

Bianca Ludewig

Kulturelle Praktiken transmedialer Festivals als Überschreitungen

Historisch waren Arts Festivals¹ in der Phase ihrer vermehrten Entstehung in den 1970er und 1980er Jahren häufig eine Kritik am etablierten Kunst- und Kulturbetrieb, die ungewöhnliche Programme und alternative Diskurse in der Kulturlandschaft platzieren wollten. Ein Festival ist im Allgemeinen ein inszenierter, zeitlich begrenzter Event außerhalb des Alltäglichen, der über hohe Konzentration von Inhalten eine Aufmerksamkeitsdichte erzeugt und darüber versucht Erlebnishabitualitäten zu durchbrechen. Popmusik und Popkultur wird heute immer häufiger in konzentrierter, hochdosierter Form im Festival-Format präsentiert und bietet unmittelbare sinnliche Eindrücke und Erfahrungen, Einmaligkeit als im Format angelegte Spannung, Live-Charakter und Präsenz des Ereignisses. Ich nutze als Bezeichnung den Begriff des Avantgardefestivals, da er im Feld – vor allem von Journalist*innen – gebraucht wird und jeder etwas – wenn auch vages aber dennoch nicht unrichtiges – in Bezug auf diese Festivals darunter versteht. Zur weiteren Spezifikation verwende ich den Begriff der Transmedialität. Die meisten Akteur*innen verwenden keinen dieser Begriffe, aber umschreiben sie und positionieren sich dementsprechend. Die Besucher*innen sprechen zumeist von Festivals der elektronischen und experimentellen Musik, beschreiben die Festivals also über Zuweisungen zu Musikgenres, wobei experimentelle Musik genau genommen ein Überbegriff für verschiedenste Genres ist. Dazu später mehr.

Die transmedialen Avantgarde Festivals folgen – im Gegensatz zu anderen Musikfestivals – einer Geschichte der Kunstschaufen und Festspiele anstatt der Pop-Musikindustrie. Eine Akteurin, die auf verschiedenen Ebenen auf vielen dieser Festivals aktiv ist, beschreibt diese Ausrichtung folgendermaßen: "These urban electronic festivals are probably the reminiscence of the new media scene that was quiet strong. Where media art was overlapping with music, so they are on both sides – the art side and the music side" (Interview L.U. 2015).

¹ Gängige Bezeichnung im englischsprachigen Raum; bezeichnet Festivals die spezielle Kunstsparten bedienen wie Film, Literatur, Musik, Theater, Darstellende Kunst oder mehrere dieser Genres mixen (vgl. Teissl 2013, Delanty et al. 2011, Quinn 2005).

Die Schwerpunkte der transmedialen Avantgardefestivals variieren – einige haben ihren Fokus auf Kunst, andere auf Technologie, viele auf Musik. Ich untersuche transmediale Festivals, in denen Musik ein zentraler Bestandteil war oder ist. Die Mehrheit der derzeit existierenden transmedialen Festivals entstand um die Jahrtausendwende, wie beispielsweise das CTM Festival in Berlin (DE), das sich Ende der 1990er Jahre entwickelte, das Elevate Festival in Graz (AT) oder das Rokolectiv Festival in Bukarest (RO), die Anfang der 2000er Jahre entstanden. Die genannten Festivals sind aus der Club Kultur der 1990er Jahre hervorgegangen und damit entwickeln sie sich auch parallel zum Prozess der Digitalisierung, der zum Motor gesellschaftlicher Veränderung wird; der Computer wird alltägliches Kommunikationsmittel, aber auch gängiges künstlerisches Instrument. Das internationale Festivalnetzwerk ICAS, gegründet 2008, positioniert sich dementsprechend:

"We are informed by aesthetic and the social impact of contemporary sound creation, while influenced by the transformation processes induced by digital technology. [...] Using a palette of transdisciplinary approaches, ICAS organizations actively engage in building bridges between art disciplines, cultural fields, scenes and genres with a special eye on fostering exchange between geographical regions through the exchange of academic musical traditions, experimental music and pop (sub) cultures, and between the arts and technology."

Die Ausbildung von Netzwerken ist für Festivals typisch – auch für die transmedialen Festivals².

In einer mehrjährigen Forschung habe ich transmediale Avantgarde Festivals ethnografisch beforscht. Daher nahm ich in verschiedenen Funktionen an den Festivals teil: als Praktikantin, als Volunteer, als akkreditierte Journalistin, als Vortragende am Diskursprogramm, als Guide oder Aufsicht. Einige dieser Tätigkeiten finden unentgeltlich statt oder basieren auf symbolischer Entlohnung. Jedoch ermöglichten diese Tätigkeiten einen tieferen Einblick in die Organisationsstrukturen oder auch die Lebenswelten der Akteur*innen, die ebenfalls diesen Tätigkeiten nachgingen. Meine Forschungsfragen waren unter anderen: Welches Weltverständnis haben die involvierten Kulturarbeiter*innen, Festivalmacher*innen, Volunteers und Praktikant*innen? Wie sind ihre Arbeitsbedingungen? Welche kulturellen Praktiken der Musiker*innen, Besucher*innen und Veranstalter*innen sind konstitutiv für die Szenen, die hier

2 Die Entstehung von transnationalen Netzwerken ist für Festivals seit dem 2. Weltkrieg charakteristisch, beispielsweise durch die Gründung der European Festivals Association 1952. Festivals haben eine Vorreiterrolle in Netzwerkbildung und Projektarbeit: „Festivals [...] konnten sich erst mit diesem Werkzeug zu dem führenden Modell moderner Kulturorganisationen und Projektarbeit entwickeln, denn Netzwerke wie Festivals sind potenzielle Strukturen.“ (Eifert 2009, 108)

zusammenkommen? Welche Verbindungen und Relationen bestehen zwischen Szenen, ihren Events und den Städten, in denen sie stattfinden? Im Rahmen der IASPM D-A-CH Tagung war es mein Anliegen, die transmedialen Avantgarde Festivals sowohl inhaltlich als auch organisatorisch mit dem Fokus der Überschreitung auszuleuchten, da das Wort in den Selbstbeschreibungen der Festivals, als auch in Musikbeschreibungen der teilnehmenden Künstler*innen äußerst häufig verwendet wird.

Transmedialität als Überschreitung

Heute verschiebt sich die Bedeutung und Funktion technischer Medien an jene Stelle, die in der Nachkriegszeit bis Ende der 1980er Jahre künstlerischen und musikalischen Inhalten zukam³. Die Entstehung aktueller Medienformen ging historisch zumeist von künstlerischen Praxen und den damit einhergehenden ästhetischen und kulturellen Utopien aus. Laut Medienwissenschaftler Michael Harenberg ist dies heute aber zumeist nicht mehr gegeben, Musik ist heute nach Harenberg, „[...] das Resultat komplexer, technischer, medialer und symbolischer Interaktionen, was erhebliche ästhetische Konsequenzen nach sich zieht, die aber nur noch zu einem gewissen Teil musikimmanent erzählt werden können“ (Harenberg 2012, 10). So spielen der Computer, das Digitale und das Mediale insbesondere aber nicht nur für die sogenannte elektronische Musik eine entscheidende Rolle. Diese Entwicklung haben die transmedialen Festivals aufgegriffen und zugleich begleitet. Sie verstehen sich selbst als Avantgarde dieses Prozesses. Medientheorie und experimentelle Musik sieht Harenberg als Wegbereiter für dieses Verständnis: „Gleichzeitig haben sich in der aktuellen elektronischen Musik Stile und Genres etabliert, die wieder mehr das echte, ergebnisoffene Experiment in den Mittelpunkt stellen und bereits virtuos mit den neuen Qualitäten dieser technischen Mittel zu spielen in der Lage sind. Sie lassen langsam erahnen, mit welchem gewaltigem neuen Potenzial wir es zu tun haben“ (Harenberg 2012, 15).

