eva Kimminich veranschaulicht: „Nicht nur ‚Mächtige‘ und ‚Intellektuelle‘ machen Politik bzw. entwerfen Utopien, sondern auch populäre Gemeinschaften [...], sie entfalten, testen und erleben Identitäten und ‚possible worlds‘.“³⁶ Kimminich versteht Subkulturen als Laboratorien, in denen utopisches und dystopisches Denken als Motor gesellschaftlichen Wandels wirkt. Was Kimminich über die Praxis populärer Gemeinschaften schreibt, lässt sich ebenso schlüssig für die kulturelle Praxis von Festivals lesen: diese vollzieht sich „in einem liminalen Raum, einem Raum der Utopie“, der temporär durch eine Gemeinschaft realisiert wird. Diese Bereitstellung von außeralltäglichen Räumen der Verschaltung von grenzüberschreitender Kunst und neuen Technologien, diese „wilden Zonen“ des Neu-Verbindens machen Festivals zu Laboratorien.

Ambivalente Events: Die Verflechtungen der Festivals mit Ökonomie und Politik

Die Festivals sind durch die Eventisierung der Großstädte ständig im Zugzwang noch spektakulärere Events zu organisieren. Auch kämpfen viele jedes Jahr von neuem um ihre Finanzierung. Die international agierenden urbanen Festivals deute ich als Kristallisationspunkte von techno-ökonomischen und sozial-politischen Verschiebungen. Dies betont auch Chantal Mouffe - für sie spielen künstlerische und kulturelle Produktion heute eine zentrale Rolle „im Prozess der Inwertsetzung des Kapitals“, denn als Teil neuer Management-Techniken wurde künstlerische Kritik zu einem wichtigen Element kapitalistischer Produktivität.³⁷ Andererseits zeigt sich auf Festivals, wie eng Szenen und Subkulturen heute mit ökonomischen und politischen Aspekten der Gesellschaft verbunden sind und dass Selbstbestimmtheit, Kreativität, Mobilität, Flexibilität, Improvisation oder Innovationsfreude nicht nur kein Gegenbild mehr zu Arbeit darstellen, sondern vielmehr zum Leitbild der neuen Arbeitswelt geworden sind. Es existieren zunehmend mehr formale Homologien zwischen der Organisationsweise der Kunstwelt und der Businesswelt.

Laut Oliver Marchart befinden wir uns im Übergang von der Sicherungs- zur Prekarisierungsgesellschaft. Hier ist das soziale Gefüge einem Prozess der Verunsicherung ausgesetzt, der nicht alle in gleichem Ausmaß betrifft, aber tendenziell alle Arbeits- und Lebensverhältnisse beeinflusst. Prekarisierung unterwirft den gesamten sozialen Raum einem tief greifenden Wandlungsprozess. Die Grenzen zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit, Arbeit und Leben verschwimmen, wofür der Kulturbereich beispielhaft ist. Die notwendigen Fähigkeiten des „unternehmerischen Selbst“³⁸ werden vor allem jenseits der Arbeit trainiert. Die Risiken der prekarierten Arbeitsbedingungen werden gleichzeitig mit der Freiheit zur Selbstverwirklichung erfahren. So werden die Selbstregierungsfähigkeiten der AkteurInnen in Kunst und Kultur unfreiwillig zu Schlüsselressourcen des neoliberalen Regimes. Die prekarierten Arbeitsverhältnisse wirken daher insgesamt nicht alarmierend, sondern werden auch als positiv kodierte Erfahrung von Kreativität und Selbstverwirklichung wahrgenommen. Denn "Kultur ist gleichzeitig der Bedeutungshorizont, vor dem Identitäten artikuliert und Subjekte konstruiert werden, und das Werkzeug, mithilfe dessen diese Artikulation von statten geht"³⁹.

