

Elisabeth Stecker

Widerständische Instrumente und Safer Spaces Queerfeministische Taktiken der Soundproduktion

Elektronische Musik und die Arbeit mit Instrumenten wie Synthesizern eröffnen Spielräume, in denen sich Kompositionen als ungefällig, laut und verstörend erweisen dürfen. Hier halten Atonalität, Interferenzen, brechende Rhythmen und nicht zuletzt Noise Einzug. Neue Technologien boten Möglichkeiten für Künstlerinnen, wie Clara Rockmore oder Wendy Carlos,¹ sich in die Entwicklungen der Instrumente und des Musikgenres einzuschreiben und sie mitzuprägen. Häufig werden Synthesizer als (queer-)feministisches Werkzeug beschrieben und widerständische Anwendungen von Musiker*innen angeführt (Rodgers 2012). Im Folgenden soll darauf eingegangen werden, wie Sound zu einer Möglichkeit der Ermächtigung werden kann, etwa durch das Einnehmen von Raum, spezielle Aneignungen von Instrumenten oder verzerrte Klänge. In Bezug auf Sichtbarkeit und damit auch queere Protestkulturen, stellt sich die Frage, welche Gruppen als Teil von Prides agieren, welche Strukturen vorgegeben werden und wer repräsentiert wird. Außerdem soll verhandelt werden, wer sich Gehör verschaffen kann und welche Sounds und musikalischen Genres die hörbare Ausgestaltung von Pride-Events ausmachen.

Raumnehmender Sound

Wie Künstlerin und Autorin Salomé Voegelin betont, muss Noise oder Lärm nicht unbedingt etwas Lautes sein. Merkmale wie ‚störend‘ oder ‚unerwünscht‘ zeigen, wie subjektiv die Wahrnehmung solcher Schallereignisse ist. Heute wird damit allerdings auch eine ganze Musikrichtung bezeichnet. Laut Voegelin kann von Noise auch dann die Rede sein, wenn damit ein Geräusch beschrieben wird, das andere Schallereignisse in den Hintergrund rücken lässt, selbst die gesamte Aufmerksamkeit auf sich zieht und eine Art Soundblase bildet (Voegelin 2010: 43).

¹ Wendy Carlos ist eine US-amerikanische Komponistin und Musikerin. Sie wurde mit ihrem 1968 erschienenen Album *Switched-On Bach* bekannt, das aus sehr aufwendigen Synthesizervarianten der klassischen Stücke von Johann Sebastian Bach besteht. Carlos spielte sie mit Moog Synthesizern ein und zeigte damit auch die Möglichkeiten dieses Instruments auf. Später komponierte sie Filmsoundtracks, u. a. für *The Shining*, *Clockwork Orange* oder *Tron*.

Hier soll speziell auf zwei Eigenschaften verwiesen werden: Zum einen ist das die Möglichkeit auch mit leiseren Klängen eine besondere Wirkmacht zutage treten zu lassen und zum anderen die räumliche Komponente, die durch das vereinnahmende Potenzial von Sounds deutlich wird. Ihnen kann man nur schwer entkommen und sie verschieben Grenzen, weg von sichtbaren, wie etwa Wänden oder Zäunen, hin zu hörbaren, wie der Reichweite eines bestimmten Geräusches. Während sich hier Möglichkeiten eröffnen, verweist Voegelin allerdings auch darauf, dass das auditive Vernehmen noch immer in kulturelle Ideologien eingeschrieben ist. Es mag sein, dass sich die Postmoderne dadurch auszeichnet verschiedene Gruppen und Stimmen wahrzunehmen, die marginalisiert wurden. Doch auch die zunehmende Anerkennung dieser Gruppen, so Voegelin, ist nicht von neoimperialistischen Formen der Vereinnahmung ausgeschlossen – noch immer findet hier eine Auswahl und nicht zuletzt ein Ausschluss statt, die sich in der Wahrnehmung dessen widerspiegelt, wer als Teil der Öffentlichkeit oder der Gesellschaft anerkannt wird. Ausschlaggebend ist hierfür, dass das ‚Andere‘, womit auch queere Identitäten angesprochen sein können, nach wie vor unter einen Schirm von Homogenität gestellt wird. Also auch das Andere wird als einheitliches Ganzes verstanden. Weiters werden verschiedene Identitäten von einem dominierenden Diskurs vereinnahmt und durch sein Dispositiv beurteilt – was sich nicht einfügen lässt, wird folglich als störende oder lärmende Stimme beurteilt (ebd.: 71). Voegelin's Einwände liefern auch wertvolle Perspektiven, um sich mit dem Konzept der Prides auseinander zu setzen. Während im deutschsprachigen Raum auch die Bezeichnung Christopher Street Day geläufig ist, werden in englischsprachigen Ländern häufig Gay Prides abgehalten. Dadurch wird deutlich, dass die von Voegelin beschriebene vermeintliche Homogenität und dominierende Diskurse innerhalb einer marginalisierten Gruppe bestimmen, wer als Teil derselben verstanden wird. Während das Akronym ‚LGBT‘ immer häufiger mit Erweiterungen, etwa ‚LGBTQIA+‘, versehen wird, um möglichst viele queere Identitäten sichtbar werden zu lassen, so spiegelt sich im Begriff ‚gay‘ wider, dass hier gerade auch in der öffentlichen Wahrnehmung kein diverses und intersektionales Bild der queeren Community gezeichnet wird.