Eine Praktikantin beim CTM Festival beschreibt die Konzeption des Transmedialen als Synthese aus Installation, Ausstellung und Musik: "I think it is an interesting dialog. [...] The reason why I approached CTM, and what I still associate with it, is this critical approach to electronic music and club culture with the added dimension of sound art and experimental music which was something I was never really exposed to until the point where I got involved with CTM" (Interview K.L. 2014). Er taucht im Namen des Berliner Festivals *transmediale* auf, und wurde später vom CTM Festival als Schwesterfestival in ihren Namen Club Transmediale (CTM) übernommen. Anfangs war CTM verantwortlich für das Musikprogramm der *transmediale* und entwickelte sich später erst zu

3 Vgl. hierzu auch Relyea, 2013.

einem eigenständigen Festival. Nicht nur CTM hat sich im Laufe der Jahre inhaltlich verändert, auch die Namensgeberin – die transmediale –, die in ihren Anfängen ein Film-Video-Festival war. Der Begriff der Transmedialität wird im akademischen Kontext häufig im Rahmen von Film- und Literaturstudien gebraucht und thematisiert, im Sinne von Intermedialität. Er soll deutlich machen, dass ein Transfer über verschiedene Kunstformen oder Medien hinweg erfolgt. Die Literatur hierzu bezieht sich daher zumeist auf diese Disziplinen. Bereits 1966 bezeichnete der Fluxuskünstler Dick Higgins mit dem Begriff der Inter- bzw. Transmedialität die künstlerische Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kunst- und Medienformaten. Er selbst sah vor allem das Happening als neues Intermedium zwischen Theater, Musik und Collage. Künstler*innen, die intermedial arbeiten, sah er als Pionier*innen dieser Entwicklung. Vor allem ging es ihm darum, Grenzen zwischen den Disziplinen, aber auch zwischen Künstler*in und Publikum aufzubrechen, also eine Grenzüberschreitung der Disziplinen und Formate anzusprechen und zu etablieren. Intermediales Arbeiten sah er als universelle Praxis für die Künste an. Als Beispiele nennt er das Zusammenbringen von Musik mit Philosophie oder Musik mit Skulptur. Dies war in der Tat in die Zukunft gedacht, denkt man beispielsweise an die aktuelle Bedeutung von Soundinstallationen im öffentlichen Raum oder als Teil medialer Inszenierungen im Club oder in Ausstellungszusammenhängen. Higgins verglich die Entstehung von Intermedialität mit der Entwicklung instrumentaler Musik wie der von John Cage. Sound Art oder auch philosophisch orientierte Diskursveranstaltungen sind auf vielen der transmedialen Festivals wiederkehrende Programmpunkte und knüpfen insofern an die Debatten in den 1960er Jahren an.

Aktuelle Veröffentlichungen zur Transmedialität kreativer Prozesse behandeln häufig innovative Arbeits- oder Denkprozesse oder neue Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft (vgl. Ritzer & Schulze 2016; Schmitz & Groninger 2012). Auch dieser Anspruch ist bei den transmedialen Festivals stark vertreten. Dabei bezieht sich der Begriff der Transmedialität in den letzten Jahrzehnten v.a. auf die Bedeutung und Anwendung digitaler Technologien und des Computers, wie sie im Umfeld künstlerischer und kultureller Praktiken allgemein geworden sind. In den jüngeren Publikationen oder Selbstbeschreibungen (Flyer, Websites) der transmedialen Festivals wird der Bezug zu digitalen Technologien und Computern häufig gar nicht mehr explizit erwähnt, sondern automatisch mitgedacht. Dennoch handelt es sich m.E. historisch um eine Überschreitung neuer Dimension. Gundolf S. Freyermuth (2007) weist in einem Textbeitrag mit dem Titel „Thesen zur Theorie der Transmedialität“ darauf hin, dass der Begriff zunehmend auch die Resultate der Konversionen von analog zu

digital – und vor allem der ästhetischen Qualitäten ihrer Inhalte – bezeichnet⁴. Auch nach Freyermuth (2007, 106) wurde das Entdecken neuer Medien und Medientheorien historisch stets von den künstlerischen Avantgarden begleitet und befördert. Seit den 1990er Jahren versuchen laut Freyermuth medienphilosophische Ansätze verstärkt die tradierten Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen vom Medialen aufzuheben. Die Konsequenzen der Umwandlungen analoger Text-, Bild, und Tonmedien ins "digitale Transmedium" erkunden sie transdisziplinär.

Überschritten werden also die Grenzen von Medienformaten wie die Grenzen zwischen Disziplinen und Feldern. Das Ergebnis ist eine Tendenz zur Hybridisierung – zur Kombination von Medien und Kunstformen, die ebenfalls für mein Forschungsfeld charakteristisch sind. Beruhte intermediale Praxis noch "auf der Existenz unaufhebbarer, wenn auch passierbarer Grenzen", so beruht die multimediale Praxis auf "einer Integration der Medien, welche deren Grenzen schlicht überlagert"; in der Multimedialität geht es also um eine "Anstrengung zur Antizipation" (ebd., 112), also um die Vorwegnahme der Effekte neuer Medien. Intermedialität und Multimedialität sind noch an verschiedene Materialien gebunden. Analoge Vielfalt wird in der Transmedialität des Digitalen dann aufgehoben. Hier handelt es sich also um eine neue Dimension der Überschreitung. Transmediale Arbeitsweisen sind gekennzeichnet durch fluide Grenzüberschreitungen. Wie ihre unmittelbaren Vorgängerinnen (Intermedialität) sind sie immer wieder verknüpft mit der Infragestellung von Autorschaft und Werk im klassisch-romantischen Sinne. Neue Modelle von Autorschaft werden erprobt.