³⁶ Kimminich 2009, S.VIII

³⁷ Mouffe 2013, S.209

³⁸ Vgl. Bröckling 2007

³⁹ Marchart 2013, S.14

Das heute so essentielle Netzwerken produziert neben Chancen auch neue Ausschlüsse. Das beobachtet auch Lane Relyea in seiner Forschung über Netzwerke in der freien Kunst, wo diejenigen mit wenig Zeit, Geld, Kontakten und institutionellen Rückhalt, nicht an den relevanten Events teilnehmen können. Festivals ermöglichen den eingeladenen KünstlerInnen und Gästen diesen begehrten Zugang zu Networking und Up-To-Date-Sein. Festivals und Kunstveranstaltungen sind die Orte, an dem sich die „free agents“ einer DIY Künstlergesellschaft über ihre Sozialen Netzwerke verbinden und in temporäre Projekte eingebettet werden können. Mobilität, die finanzielle Mittel für Reisekosten, Unterkunft, Verpflegung voraussetzt, ist dafür unerlässlich. Prestige hat hier viel mit Kommunikation, Kontakten und vertraulichem Feedback zu tun; Mobilität symbolisiert Erfolg. All dies steht aber laut Relyea genau den Voraussetzungen entgegen, die Kollektive oder stabile Gruppen charakterisieren, die Fairness garantieren könnten: „Doesn't the ideal of equal distribution of resources prohibit the asymmetry of connections and access that is the a priori assumption of network models?“⁴⁰ Für Relyea produziert Mobilität eine Art „surplus value“, das Hierarchien eben nicht nur unterwandert, sondern „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“.⁴¹ Der Imperativ des Netzwerkers sorgt bei kreativ Tätigen auch dafür, dass die Arbeit niemals endet, denn auch in der Freizeit wird der Konzert-, Ausstellungs- oder Festivalbesuch für Netzwerkzwecke genutzt.

Die transmedialen Festivals sind zwar Laboratorien und Möglichkeitsräume für die Entwicklung kultureller, technologischer und sozialer Neuerungen, aber eben gleichzeitig auch ein Labor, für das Austesten von ökonomischen Innovationen (wenn auch unfreiwillig). Rupert Weinzierl entwickelte ein Modell der Substreams (anstelle von Szenen), welche am Rand der gesellschaftlichen Mitte entstehen, sich temporär selbstorganisierbare Nischen suchen. In den Nischen agiert man vernetzt, vermarktungsbewusst und mikropolitisch. Dies lässt sich auch auf die transmedialen Festivals übertragen. Wie auch Substreams laufen Festivals immer Gefahr, umgehend in den heute hybriden Mainstream integriert zu werden, denn dissidente Potenziale werden zunehmend zu Marktpotentialen. Wer sich laut Weinzierl dem Spiel der Ästhetisierung von Politik entziehen will, findet sich schnell im Abseits der multioptionalen Erlebnisgesellschaft wieder. Diese Exklusionen bewertet Weinzierl als bedeutend gnadenloser als die der 1970er oder 1980er Jahre.⁴²

Nach Ronald Hitzler ist Kommerzialisierung essentielles Strukturmerkmal posttraditionaler Gemeinschaften, die sich als Szenen und Organisationseliten konstituieren. Diese charakterisiert eine Basis von Ästhetik und Kultur-Know-How, die in Leisure-Jobbing und prekärer Kulturarbeit ihren Ausdruck finden. „Wirtschaftspolitische Motive führen dazu, dass das Kulturfeld zur gesellschaftlichen Leitbranche erklärt wird“,⁴³ so Bernadette Loacker in ihrer Studie *Kreativ Prekär*. So wird heute von AkteurInnen in Kunst und Kultur neben einem sozialen und kulturellen Beitrag auch ein Beitrag zur wirtschaftlichen Standort-Entwicklung erwartet. Flexibilität, Kurzfristigkeit und Unsicherheit charakterisieren das künstlerische Arbeitsfeld. Die Bereitschaft sich mit Leidenschaft, Fantasie, Mut, Ehrgeiz und Disziplin seinem Schaffen hinzugeben und dafür auch Entbehrungen auf sich zu nehmen, wird heute zum Lebenskonzept und Lebensstil erklärt, wozu auch die Club-Kultur beigetragen hat. Das