Subkulturelle Gegenentwürfe und das Herausbilden von Kollektiven bieten Formen des Gehört-Werdens an und erlauben ein Neuverhandeln von Zugehörigkeit und Identität. Die nicht-binäre Musiker*in und Künstler*in Zosia Hołubowska gründete 2014 ‚Sounds Queer?‘ als wanderndes, queeres Synthesizer- und Musiklabor. Später entstand mit Adele Knall und Violeta Gil ein Kollektiv daraus, das Workshops in Wien und anderen Städten abhält. In der Beschreibung des Projektes auf der Facebook-Seite von Sounds Queer? wird betont, dass dabei ein Raum entstehen sollte, der bevorzugt FLINT (Frauen, Lesben, intersexuellen, nicht-binären und trans* Personen) zur Verfügung stehen soll. Im Rahmen der Prager Pride 2018 bot Zosia Hołubowska einen Workshop mit dem Titel *Queer Sounds* an. Er richtete sich an Anfänger*innen, die mit der Hardware von elektronischer Soundproduktion vertraut werden wollten. Vor allem aber sollte damit ein Raum geschaffen werden, um Fragen zu stellen, alles auszuprobieren und damit Sounds

zu erzeugen (Synth Library Prague 2018). Damit war Hołubowska zwar Teil der Prager Pride, in Form eines Workshops allerdings als Rahmenprogramm zu dem Umzug. Insgesamt dauerte die Pride 2018 eine ganze Woche und war damit die bisher größte in Prag (Prague Pride o. D.). Trotz der Größe der Veranstaltung stellt sich die Frage, wie sichtbar insbesondere *queere* Künstler*innen waren, die etwa genderqueer, non-binary oder gender-nonconforming sind. Daher scheint der Prozess des Einnehmens von Räumen und der Aneignung von Strukturen, in diesem Kontext von hoher Relevanz zu sein. Am Beispiel von Sounds Queer? und dem DJ-Kollektiv Bad & Boujee soll das noch weiter untersucht werden.

Sounds Queer? veranstaltete inzwischen Workshops in mehreren Ländern, wie etwa in Polen, Tschechien, der Ukraine, Deutschland, Dänemark und Australien. Immer steht dabei im Fokus, wie Techniken, Wissen und das nötige Equipment in Form eines inklusiven Konzepts zugänglich gemacht werden können. In Workshops wie *How to start playing music* können Instrumente und Techniken ausprobiert, Fragen gestellt und Wissen ausgetauscht werden. Weiterführende Workshops beschäftigen sich etwa mit bestimmten Synthesizern, Sampling oder Field Recording. Dabei werden ebenso politische Ebenen behandelt, indem zum Beispiel hinterfragt wird, wie Sound dekolonialisiert werden kann und muss. Die Workshopreihe befasst sich insgesamt damit, wie sich Queerness anhört, was einen queeren Sound ausmacht und in welchem Umfeld er entstehen kann. Wie die Künstler*innen betonen, wollen sie nicht selbst Antworten auf diese Fragen geben, sondern verschiedene Optionen gemeinsam mit den Teilnehmenden erkunden (Sounds Queer? 2019). Das Projekt wurde 2017 mit einem Stipendium von der Initiative *kültür gemma* gefördert, die von der Kulturabteilung der Stadt Wien unterstützt wird. In der Begründung der Jury hieß es:

Das Projekt SOUNDS QUEER? von Zosia Hołubowska ist inklusiv und nachhaltig angelegt: es wird ein Raum im 20. Bezirk eingerichtet, mit dem Ansinnen im „Flächenbezirk“ Brigittenau eine queere Community anzusprechen und zu unterstützen, und überhaupt zu bilden. Der Raum ist als Safe Space gedacht, in dem elektronische Musik im Mittelpunkt steht und der Leute versammeln möchte, die sich dafür interessieren. Ein wichtiger Aspekt ist der kontinuierliche Austausch und Tausch, konkret wie dem von technischen Equipment, aber vor allem steht die gemeinsame Praxis, das Miteinander-Arbeiten im Vordergrund. (Stadtkultur Förderung *kültür gemma* 2017)

Das gemeinsame Ausprobieren und Experimentieren ermöglicht es zu thematisieren, in welchem Umfeld tatsächlich frei agiert werden kann und Fragen oder Einwände ohne Bedenken geäußert werden können. Workshop- und Veranstaltungsreihen, die als ‚Safer Space‘ konzipiert sind, zielen unter anderem darauf ab, einen Raum entstehen zu lassen, in dem sich ein ständiges Behaupten oder auch Selbstzweifel erübrigen. Wie Atlanta Ina Beyer kritisch anmerkt, sind auch diese neuen Entfaltungs- und Erfahrungsräume nicht frei von Normen, selbst wenn diese neu ausverhandelt werden. Im Bruch mit hegemonial-patriarchalen Mustern, werden wiederum teils dogmatische Vorstellungen davon entwickelt, was als

schädlich oder fördernd beurteilt werden kann (Beyer 2018: 50). Beyer verweist allerdings auf die wichtige Rolle, die solche niederschwelligen Formate für die Zirkulation von Wissen haben:

Die Etablierung einer subkulturellen Öffentlichkeit lässt sich in diesem Sinne als eine Politik kollektiver Umverteilung von Wissen und Zugang zu Ressourcen verstehen, die Selbstermächtigung nicht an ökonomische Privilegien knüpft. (Ebd.: 58)

Allerdings sei auch hier zu bedenken, dass Öffentlichkeit an sich auch in subkulturellen Kontexten kein machtfreier Raum ist. Dennoch zeigen solche Angebote Möglichkeiten auf, um sich in einer relativ niederschwelligen Form Fähigkeiten und Wissen anzueignen. Als Beispiel führt Beyer Workshops an, die Breedlove, ein Mitglied der Band Tribe 8, im Rahmen eines Festivals anbot. Dabei ging es unter anderem um Tipps, wie Dildos für kathartische, heilsame Zwecke eingesetzt werden könnten, etwa um mit den Folgen von sexualisierter Gewalt umzugehen. Dies ist auch im Kontext des US-amerikanischen Gesundheitssystems zu betrachten, in dem Therapien oft aus Kostengründen bestimmten Schichten und Klassen verwehrt bleiben. Auch Workshops sind nicht für alle zugänglich, da Bildungsprivilegien, Habitus, Form und Inhalt bestimmen, wer sich wohl und angenommen fühlt. So sind auch lesbisch-feministisch oder deterministische Öffentlichkeiten durch das Werteverständnis jener geprägt, die sie erzeugen. Solche Machteffekte könnten, so Beyer, im konkreten Fall nicht mehr vollends analysiert werden, jedenfalls gaben Menschen mit unterschiedlicher Klassenpositionierung an, an den Workshops teilgenommen und sie als ermächtigend empfunden zu haben (ebd.).