Erkundungen ins Transmedium finden in verschiedenen Formaten statt. Bei Konzerten haben die *A/V Performances* in den letzten Jahren, nach einem ersten Hype in den 1990er Jahren, wieder eine verstärkte Popularität erlangt. Besonders das *Atonal* Festival hat sich diesem Format verschrieben. Das *Atonal* Festival beschreibt sich selbst als Festival für sonische und visuelle Kunst und hat für die begleitenden Visuals eigens eine Projektionswand hergestellt, die auf die Dimensionen des Ortes (Kraftwerk Berlin) abgestimmt ist. Paulo Reachi, einer der drei Kuratoren beschreibt den Unterschied der konzeptionellen Ausrichtung im Vergleich zum Vorgängerfestival der 1980er Jahre: "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"⁵. Dimitri Hegemann, der

4 „Die mechanische Medienproduktion schuf Originale, die nach ihrer Fertigstellung auch von ihren Schöpfern nur schwerlich und partiell zu verändern waren. (...) Demgegenüber ist es Prinzip digitaler Konstruktionen, dass ihre Ergebnisse Unabgeschlossen sind und stetem Update unterliegen“ (Freyermuth 2007, 113).

5 Interview im Magazin *Electronic Beats*, das auch Medienpartner des *Atonal* Festivals war.

Gründer des Festivals in den 1980er Jahren und Mentor der Kuratoren des Relaunches, äußert sich wie folgt dazu:

"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 to exchange with each other. That's how new ideas and new sounds take shape" (ebd.).

Ein Journalist, der regelmäßig über verschiedene transmediale Festivals berichtet, sagt: „Während die Ästhetik früher von Labels kam, kommen ästhetische Einflüsse jetzt von den Festivals selbst. Dadurch, dass man in diesem Festivalmodus und weg aus dem Alltag ist, funktionieren sie wie ein Inkubationszentrum, wie eine Petri-Schale für Praxen, Diskurse und Ästhetiken.“ (Interview P.R. 2015)

Das Transmediale findet sich zunehmend in performanceartigen Konzerten oder in Soundinstallationen, die entweder für sich prominent an einem eigenen Ort gezeigt oder im Rahmen von Gruppen-Ausstellungen präsentiert werden. Je nach Festival beinhalten die Ausstellungen neben technologischen Innovationen, Medien- und Netzkunst auch immer Klang-Installationen und Soundarbeiten oder Musikinstrumente- und Maschinen. Einige Festivals wie CTM bieten auch ein *Konferenzprogramm* an, das Künstler*innengespräche oder Diskussionen, Vorträge, Musikvideos und Filme beinhaltet, die mit dem jährlichen Festivalthema, der Ausstellung oder dem Musikprogramm korrespondieren. Die transmedialen Musik-Festivals können daher auch selbst als Überschreitungen hin zu anderen Formaten interpretiert werden: vom Konzertformat hin zum Konferenzformat, zum Ausstellungsformat oder zum Workshop Format. Dies mag heute nicht mehr ungewöhnlich sein, markiert aber definitiv eine Überschreitung dessen, was ehemals üblich war. So können Festivals selber als ›Medien‹ gedeutet werden, deren Komplexität beständig zunimmt.

Ein Volunteer beim Atonal Festival, beschreibt ihre Erfahrung mit dem Transmedialen, was für sie neu war, als unfassbar intensiv: "Die Art wie es dargestellt wurde – mit der Kunst und den Projektionen und dann die Musik dazu, das hat mich auf besondere Weise berührt. Die Kunst hätte ohne die Musik nicht so gewirkt und die Musik auch nicht ohne die Kunst. Es ist tief in einen rein gegangen.“ (Interview N.J. 2015)

Elektronische und experimentelle Musik als Überschreitung

Die Musik, die auf den transmedialen Festivals präsentiert wird, ist größtenteils experimentelle Elektronische Musik, bzw. wird von den Macher*innen so bezeichnet. Ich möchte für die Betrachtung von elektronischer und experimenteller Musik als Überschreitung zurück in die 1990er Jahre gehen, als die Ak-

teur*innen der Clubkultur in Europa und andernorts die Grenzen des Sonischen neu ausloteten. Viele der von mir untersuchten Festivals sind aus dieser Kultur entstanden. Die Geschwindigkeit der techno-kreativen Entwicklung und die Suche nach neuen Sounds und sonischen Grenzüberschreitungen in den 1990er Jahren spiegeln eine Suche nach utopischen Potenzialen im Rahmen des technischen Fortschritts und Innovationen in elektronischer Musik, die unter dem Umbrella-Term Hardcore-Kontinuum⁶ zusammengefasst werden können (Reynolds 1999, 2009, 2010). Das Hardcore Kontinuum (HCC) umfasst viele Genres und Subgenres, die dafür als Beispiele herangezogen wurden, und sonische Grenzüberschreitungen des bisher Bekannten kennzeichnen, beispielsweise verschiedene Spielarten von Techno und Drum N Bass, vor allem jene die über 140 bis zu 200bpm beschleunigen. So sahen die Forscher*innen der CCRU⁷ in England, Parallelen zwischen dem beschleunigten Kapitalismus und einer Beschleunigung in der Musik, wie es beispielweise auch im Akzelerationismus aufgegriffen wurde (vgl. Avanesian 2014a, 2014b)⁸. Das HCC kann als historisches Konzept gedeutet werden, welches ein spezielles Zusammenspiel von Medien, Technologien, Akteur*innen und Musik in den 1990er Jahren in England beschreibt⁹. Die Entwicklung und Wirkmächtigkeit des HCC habe sich allerdings durch die Digitalisierung verlangsamt und verändert. Das HCC lässt sich als Katalysator für neue innovative Musik verstehen, eine entscheidende Qualität ist dabei die Überschreitung.

Das Zusammenkommen von Musiktechnologien und den Musiker*innen als Soundwissenschaftler*innen eröffnet auch für Kodwo Eshun (1999) Ende der 1990er Jahre neue Potenziale beim musikhörenden Subjekt, die er *Sonic Fiction* nennt. *Sonic Fiction* beschreibt ein ähnliches Phänomen wie das HCC, aber auf andere Weise. Es beginnt mit dem, was uns beim Hören überrascht und überfordert und gerade dadurch Vergnügen bereitet. In der *Sonic Fiction* sind alle Genrekategorien gleichberechtigte ‚Glaubenssysteme‘: Jazz, Elektro, Hip-Hop, Techno, Noise oder Breakcore. Die Überschreitung des bisher Gekanntes lässt in der Verbindung mit dem Hörer neue fiktionale Welten entstehen. In der Idee der *Sonic Fiction* können durch sonische Überschreitungen auch neue Identitäten hergestellt werden. Es entstehen audiosoziale Identitäten und Ge-

6 Reynolds hatte den Begriff Ende der 1990er Jahre verwendet. Es wird seitdem darum gestritten, ob es sich um eine Theorie, ein Konzept, einen Begriff oder schlicht um eine nicht haltbare Behauptung handelt. Jedoch beziehen sich seit dem Autor*innen darauf und arbeiten mit dem HCC, beispielsweise Kodwo Eshun, Steve Goodman, Mark Fisher.

7 CCRU – Cybernetic Culture Research Unit. Entstanden an der Warwick University, UK. Lehrende und Student*innen kommen hier zusammen und produzieren Texte, u.a. Nick Land, Kodwo Eshun, Steve Goodman. Charakteristisch ist das Zusammendenken von Musik, Drogen und gesellschaftlichen Verhältnissen (vgl. Reynolds in Miller 2008). <http://www.ccru.net>

8 Auch beschleunigt sich das aufeinander Zubewegen und Überlappen von Hochkultur-Musik und Pop-Musik im Sinne einer Grenzüberschreitung (vgl. Demers 2010, 9).