⁴⁰ Relyea 2013, S. 7

⁴¹ Ebenda, S. 13-14

⁴² Weinzierl 2000, S.85ff

⁴³ Loacker 2010, S.86. Vgl. Menger 2006, Boltanski & Chiapello 2006, Böckling 2007, Reckwitz 2012

künstlerische Arbeitsfeld fügt sich so wunderbar in die Ansprüche einer Netzwerk- und Kontrollgesellschaft. Dies betont Attali bereits Ende der 1970er Jahre in *Noise – The Political Economy of Music*. Er unternimmt hier einen weitreichenden Erklärungsversuch der Verflechtung von Musik mit Produktion, Ökonomie, Politik und Macht. Seine Hypothese schließt an Überlegungen von Adorno an und trägt diese weiter: „Both take the music we retreat to as escapist fantasies or entertainment and convert it into discomfoting reminders of that from which we sought to hide - political control and money”.⁴⁴

Ausblick – ungenutzte Potenziale transmedialer Festivals

Attali weist auf die Gefahren hin, denen auch Arts Festivals bei der Verwirklichung ihrer Potenziale begegnen. So bergen die Netzwerkstrukturen der Szenen nicht nur neue Chancen und Absicherungen gegenüber der Unvorhersehbarkeit des freien Marktes, sondern gleichzeitig sind diese Szenen aufgrund ihrer Netzwerkstruktur auch immer der Gefahr einer Vereinnahmung durch den Markt ausgesetzt. Wenn die Vorgaben von Förderinstitutionen zu viele Bereiche und vor allem wirtschaftliche Ziele verfolgen, laufen die Festivals Gefahr ihrer kulturellen Verantwortung – der Horizonterweiterung, nicht mehr gerecht und homogen zu werden; sie fangen an ihre Potenziale zu vernachlässigen. Auch wenn Quinn hier nicht die transmedialen Festivals im Auge hat, kritisiert sie grundsätzlich den Mangel an sozialer Verantwortung: „In general, however, there is often little sense of collective or social responsibility evident in the contemporary promulgation of festivals in urban areas”.⁴⁵ Quinn sieht Potenziale in mehr Partizipation und mehr Diversität: “Yet, it is the very possibility of involvement and participation, [...] that social scientists and others have held to be inherent in the concept of festivity”.⁴⁶

Ich sehe noch viel Spielraum bei den Festivals für mehr Diversität, für eine Steigerung der kollektiven Aspekte oder mehr Beteiligung. Denn die transmedialen Festivals sind nicht so divers aufgestellt, wie man annehmen könnte; dies betrifft vor allem Klasse und Herkunft der Würdigungsgemeinschaft, wie auch Gender-⁴⁷ und Diversitätsaspekte auf Seiten der teilnehmenden KünstlerInnen. Einen interessanten Ansatz für eine stärkere Durchmischung auf Seiten der TeilnehmerInnen ist die Herangehensweise des *Burning Man* Festivals⁴⁸, die bei ihrem Recruitment von Volunteers das Prinzip einer „radical inclusion“ zur Anwendung brachten. Und zwar nachdem die Priorität eines Netzwerk aus freundschaftlichen und informellen Beziehungen, die Attraktivität der freiwilligen Arbeit minderte. Daher sollte mehr Erfüllung beim Engagement der HelferInnen für das Festivals zu gewährleistet werden: „experiences that engaged with their skills and interests“⁴⁹. Die Devise wurde: Keine Zuschauer, möglichst viele sollten in die Organisation des Festivals eingebunden werden. Dies erforderte eine Umstrukturierung der Aufgaben und Verantwortung, die bisher auf eine kleine Gruppe konzentriert war: „Overworked organizers were too focused on other logistics to accept offers of help“⁵⁰. Eine Neuorganisation der HelferInnen bedeutete ersteinmal ein

⁴⁴ Ebenda, Afterword by Susan McClary, S.153-154.