Queere Menschen und insbesondere FLINT, die als DJ, Musiker*innen oder Produzent*innen arbeiten, sind immer wieder damit konfrontiert, dass ihr Wissen und Können nicht ernst genommen werden, sie trotz langjähriger Erfahrung belehrt werden oder ihnen Raum abgesprochen wird. Sei es in Form von schlechteren Uhrzeiten für einen Auftritt, oder tatsächlich als räumliche Einschränkung auf Bühnen oder hinter DJ-Pulten. Gerade in diesem Zusammenhang erweist sich das Konzept von ‚Safer Spaces‘ und von Raum einnehmen, als ein Akt des Widerstandes mit politischer Dimension. Wie das ‚All Black All Female‘ DJ-Kollektiv Bad & Boujee beschreibt, wird die Clubszene vor allem von Männern dominiert und selbst wenn Frauen auflegen, dann meist *weiße*. Wie die beiden Gründerinnen des DJ-Kollektivs, Elisabeth Taruvinga Mtasa und Enyonam Tetteh-Klu, im Interview mit dem Onlinemagazin PW-Magazine ausführen, sei allein schon der Umstand, dass fünf Schwarze Frauen gemeinsam in der Clubszene agieren, ein politischer Akt. Dabei werde eine Sensibilisierung für Diversität und Inklusion angestrebt, da diese im Kontext in Clubs häufig fehle. Es gelte Räume einzunehmen und auch hier das Konzept eines ‚Safe‘ oder ‚Safer Space‘ zu verfolgen. Wie sie beschreiben, würden queere People of Color (PoC) bzw. Black People of Color (BPoC) zwar immer wieder von linken Veranstalter*innen gebucht, „um etwas Positives zu machen“, so Tetteh-Klu im Gespräch. „Aber wenn Dinge geändert werden sollen so wie ein Suppotten stattfinden soll, dann buchst du nicht nur PoC, sondern du ar-

beitest mit PoC und queeren Leuten und lässt sie Einfluss nehmen. So kann nämlich erst ein Safe Space für die gebuchten PoC und queeren Leute entstehen“, fordert sie (Thomaka 2019). Nachdem das in der Praxis ein nur selten umgesetzter Ansatz sei, gelte es Räume einzunehmen, die in ihrer Konzeption nicht für queere PoC ausgelegt sind, was häufig mit schwierigen und problematischen Settings verbunden sei. „Allerdings möchten wir Räume nicht unkommentiert betreten, das würde uns ebenfalls ignorant wirken lassen. Deswegen kommunizieren wir bei solchen Events, was wir problematisch finden und weswegen wir dennoch dort sind“ (ebd.), so Tetteh-Klu von Bad & Boujee. Gleichzeitig sind solche Bestrebungen in Verbindung zu sehen mit eben jenen Räumen, die von queeren Menschen und PoC von Anfang an gestaltet werden und als Safer Spaces mit einem Bewusstsein für Diversität und marginalisierte Stimmen für einen offenen Zugang zu Ressourcen, aber auch Sichtbarkeit und Gehört-Werden eintreten. So war das DJ-Kollektiv auch Teil der ersten Queer African Street Celebration in Wien, die von Afro Rainbow Austria (ARA) im August 2019 veranstaltet wurde. ARA ist die erste Organisation von und für LGBTIQ+/-Migrant*innen aus afrikanischen Ländern in Österreich (Afro Rainbow Austria o. D.). Sie war zum Beispiel 2019 nicht mit einem Stand im EuroPride Village vertreten, daher scheint ein eigener Umzug etwa zwei Monate nach der EuroPride als wichtiger Schritt, um damit Leerstellen bei den Pride-Veranstaltungen mit selbstorganisierten Umzügen zu thematisieren. Im Folgenden sollen nun weitere Praktiken und Neuverhandlungen untersucht werden, die die Möglichkeiten der Repräsentation und des künstlerischen Ausdrucks verhandeln.

Die Qualität des Störens und Verzerrens

Jenny Schrödl beschreibt die besondere Rolle von queeren Performances, die verschiedene Inszenierungen von Gender und Möglichkeiten von uneindeutigen geschlechtlichen oder sexuellen Zuschreibungen behandeln. So wird gegen hegemoniale Normen angegangen, indem Konzepte wie Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität, oder Klischees von Weiblichkeit und Männlichkeit hinterfragt und kritisiert werden (Schrödl 2015). Wie Schrödl betont, geht es dabei aber nicht nur um Brüche, Abgrenzungen und Ablehnung, sondern auch um eine spielerische Auseinandersetzung, mit der sich neue Ausdrucksformen und Genderrepräsentationen entwickeln können. Somit stellt die Beschäftigung mit uneindeutigen Formen der Geschlechtlichkeit keinen negativen Schlusspunkt dar, sondern eröffnet viel mehr neue Wege der subversiven Darstellung eigener Entwürfe (ebd.). Schrödl stellt hierbei nicht nur visuelle, sondern auch akustisch-stimmliche Strategien vor. Sowohl an Kleidung, Gestik oder Schmuck als auch an der Stimme wird Sozialisation bemerkbar, die versucht geschlechtliche Identität zu erkennen und zuzuordnen. Am Beispiel von Planningtorock, dem Musikprojekt von Jam Rostron, wird auf Möglichkeiten eingegangen, um sich jenen Zuschreibungen und Erwartungen zu entziehen. Planningtorock, so Schrödl, wendet dafür die Taktik des Ver-