9 Reynolds fasst es als System zusammen, welches sowohl abstrakte Strukturen wie auch gelebte Realitäten abbildet (Reynolds 2010, 70).

meinschaften¹⁰. Das Sampling von Musikfragmenten, das Zerhacken von Beats, die Verräumlichung des Dub oder die Beschleunigung des Rhythmus über die menschlichen Fähigkeiten hinaus markieren Revolutionen in der Musikproduktion und affizieren den sonischen Körper (*Sonic Body*)¹¹. Diese Techniken sind Grenzüberschreitungen des bisher Gekanntes, in Bezug auf Genres oder im Produktions- und Wahrnehmungsprozess von Musik. Der Schock des Neuen, die Überschreitung, wirkt auch danach noch als Potential einer chemischen Formel fort (vgl. Ludewig 2014). So refragmentiert sich elektronische Musik in den 1990er Jahren immer wieder von neuem, sobald eines seiner Genre-Verästelungen zu dominant oder konventionell wird. Deshalb spricht Alexei Monroe auch von „post-music“ (Monroe 2006, 1999).

In dieser Experimentierfreudigkeit entdeckte man auch zunehmend die Wirkmacht von Musik, Technologie und Raum für das Herstellen von Affekt und Intensität, transmediale Festivals woll(t)en solche neuen Entwicklungen aufgreifen, präsentieren und intensivieren. Eine weitere Attraktivität der transmedialen Festivals entsteht also durch die Erschaffung und Optimierung multisensorischer Räume und extremer Intensitäten, welche hier zur Verfügung gestellt werden. Das Überschreiten bisher bekannter Grenzen im Club und Ausstellungsraum eröffnete neue Erfahrungsmöglichkeiten. So sagt Jan Rohlf, einer der Festivaldirektoren des CTM Festivals, dass sich durch die elektronische Musik über verbesserte Technik und Soundsysteme die Qualität der Aufführung erhöht habe. Diese Entwicklung und ihre Qualitäten beschreibt er wie folgt:

„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 extreme Intensitäten, die da heute ermöglicht werden. Und das ist etwas, das die Leute begeistert und was sie auch suchen. [...] Und diese Verschaltung von Medienkunst, bildender Kunst, Musik, Club, Drogen, Technologie – die Mitte der 1990er stattgefunden hat, hat das ganz extrem nach vorne geschoben. [...] Musik, Konzerte, Clubs – das sind Stimmungsmaschinen – physisch wie psychisch. Spannung, Tonus, Stimmung, das sind inzwischen extrem verfeinerte Apparate und du bist dann Teil der Maschine“ (Interview J.R.2014).

10 Zusammenspiel von Mensch und Maschine, welches neue Beziehungen schafft: "the self-activity of matter [...] ways that non-human agencies operate in and on the social" (Jasen 2016, 13).

11 "The sonic body is the body impinged-upon by sound energies in ways that increase and diminish it's various capacities, working on multiple registers to spark becomings-in-parallel of thought and flesh" (Jasen 2016, 13).

Von Genrezwängen will man sich bei den transmedialen Festivals zunehmend verabschieden und sieht sich eher einer experimentellen Haltung in der Musik verpflichtet. So wurde beispielsweise CTM anfänglich als Festival für elektronische Musik konzipiert und präsentiert seit 2005 als Festival für "adventurous music and arts" zunehmend nahezu alle Genres der experimentellen Musik. Ohrenbetäubende Harsh Noise Walls¹² und die Arbeit mit kaum Hörbarem oder Stille sind gleichermaßen zu finden. Eine Unterscheidung in tanzbar und nicht tanzbar – stehend oder sitzend hören –, bilden Kategorien, die den Ort bestimmen, wo die Musik präsentiert wird, ob im Theatersaal, der Galerie, der Konzerthalle oder im Club. Schlussendlich möchte man in der *Adventurous Music* vollkommen vom Klang affiziert werden und begibt sich oft in ein kollektives Cocooning. Deshalb rezipiert man Adventurous Music zumeist mit viel Nebel und wenig Licht, stehend oder sitzend, sich nur leicht vor und zurück neigend, shoegazend oder mit geschlossenen Augen. Auch dies bedeutet für manche Festivalbesucher*innen eine Überschreitung des Gewohnten. Einige dieser Festivals verteilen ihr Programm auf wechselnde Standorte, die unterschiedliche Hörerfahrungen ermöglichen. Die Räume und Szenen dieser unterschiedlichen experimentellen Stile unterscheiden sich zwar erheblich, dennoch kommen sie bei den transmedialen Festivals punktuell zusammen und finden neue Schnittmengen, welche eben gerade durch die Überschreitungen entstehen.

Ähnlich wie in der Noise Musik forcieren die Festivals das Multiple und Hybride in der Musik. Dies kann in verschiedenen Stilen und Ausprägungen in Erscheinung treten und auf alle Genres rekurrieren. Überschreitung kann daher als Charakteristikum gelten, weil es das Limit als Ort der musikalischen Innovation in den Fokus nimmt. Ähnlich argumentiert Ray Brassier (2008), wenn er Noise analysiert und behauptet, dass das Ordnungssystem Genre hingegen obsolet ist: "Noise' not only designates the no-man's-land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment, and sound art; more interestingly, it refers to anomalous zones of interference between genres: between post-punk and free jazz; between musique concrète and folk". Auch Joanna Demers (2010) greift dieses Dazwischen als musikalischen Raum auf – sie spricht von maximalen Objekten in Drone, Dub-Techno oder Noise "[...] subgenres that test the physical limitations of listeners through excessive durations and volumes. These various manifestations of excess all purport to transcend meaning, to push sound beyond semiosis to a state in which it communicates directly to listeners' bodies" (2010, 15).

Viele der auf den transmedialen Festivals präsentierten Künstler*innen arbeiten häufig in diversen Kunstsparten bzw. an den Schnittstellen, deren Grenzen sie

12 Ein Subgenre der Noise Musik. Verschiedene Klang-Ebenen werden übereinander geschichtet bzw. verflochten und ergeben einen monolithischen, statischen Sound.

durchkreuzen und aufbrechen wollen. Sie experimentieren mit selbstgebauten Instrumenten und Soundwerkzeugen, mit dissonanten Klängen, ungewöhnlichen Sound-Parametern, Modulationen, Song Strukturen oder Gesangs-Stilen. Eine Journalistin und Veranstalterin beschreibt die Herangehensweise als hybride Mischung, die sich von Genres entfernt:

„Es geht immer mehr darum Genres zu dekonstruieren. Hinweise auf Genres treten eher als Zitat auf, was ja eben auch eine postmoderne Taktik ist. Ganz viele Strömungen werden fusioniert, aber nicht so aufgegriffen, dass man es sofort zuordnen kann. Das beginnt schon bei den Klängen bestimmter Synthesizer, die Musiker*innen gehen da viel mehr in die Strukturen rein, um zu wissen wie sie funktionieren und arbeiten dann mit einzelnen Bausteinen – mit dem, was sie mal gut fanden.“ (Interview S.S. 2015)

Die Bezeichnung *Adventurous Music* kann sowohl auf Stile der Neuen Musik, der Atonalen oder Elektroakustischen Musik angewendet werden, aber ebenso auf innovative Formen der populären Musik, weshalb mittlerweile einige Festivals und Magazine auf diese Bezeichnung zurückgreifen¹³ (vgl. *The Wire*, *CTM*, *UH Fest*, *Zentrum für Aktuelle Musik*, *Skanu Mezs*, *Adventurous Music Collective*).