⁴⁵ Quinn 2005, S.935

⁴⁶ Quinn 2005, S.934

⁴⁷ Vgl. Female Pressure statistics: <https://femalepressure.wordpress.com/facts-graphic/>, <https://femalepressure.wordpress.com/facts-survey2015/>

⁴⁸ Festival das in Nevada jährlich seit 1990 im Black Rock Desert von Nevada stattfindet. Es kombiniert Party, Kunstschau und vor allem inszenierte Selbstdarstellung. In 2014 zählte das Festival 68.000 TeilnehmerInnen.

⁴⁹ Chen 2009, S. 66

⁵⁰ Chen 2009, S. 67

Mehraufwand und erforderte die Bereitschaft zum Anlernen, Feedback geben und Delegieren von Aufgaben. Das *Burning Man* Festival hat letztendlich von dieser Herausforderung profitiert. In die Organisationsstruktur wurden auch kollektive Praktiken wie *participatory decision making, facilitating true participation, division of labour, encouraging of experimentation* und *engaging in reflexing dialogue* integriert.⁵¹ Nicht nur ein hochqualitatives Programm sollte gewährleistet werden, sondern auch eine adäquate Form, wie die Organisation des Selbigen zustande kommt. Dies erforderte konstantes Engagement: „Organizational work is never-ending. Once an organization recruits it's members, it must encourage members to keep contributing, even as these members' motivations change over time.“⁵²

Quinn weist darauf hin, dass eine wichtige Grundvoraussetzung für die Erhaltung und Integrität eines Festivals in der Selbstreflektion und –analyse liegt. Festivals sollten die sozialen und kulturellen Kontexte anreichern in denen sie operieren. Quinn resümiert: „Cultural commentators conceive of festivals as risk-takers, as opportunities to challenge the status quo and push out boundaries“.⁵³ Unternehmerisches Risiko, welches viele Festivals jedes Jahr von neuem auf sich nehmen und die kuratorische Experimentierfreudigkeit, könnten sich dementsprechend mehr in den sozialen und kollektiven Aspekten der Festivals widerspiegeln. Das fortwährende Risiko, welches im Kulturbereich häufig mit einem Mangel an Absicherungen und viel Arbeit für wenig Geld einhergeht, mindert möglicherweise die Kraft- und Aufmerksamkeitsressourcen der VeranstalterInnen, so dass in anderen Bereichen wie dem der Organisation, kaum noch experimentiert wird. Die Umstände unter denen diese kulturellen Produktionen stattfinden, sollten in Frage gestellt und Teil eines kritischen Diskurses werden. Marchart plädiert deshalb dafür, die Diskurse von der mikro-politischen Ebene auf die makro-politische Ebene auszuweiten.

Denn der häufig von Popkulturforschern betonte Widerstand der Symbole oder Stile ist für ihn nichts als ein Wunschdenken und genau hier sieht Marchart Handlungsbedarf: „What is needed today is an analysis of the passage between culture and macro-politics, [...] that is to say on the moment of political reactivation [...]“.⁵⁴ Marchart fordert ganz konkret eine Umkehr zu gegenkultureller Praxis und sieht die notwendigen Gegebenheiten dafür in Antagonismus, Kollektivität, Organisation und Bewegung Richtung Universalisierung: „As long as subcultures close themselves into a nutshell of their own particularism – and is this not one of the main characteristics of most subcultures? – they will not be able to universalize their demands (if they have any)“.⁵⁵ Hier geht es also um gemeinsame Anliegen, die eigenen Interessen könnten mit denen anderer sozialer Gruppen verbunden werden. Die Kontexte und Verhältnisse zu anderen sozialen Gruppen, der Gesellschaft sollten sichtbar werden und zur Debatte stehen; beispielsweise die Wechselwirkung zwischen prekärer Kulturarbeit und anderen prekären Arbeitsverhältnissen. Hier sehe ich ein bisher kaum genutztes Potenzial der Festival-Netzwerke. Als zentrales Problem sieht Marchart das von Inklusion und Exklusion. Festivals und ihre diskursiven Praktiken können auf Ungleichheiten, Ausschlüsse und Benachteiligungen aufmerksam machen, anstatt bei symbolischer Praxis stehen zu bleiben. Dies geschieht teilweise zwar schon über Diskursprogramme, jedoch verbleibt viel des Diskutierten und im Nachgang geht es nicht weiter. Als wiederkehrendes Event hätten

⁵¹ Vgl. Chen 2009

⁵² Ebenda, S. 109

⁵³ Quinn 2005, S.934

⁵⁴ Marchart 2003, S.90.

⁵⁵ Marchart 2003, S.96.

die Festivals die Möglichkeit auch hier Kontinuitäten zu schaffen. Vor allem die verstärkte Einbindung lokaler AkteurInnen, die ohnehin das Jahr über zu ihren jeweiligen Themen aktiv sind müsste fokussiert werden. Dies bestätigt auch der Kulturwissenschaftler Wolfgang Kaschuba, wenn er betont, dass die Kulturalisierung der sozialen Welt zunehmend dazu führe, „dass die harten gesellschaftlichen Problemlagen zugunsten der weichen kulturellen Differenzen ausgeblendet werden“.⁵⁶

Jeremy Gilbert und Ewan Pearson verweisen auf die potenziellen politischen Aspekte von Club Kultur⁵⁷, die ein wichtiger Bezugspunkt bei vielen der Transmedialen Festivals ist; für sie hat die anti-politische Haltung der Club Kultur kontraproduktive Ausmaße angenommen, die sie als selbstzerstörerisch beurteilen: "to have no real sense of what it is that actually curtails mosts people's freedoms in a capitalist society".⁵⁸ Für Gilbert und Pearson geht es nicht darum inwieweit Club Kultur dazu beiträgt Kapitalismus oder Patriarchat zu Fall zu bringen "but at what precise points it succeeds or fails in negotiating new spaces. In particular, it is not a simple question of dance culture being for or against the dominant culture, but of how far its articulations with other discourses and cultures [...] result in democratizations of the cultural field, how far they successfully break down existing concentrations of power, and how far they fail to do so".⁵⁹

Das Potenzial von Festivals als Foren der Kulturanalyse und Kommunikation ist noch lange nicht ausgeschöpft. So könnten Festivals beispielsweise die Militanten Untersuchungen der Operaisten für den Musik- und Kunstbereich aufgreifen und als Auftragsarbeiten vergeben oder für die eigenen Events kritische Statistiken erstellen, die Grundlage weiterführender Untersuchungen an der Schnittstelle von Kultur, Ökonomie und Politik sein könnten. Auch sind drängende gesellschaftliche Herausforderungen wie das Thema der Migration und es Post-Kolonialismus zu selten ein Thema. Hier könnte das Selbstverständnis als Plattform ernster genommen werden und mehr unterschiedliche ExpertInnen zusammenbringen, die gegenseitig voneinander lernen. Die notwendige Stoßrichtung gab Alex Williams bereits vor, als er beim CTM Festival 2013 sagte, dass die Energien und Dynamiken der besten Dance-Floor Entwürfe mit der politischen Analyse zusammengedacht werden sollten, um zu einem universalen Möglichkeitsraum zu gelangen, „where space is not limited or defined by capitalism but radically open ended“.

⁵⁶ Kaschuba in Wietschorke 2012, S.335.

⁵⁷ Gilbert & Pearson 1999,182ff; arbeiten eine Agenda heraus, welche sich aus der Praxis der Club Kultur ableitet und folgende Anliegen beinhalten könnte: Die Forderung nach mehr Geld für weniger Arbeit, also höhere Löhne, flexiblere Arbeitszeiten und die Forderung nach einem bedingungslosen Grundeinkommen; Erhalt und Schaffung kollektivistischer Zusammenhänge und Räume; Versammlungsfreiheit, Meinungsfreiheit und Bewegungsfreiheit; die Legalisierung von Drogen; sexuelle Freiheit; und die Forderung nach einem Wahlsystem, das repräsentativer und pluralistischer ist.

⁵⁸ Ebenda, S.182.