Monroe argumentiert, dass im harten *Techno* und *Industrial*, die Produzenten sonische Nicht-Orte erobern, und versteckte Narrative hörbar machen wollen (Monroe 2006, 9). Anthony Iles spricht daher auch nicht mehr von Genres, sondern von Praktiken "zones of play, experiment and ritual that intersect with performance art, political theatre and non-western musics." Deshalb bewertet er auch experimentelle Musik als treffende Beschreibung. So geht es eher darum, sich von Traditionen, Konventionen und Kommodifikationen freizuspielen, sich einen eigenen sonischen Raum zu schaffen. Auch verstehen viele Akteur*innen *Noise* als Darstellende Kunst mit musikalischen Mitteln. Dies bildet wiederum eine Anschlussstelle zur akademischen Kunst-Musik und zur *Sound-Art*, welche auch auf vielen dieser Festivals präsentiert wird: "Noise music is a series of genres with a long stand history that parallels both music and sound art"¹⁴ (Fermont/ Della Faille 2016, 17). *Noise* hat diverse Wurzeln und Bezüge, beispielsweise im *Industrial*. *Industrial* wird von vielen Akteur*innen als Referenz für die experimentelle Musik auf den transmedialen Festivals herangezogen, wie eine Journalistin, Musikerin und Festivalarbeiterin aus Budapest erklärt:

13 Mit großer Wahrscheinlichkeit kam die Inspiration dazu vom britischen Magazin *The Wire*. Das Avantgarde Magazin existiert seit 1982 und trug seit 1994 den Untertitel "Adventures in Modern Music", der 2011 in "Adventures In Sound And Music" geändert wurde. (Vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_(magazine)))

14 Für die Autoren ist *Noise* mehr als nur Ästhetik: "It is a social practice that is being constructed through complex interactions." (Fermont/ De La Faille 2016, 17).

“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. Some of those festivals have more overlaps than others. CTM, Atonal and Unsound have lots of those overlaps.” (Interview L.C. 2015)

Ein Berliner Journalist und Musiker beschreibt dies ähnlich: „Das Anknüpfen an diese alten Industrial Acts bildet eine ganz eigene Szene, die sich dann aber mit Club Musik und Techno vermischt – beim Atonal beispielsweise Techno und dann Industrial als Einflüsse. Cabaret Voltaire haben beim Atonal gespielt und Chris & Cosey beim CTM, aber das ist austauschbar, das hätte auch umgekehrt sein können.“ (Interview P.R. 2015)

Auf Festivals und Festspielen geht es laut Bazon Brock (2012) darum, „das, was man gar nicht versteht, zu würdigen“. Die sonischen und habituellen Überschreitungen implizieren manchmal auch eine Kritik an bestehenden Musikpraxen und Traditionen, Hör- oder Produktionsweisen, einige Genres tendieren auch zu alternativen Formen des Vertriebs oder des Veranstaltens. Sonische Überschreitung befördert Ausdifferenzierung in vielfältige Subgenres, weshalb einige politisierte Produzent*innen gehofft hatten, dass dadurch eine Kommodifizierung verhindert werden könnte. In manchen Fällen ist das auch gelungen, häufig entstehen aber lediglich neue musikalische Trends, mediale Hypes oder Mikro-Szenen, als Strategien einer nachindustriellen Musikwirtschaft. Eine Akteurin aus Wien formuliert auch eine mögliche Gefahr der Ästhetisierung und Kommodifizierung von Abseitigem, welche von den Festivals auch vorangetrieben werden:

„Auch wenn sich alle Musiker*innen diffus zwischen den Feldern bewegen, kann man schon eine Richtung ausmachen. Und das ist bei Atonal etwas Anderes als bei CTM. 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 S.S. 2015)

Prekarität vs. Diversität

Innovation und Impulsgabe für die Zukunft in der Kuration stehen bei den transmedialen Avantgarde Festivals häufig in einem starken Gegensatz zu den entgrenzten Arbeitsbedingungen der meisten Festivalkurator*innen und ihrer Mitarbeiter*innen. Das betrifft oft auch die Gagen der Künstler*innen. Bei den beteiligten Künstler*innen herrscht ein extremes Ungleichgewicht von über-

höhten Stargagen mit extravaganten Sonderwünschen und lediglich symbolischer Bezahlung von anderen Künstler*innen und Vortragenden. Eine Einheitsgange oder andere Versuche oder Experimente sich vom Markt zu entkoppeln, gibt es kaum. Man unterliegt den Wettbewerbsstrategien des Kunst- und Musikmarktes. Auch beim Ticketing ist man nur selten „Avantgarde“¹⁵. Ausnahmen bilden der Chaos Communication Congress (Leipzig), hier zahlen fast alle, hier helfen fast alle, man ist unabhängig von Geldgebern, macht sein Ticketing selber. Auch das 2017 erstmals stattgefundenene Seanaps Festival für Musik, Kunst & Ideen (Leipzig) setzt auf Praktiken solidarischen Wirtschaftens (Blockchain Technologie).

In vielerlei Hinsicht werden bisherige Standards unterschritten wie auch überschritten. Auf vielen Festivals ist die Arbeit fast aller Beteiligten entgrenzt¹⁶, Arbeit und Freizeit verschmelzen bis zur Unkenntlichkeit. Viele Besucher*innen verstehen den Festivalbesuch sowohl als Arbeit als auch Freizeit. In ihren Lebenswelten sehe ich eine weitere Form der Überschreitung. Dies betrifft v.a. gesellschaftliche Standards, wie Mindestlohn, Armutsgrenze oder Berufsbiografien. Letztere sind durch eine hohe Mobilität und extreme Schwankungen der Verdiensthöhen gekennzeichnet, also wirtschaftlich und sozial prekäre Lagen. Prekär ist die Arbeit vor allem in Hinblick auf fehlende soziale Absicherungen und permanente Ungewissheit (fehlende Renten- oder Krankenversicherung, sowie temporäre statt regelmäßige Einkünfte) sowie in Bezug auf die Höhe der Einkünfte (symbolische Bezahlung, unterbezahlte Tätigkeiten, ehrenamtliche Tätigkeiten; die Bezahlung liegt zumeist unter dem Mindestlohn, im Idealfall knapp darüber).

Vielfach wurde in akademischer Literatur (kritisch) auf die Vorbildrolle von Künstler*innen und den sogenannten Kreativen für die Ausgestaltung zukünftiger Arbeitsprozesse und -organisation hingewiesen. Diskutiert wird der Zusammenhang v.a. im Kontext von Gentrifizierung und Kulturalisierung des städtischen Raums in den sogenannten *Creative Cities* (vgl. Boltanski & Chiapello [1999] 2003; Menger 2006; Goehler 2006; Bröckling 2007; Haak 2008; Loacker 2010; Reckwitz 2012; Marchart 2013; Krämer 2014; McRobbie 2016). Die Warnungen und Appelle blieben bisher jedoch nahezu wirkungslos. Meine Forschungsergebnisse geben einen tiefen Einblick darin, wie prekäre Arbeits-

15 Das Ticketing Unternehmen Eventbrite wird häufig als kleineres Übel oder vermeintliche Alternative zu Live-Nation und Eventim gewählt; aber eigentlich gibt es beim Ticketing keine Wahlmöglichkeiten – mafiös erscheinende Monopolstrukturen dominieren den Ticketing Markt.

16 Dies gilt vor allem für nicht-institutionalisierte Festivals, also solche die mehrere Förderungen jedes Jahr von neuem beantragen müssen. Dies trifft auf deutsche Festivals weitaus häufiger zu als auf die in Österreich (jedoch ist Österreich gerade auf dem Weg Deutschland zu folgen), und Festivals in postsozialistischen Ländern sind weitaus schlechter dran als deutsche. Aber auch institutionalisierte Festivals zahlen oft kaum mehr als Mindestlohn, unbezahlte Überstunden sind in vielen Positionen Standard.

verhältnisse im Umfeld von Kultur- und Medienproduktion heute aussehen. Hinweise dazu findet man auch in Arbeiten des Institute for Precarious Consciousness (IPC 2014)¹⁷. Dort werden zumindest am Rande das Handlungsfeld Musik / Kunst einbezogen und solche Thesen aufgegriffen, die auch im Umfeld der CCRU verhandelt wurden.

Das Institute for Precarious Consciousness stützt sich auf eine Tradition des Protests der 1960er-1990er Jahre, welche den Zweck hatte, die Langeweile der Fordistischen Arbeit, "the work-consume-the cycle" (IPC 2014a, 2) zu kritisieren. Strategien gegen Langeweile boten beispielsweise die Situationisten, der frühe Feminismus oder in den 1990ern das Free Party Movement, die Hacker Kultur oder die Reclaim the Streets Initiative. Das Institut versteht sich selbst als Teil des auslaufenden Endes dieser Welle von Protestbewegungen. Nur ist das Problem nun nicht mehr die Langeweile (zumindest nicht im Norden und das IPC versteht sich als Protestbewegung gegen spezifische Krisen des globalen Nordens), sondern Angst und Unsicherheit, welche die *Soziale Fabrik* auslöst. Nun wird die gesamte Gesellschaft nach dem Vorbild Arbeit / Büro organisiert. Das Arbeitsfeld breitet sich auf alle Lebensbereiche aus. Halb ehrenamtliche Projekte sowie temporäre freiberufliche Tätigkeiten vermehren sich massiv – Social Media, interaktive Games, *Lifelong Learning* oder freiwillige Partizipation im Produzieren von Content im Internet halten immer mehr Stadtbewohner*innen in Atem. An die Stelle von selbstorganisierten Partys und Technivals treten kommerzielle Clubs und Festivals. Das IPC geht davon aus, dass die allgemeine Angst und Unsicherheit ein offenes Geheimnis ist.

Das IPC bringt die digitale Überwachung oder das Kredit-System mit der neoliberalen Erfolgsidee in Verbindung. Kommunikation ist allgegenwärtiger als jemals zuvor, jedoch zunehmend nur noch auf kontrollierten und überwachten mediatisierten Kanälen. Zygmunt Bauman beschreibt dieses gesellschaftliche Moment als "war for recognition where we must represent ourselves in public" (Bauman 2015, re:publica). Das Resultat ist laut Bauman die Angst, eine unbedeutende Person zu sein, die Angst vor Exklusion. Das IPC kommt zu ähnlichen Schlüssen:

"[T]he system holds the threat of forcibly delinking anyone any time. 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. Precarity differs from misery in that the necessities of life are not

17 Etliche in ähnlichen Feldern aktive Gruppen bestätigen dies, beispielsweise Interdinner, Präkär Wissen, Haus Bartleby, AG Arbeit, Art Leaks, Arts and Labor, Génération précaire, Generation Praktikum, generazione1000.com, IG Kultur, NoPayNoWay, Précaires associés de Paris.

simply absent. They are available, but withheld conditionally." (IPC 2014a, 4-5)

Diese Situation hat Effekte wie Überarbeitung, Burn-Out, Zusammenschrumpfen der Zeit auf eine endlose Gegenwart und Verletzlichkeit sowie mangelnde Solidarität zur Folge. Laut IPC kann der Mangel an möglicher Kontrolle über die eigene Zukunft zu einem obsessiven Mikro-Management führen – der Bereiche, die man noch kontrollieren kann. 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 IPC nach Wegen, ein Bewusstsein, ein Gewährwerden 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 Gewährwerden im Feld und Umfeld der Festivals noch nicht stattgefunden hat, liegt m.E. daran, dass die Verschiebungen Richtung Prekarität/Angst bereits als alltägliches Symptom dieser Entwicklung gedeutet werden müssen. Auch ist der Druck so hoch, den Festivalapparat am Laufen zu halten (was heute immer auch bedeutet neben der Produktionsarbeit, das ganze Jahr über Förderanträge zu schreiben, Netzwerk Meetings besuchen usw.), sodass für Reflektion oder Konsequenzen keine Ressourcen mehr vorhanden sind. So schreibt CTM 2017 selbst:

"Wir spüren eine Rast- und Ratlosigkeit, Ohnmachtsgefühle und eine dauernde, unangenehme Gespanntheit, die sich schwer aushalten lassen. Die Überlast aus polarisierenden Politikformen, selbstgerechter Agitation und digitaler Täuschung zerrt an uns. Wir sinken in ein toxisches Gebräu aus ungezügelm Narzissmus, Selbstverleugnung und Autoritarismus, werden getrieben durch neue Technologien, denen wir erlauben, unreflektiert am Gewebe unserer Gemeinschaft herumzureißen."

Der Druck wird, wenn auch unbewusst, „durchgereicht“ und als Teil der Arbeitsatmosphäre normalisiert. Während das Thematisieren der eigenen prekären Verhältnisse noch inakzeptabel scheint, wurden im Forschungszeitraum zunehmend Debatten um einen Mangel an Diversität geführt. Diese Debatten können als ein Symptom der benannten Ohnmachtsgefühle gedeutet werden. Angela McRobbie weist in ihrer Studie zu Designerinnen in Berlin und London darauf hin, dass Gender, Race und Klasse im Transformationsprozess der urbanen Arbeitswelt relevant sind:

"the raft of equality measures of the type we associate with mainstream normal employment is often suspended if not reversed in this cruel (if also seemingly 'cool') environment where the US 'start-up' mentality prevails [...]. 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).