⁵⁹ Ebd., S.160.

Literatur:

Bazon Brock (2012): Festspiele als Agenturen für Weltzivilisierung, Rede Salzburger Festspiele. In: Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft. Fischer, Michael (Hg.). Residenz Verlag.

Bonz, Jochen (2013): Anproben des Selbst. Konzeptualisierungen popkultureller Erfahrungsräume des Utopischen im ‚mimetic turn‘. In: Mania, Thomas, Binas-Preisendörfer, Susanne et al (Hg.): ShePop – Frauen. Macht. Musik! Münster: Telos, 63-76.

Bonz, Jochen (2008): Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/ anderen Subkultur, Berlin.

Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. London, Polity Press.

Boltanski, Luc/ Chiapello, Éve (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. UVK.

Bloustien, Geraldine (2003): Girl Making. A Cross-Cultural Ethnography on the Process of Growing Up Female. Berghahn Books.

Bröckling, Ulrich (2007): Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Suhrkamp.

Chen, Katherine (2009): Enabling Creative Chaos. The Organization Behind the Burning Man Event. Chicago, London: University of Chicago Press.

Delanty, Gerhard/ Giorgi, Liana et al (Hg.) (2011): European arts festivals. Strengthening cultural diversity. European Commission. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

De Valck, Marijke (2007): Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. Berlin: ID.

Gilbert, Jeremy/ Pearson, Ewan (1999): Discographies Gilbert, Jeremy; Pearson, Ewan (1999): Discographies. Dance Music Culture and Politics of Sound. New York, Florence: Routledge.

Grossman, Rolf (2005): Wissen als kulturelle Prozesse – Audioarchive im Wandel. In: Gendolla, Peter & Schäfer, Jörgen (Hg.): Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft. Bielefeld: transcript, 239-56.

Harrington, Lee/ Bielby, Denise (1995): Soap Fans. Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life. Temple University Press.

Hitzler, Ronald (2001): Pioniere einer anderen Moderne? Existenzbasteln als Innovationsmanagement. In: *Sozialwissenschaften und Berufspraxis* 24 (2), S. 177–191.

Hitzler/ Pfadenhauer (Hg.) (2009): Posttraditionale Gemeinschaften. Über neue Formen der Sozialbindung. Springer/ VS.

Kimminich, Eva (Hg.) (2009): Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Loacker, Bernadette (2010): Kreativ Prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus. Bielefeld: Transcript.

Marchart, Oliver (2003): Bridging the Micro-Macro Gap: Is There Such a Thing as a Post-Subcultural Politics? In: Muggleton, D. / Weinzierl, R. (Hg.): The Post-Subcultures Reader, Oxford, New York, 83-97.

Marchart, Oliver (Hg.) (2013): Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Verhältnisse; sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekarisierung von Arbeit und Leben. Bielefeld: Transcript.

Menger, Pierre-Michel (2006): Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers. Konstanz: UVK Verlag.

Mouffe, Chantal (2013): Demokratische Politik im Zeitalter des Postfordismus. In: Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Oliver Marchart (Hg.). Transcript 2013, S. 205-216.

Muggleton, David/ Weinzierl, Rupert (Hg.) (2003): The Post-Subcultures Reader. Oxford, New York: Berg.

Quinn, Bernadette (2005): Arts Festivals and the City. In: Urban Studies Vol.42 (5), 927-943.
Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Suhrkamp.

Relyea, Lane (2013): Your Everyday Art World. Cambridge: MIT Press.

Reynolds, Simon (1999): Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture. New York: Routledge.

Stahl, Geoff (2005): Play at Your Own Risk: Scenes from a "Creative City". In: *SPIEL* (24), S. 309–324.

Shuker, Roy (2011): Popular Music Culture. The Key Concepts. Routledge.

Teissl, Verena (2013): Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale. Bielefeld: Transcript.

Weinzierl, Rupert (2000): Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams. Wien.

Wicke, Peter/ Wieland Ziegenrucker (1997): Handbuch der populären Musik. Atlantis/Schott.