Der Mangel an Diversität v.a. in den LineUps der Festivals spiegelt eher einen konformistischen Gesellschaftsentwurf, denn einen innovativen (vgl. Born & Hesmondhalgh 2000): so hatte sich in Bezug auf *race*, *class*, *gender* bei Festivals in den letzten 30 Jahren nur wenig verändert¹⁸. Dies verweist auf die Reproduktion von Hegemonien und Herrschaftsverhältnissen in dieser 'neuen' Arbeitswelt. Das bestätigt auch Katja Lucker, Leiterin des Musicboard Berlin, die 2017 eine 50/50 Quote für die Förderschiene von Berliner Festivals forderte, weil Reden und Vorleben bisher nichts änderte:

„Diversität ist wirklich ein Thema von uns. Wir haben dann irgendwann aber festgestellt, dass das nicht so richtig klappt, die Veranstalter*innen machen es einfach nicht. Deshalb haben wir uns dann gesagt: es reicht jetzt mal, dass es Sanktionen gibt, wenn Festival-LineUps nur mit weißen, männlichen Künstlern kuratiert werden. Wir haben damit die Leute in Angst und Schrecken versetzt, [...] danach habe ich emotionale Emails bekommen und es gab Beschwerden bei Politikern über mich, dass das ja nicht gehen würde und was ich mir einbilde. Bei Meetings haben mich Typen vor Wut angeschrien. Ich konnte gar nicht glauben, dass wir im Jahr 2017 sind“. (Interview K.L. 2017)

Viele Akteur*innen vermuten hier jedoch eher einen kurzlebigen Medienhype denn nachhaltige Veränderungen. Diversität und Gender spielen außerdem auch beim Ausrichten von Festivals und in der kulturellen Arbeit eine Rolle. (Vgl. Hesmondhalgh & Baker 2011 & 2015; Hesmondhalgh & Saha 2015; McRobbie 2016) So sind in der Regel deutlich mehr Frauen in der Kulturarbeit beschäftigt. Bei Festivals vor allem im Bereich PR, Kommunikation oder Organisation. Man kann von einer feminisierten Kultur- und Festivalarbeit sprechen. Schaut man jedoch, wer die Festivals kuratiert und die kreativen Aufgaben für sich in Anspruch nimmt, so sind es zumeist nach wie vor weiße Männer.

Davon sind auch Avantgarde Festivals nicht ausgenommen, obschon die eigenen Ansprüche hoch sind. So liest sich die ICAS Agenda verheißungsvoll: "Unlike the standards of the entertainment industry, ICAS members adopt an alternative set of criteria rooted in arts & culture to measure the success of their

18 In meinem Forschungszeitraum haben einige wenige Festivals auf die Kritik reagiert oder neue Festivals sind entstanden, die mit anderen Standards kuratieren, beispielsweise 3HD Festival, We Make Waves, Heroines of Sound, Hyperreality. Hierfür waren die von female:pressure erhobenen Statistiken zu Frauen in Festival-Lineups ein wichtiger Auslöser. Das female:pressure FACTS survey 2013-2017 "was initiated to address and quantify the deficit in equal opportunity and visibility for female artists in the electronic music scene. The 2013 survey indicated that barely 10% of artists listed in festival line-ups worldwide are female - and opened up an international discussion about the state of women in electronic music". (<https://femalepressure.wordpress.com/facts/facts-2017-preamble>, 1.9.2017).

endeavors, which favors quality, critical reflection, innovation and exchange over profit." Und CTM schreibt zum Festival 2018, dass die Beschäftigung mit widerständigen Potenzialen fortgesetzt wird: „Musik, die Unbehagen und Protest artikuliert. Die unsere Gewohnheiten aufbricht, in unsere Sicherheitszonen eindringt und unser normatives Gefüge überschreitet."

Hier ist lediglich ein Anfang gemacht. Denn von Chantal Mouffes Überzeugung, „dass kulturelle und künstlerische Praktiken eine wichtige Rolle im agonistischen Kampf spielen können, weil sie ein privilegiertes Terrain für die Konstruktion neuer Subjektivitäten darstellen" (2013, 212) sind die transmedialen Musik Festivals, die ihren Macher*innen und Besucher*innen als Avantgarde gelten, leider mehrheitlich weit entfernt. Die transmedialen Festivals sollten aus meiner Sicht darauf achten, dass sie sich nicht als Zugpferde von Kommodifizierung, Eventisierung, Festivalisierung oder Gentrifizierung vor den Karren eines neoliberalen Umbaus der Städte spannen lassen und sich von kommerziellen Events weiterhin unterscheiden, die zusehends den gleichen Sprachjargon verwenden, ähnliche Künstler*innen einladen und multimediale Strategien nutzen, um möglichst intensive Erlebnisse zu ermöglichen. Überbietungsstrategien und Unterbietungsstrategien scheinen zwei Seiten einer Medaille zu bilden, die neoliberale Settings kennzeichnet. Festivals sind Teil dieser Prozesse. Lane Relyea, der die Effekte der Netzwerkgesellschaft auf die Kunstwelt untersucht, beurteilt die Auswirkungen dieses Umbaus, in dem Kunst und Kultur als Vorbild für eine Welt der *Free Agents* funktionieren, als drastisch und weitestgehend unbemerkt in seinen Erscheinungsformen. Netzwerke, partizipative Projektarbeit und künstlerische Praxen der Gegenwart werden romantisiert und er fragt sich, ob gerade dies nicht Ausdruck einer transformierten Kunstwelt nach Maßstäben einer globalisierten, neoliberalen Ökonomie ist:

„The Art world remains in the habit of attributing to its ‘avant-garde practices’ the same social critique as that made by artists twenty to thirty years earlier. [...] Thus diverting attention from ruptures between then and now toward a reassuring illusion of historical continuity. Worse, actual present-day social conditions are often simply glossed over.” (2013, 115)

Literatur und Quellen

- Avanessian, Armen, and Mackay, Robin. 2014a. *#Accelerate – The Accelerationist Reader*. Berlin: Merve Verlag.
- Avanessian, Armen. 2014b. Interview mit Stefan Lachinger. In *Skug Magazin* #99, Wien.
- Bazon, Brock. 2012. Festspiele als Agenturen für Weltzivilisierung. In *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Hg. Michael Fischer. 98ff. Salzburg: Residenz Verlag.
- Boltanski, Luc und Chiapello, Éve. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Born, Georgina and Hesmondhalgh, David (Hg.). 2000. *Western music and it's others. Difference, representation and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Berlin: Suhrkamp.
- Delanty, Gerhard and Giorgi, Liana, et al. (Hg.). 2011. *European Arts Festivals. Strengthening Cultural Diversity. European Commission*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Demers, Joanna. 2010. *Listening Through the Noise: The aesthetics of experimental electronic music*. Oxford u.a.: Oxford Univ. Press.
- Eshun, Kodwo. 1999. *Heller als die Sonne. Aberteuer in der Sonic Fiction*. Berlin: ID Verlag.
- Fisher, Mark. 2009. „The Abstract Reality of the ‚Hardcore Continuum““. In *Dancecult Journal* 1(1). 123-126. <http://dj.dancecult.net>
- Fermont, Cedrik and Della Faille, Dimitri. 2016. *Not Your World Music – Noise in South East Asia*. Syrphe/Hushush.
- Freyermut, Gundolf S.. 2007. „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität“. In *Figurationen* 2/07: 104-117.
- Gilbert, Jeremy. 2009. „The Hardcore Continuum? A Report on the „The Hardcore Continuum?“ symposium held at the University of East London, April 29th 2009“. In *Dancecult Journal* 1(1). 118-122. <https://dj.dancecult.net>
- Goehler, Adrienne. 2006. *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*. Frankfurt/ New York: Campus.
- Haak, Carroll. 2008. *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Harenberg, Michael. 2012. *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*. Bielefeld: Transcript.

- Hegarty, Paul. 2007. *Noise/ Music: A history*. NY/ London: Continuum.
- Hesmondhalgh, David and Baker, Sarah. 2011. *Creative Labour. Media Work in three cultural Industries*. London: Routledge.
- Hesmondhalgh, David and Baker, Sarah. 2015. „Sex, gender and work segregation in the cultural industries“. In *The Sociological Review*, 63:S1: 23-36.
- Hesmondhalgh, David and Saha, Anamik. 2013. „Race, Ethnicity, and Cultural Production.“ In *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, 11:3: 179-195.
- Iles, Anthony (Hg.). 2009. *Noise and Capitalism*. Donostia-San Sebastian: Arteleku Audiolab, Kritika Series. http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf
- Institute for Precarious Consciousness. 2014b. „Anxiety, affective struggle, and precarity consciousness-raising“. In *Interface*, Volume 6 (2): 271-300. http://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/issue-6_2-ipc.pdf
- Higgins, Dick. 1966. Intermedia. In *The Something Else Newsletter*. Vol. 1(1): 1-3.
- Jasen, Paul C.. 2016. *Low End Theory. Bass, Bodies and the Materiality of Sonic Experience*. NY/ London: Bloomsbury.
- Kräämer, Hannes. 2014. *Die Praxis der Kreativität. Eine Ethnografie kreativer Arbeit*. Bielefeld: Transcript.
- Loacker, Bernadette. 2010. *Kreativ Präkär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*. Bielefeld: Transcript.
- Ludewig, Bianca. 2014. „Klänge die weh tun: Über die Eröffnung sonischer Möglichkeitsräume...“. In *POP/ WISSEN/ TRANSFERS*. Susanne Binas-Preisendörfer, Jochen Bonz, Martin Butler (Hg.), 63-90. Berlin u.a.: Lit Verlag.
- Marchart, Oliver (Hg.). 2013a. *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Verhältnisse; sozialwissenschaftliche Perspektiven auf die Prekariisierung von Arbeit und Leben*. Bielefeld: Transcript.
- Marchart, Oliver. 2013b. *Die Prekarisierungsgesellschaft. Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekariisierung*. Bielefeld: Transcript.
- McRobbie, Angela. 2016. *Be Creative. Making a Living in the New Cultural Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Menger, Pierre-Michel. 2006. *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*. Konstanz: UVK Verlag.

- Monroe, Alexei. 2006. „The Evolution of Senso-Brutalism: Electronic Aesthetics of Force in Music. Industrial-Minimal Techno – Gabba“. In *Skug Online*, <http://www.skug.at/article3623.htm>, Zugriff 12.11.2011.
- Monroe, Alexei. 1999. „Thinking about Mutation: Genres in 1990s Electronica“. In *Living Through Pop*. Blake Andrew (Hg.), 146-158. London/ New York: Routledge.
- Mouffe, Chantal. 2013. „Demokratische Politik im Zeitalter des Postfordismus“. In *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*. Oliver Marchart (Hg.). 205-216. Bielefeld: Transcript.
- 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*. Berlin: Suhrkamp.
- Relyea, Lane. 2013. *Your Everyday Art World*. Cambridge: MIT Press.
- Reynolds, Simon. 1998. „Rave Culture: Living Dream or Living Death?“. In *The Clubcultures Reader*. Edited by Steve Redhead. 84-94. New York: Blackwell Publishers.
- Reynolds, Simon. 1999. *Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge.
- Reynolds, Simon. 2008 (1998). „Renegade Academia“. In *Sound Unbound*. Paul D. Miller (Hg.). 171-180. Cambridge: MIT Press.
- Reynolds, Simon. 2010. „The History of Our World: The Hardcore Continuum Debate“. In *Dancecult Journal* 1(2). 69-76. <https://dj.dancecult.net>
- Ritzer, Ivo und Schulze, Peter (Hg.). 2016. *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Berlin/ Heidelberg: Springer VS.
- Schmitz, Thomas und Groninger, Hannah. 2012. *Werkzeug-Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse*. Bielefeld: Transcript.
- Teissl, Verena. 2013. *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*. Bielefeld: Transcript.

Websites:

CCRU archive: <http://www.ccru.net>, 16.08.2013

The Wire @ Wikipedia:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire_(magazine)), 16.09.2016

CTM Festival: <http://www.ctm-festival.de>, 2013-2017

UH Fest: <http://uh.hu/about/>, 10.9.2017

Zentrum für Aktuelle Musik: <http://z-a-m.eu/termine.html>, 10.9.2016

Skanu Mezs Festival: <http://www.skanumezs.lv/en/about-us/>, 10.9.2016

Adventurous Music Kollektiv: <http://www.adventurousmusic.com/about/>,
10.9.2017

Electronic Beats, Max Dax Interview mit Atonal Festival 2013:

<http://www.electronicbeats.net/an-interview-with-the-organizers-of-berlin-atonal-part-2/>, abgerufen am 15.09.2016.

Female:pressure, Facts Survey 2013-2017:

<https://femalepressure.wordpress.com/facts/facts-2017-preamble>, 1.9.2017

ICAS Festivalnetwork: <http://icasnetwork.org/about/>, 13.11.2015

Institute for Precarious Consciousness. 2014a. We are all very anxious, via We Are Plan C: <https://www.weareplanc.org/blog/we-are-all-very-anxious/>, abgerufen 12.01.2018

Als PDF via: <https://de.scribd.com/document/234482510/We-Are-All-Very-Anxious>, 12.01.2018

Zygmunt Bauman, re:publica 2015, "from privacy to publicity. the changing mode of being-in-the-world": <https://youtu.be/CGk-iaTr9hk> und

<https://re-publica.com/en/member/5122>

Interviews

Interview Autorin: Nele Jansen, Volunteer Atonal, Berlin 08/2015

Interview Autorin: Philipp Rhensius, Journalist/ Musiker, Berlin 09/2015

Interview Autorin: Katerina Leinhart, Praktikantin CTM, Berlin 03/2014

Interview Autorin: Jan Rohlf, Festivaldirektor CTM, Berlin 03/2014

Interview Autorin: Shilla Strelka, Veranstalterin/ Journalistin, Wien 11/2015

Interview Autorin: Lucia Udvardyova, Journalistin/ Veranstalterin/ Musikerin, Berlin 02/2015

Interview Autorin: Katja Lucker, Musicboard, Berlin 11/2017