zerrens an und entzieht sich etwa durch das Bearbeiten der Stimme einer eindeutigen geschlechtlichen Positionierung. Während des Singens werden Filter eingesetzt, die Klänge werden mit Hall entrückt und unnahbar, was zum Teil für Unruhe unter Zuhörer*innen sorgt (ebd.). Was Schrödl als Verzerren anführt, eröffnet eine Möglichkeit, sich Zuschreibungen zu widersetzen. Hier liegen dem Sound der Stimme Elemente des Störens und Irritierens inne, die von Rostron eingesetzt werden.

Tara Rodgers verweist darauf, dass in elektronischer Musik und ihren Instrumenten eine von Gewalt geprägte Vergangenheit schlummert. Die Entwicklung dieser Technologien an sich ist also verwoben mit einem disharmonischen, verzerrten und störenden Ursprung, denn sie wurden zunächst für die Kriegsführung entwickelt. Wie Rodgers betont, ist nicht außer Acht zu lassen, welche machtpolitische Einschreibungen sie daher beinhalten. Synthesizer und andere Mittel der elektronischen Musikproduktion sind keine unschuldigen Instrumente und elektronische Klänge werden nach wie vor mit dem Kalten Krieg oder der Atomkraft verbunden, was sich auch in den Soundtracks dystopischer Filme widerspiegelt. Im alltäglichen Sprachgebrauch haben diese kriegerischen Wurzeln Spuren hinterlassen, was sich etwa zeigt, wenn von einem ‚Battle‘ zwischen DJs gesprochen wird, oder wenn Controller verwendet und Kommandos erteilt werden (Rodgers 2012: 475f.). Von Medienkünstler*innen und Musiker*innen wird diese Thematik nach wie vor aufgegriffen, was sich nicht nur an Experimenten mit Drohnengeräuschen ablesen lässt. Musikerin und Performance-Künstlerin Laurie Anderson spricht sogar von einer Art virtueller Realität, die durch die verstörenden Klänge von Drohnen entsteht. Die Besucher*innen würden sich beim Betreten ihrer 2019 umgesetzten Installation in der New Yorker Kathedrale St. John the Divine in diese Realität begeben und manchen seien die Auswirkungen der Drohnengeräusche anzumerken, etwa wenn sie nach einiger Zeit zusammengekauert an der Wand lehnen oder sich auf den Boden legen (Mejía 2019). Die US-amerikanische Band Le Tigre macht sich Elemente der Störung zu nutzen, wenngleich sie häufig schlicht als Fehler wahrgenommen werden. Wie sie beschreiben, werden Glitches zwar häufig als Stilelement verwendet oder sogar als künstlerische Handschrift fetischisiert, sind hingegen FLINT oder queere Personen die Ausführenden, werde eher von einem technischen Missgeschick ausgegangen. Für Rodgers ist jenes Beharren auf Präzision und Kontrolle ein weiterer Hinweis auf die militärischen Ursprünge der Technologien. Viele Musiker*innen widersetzen sich diesen Bezügen und der Vereinnahmung von Rationalität und Funktionalität, auch im Sinne von Eigenschaften, die als männlich konnotiert tradiert sind. Musiker*innen wie Le Tigre definieren daher ihre eigenen Standards für das Verständnis von technisch innovativen Musikprojekten. Vor diesem Hintergrund sollen nun Möglichkeiten besprochen werden, die sich diesen gewaltvollen Ursprüngen der elektronischen Musik mit neuen Praktiken entgegenstellen. Zuerst soll jedoch noch die musikalische Ausrichtung von Pride-Veranstaltungen den queeren Sounds gegenübergestellt werden. Wenngleich die Pride eine Demonstration ist und in ihren Ursprüngen durchwegs ein Aufbegehren gegen Diskriminierung und ein Eintreten für die

Anliegen von LGBTIQ+-Menschen darstellt, so nimmt mit der wachsenden Größe der Veranstaltungen rund um den Christopher Street Day auch das Bemühen zu, die Musik und andere Formen der Unterhaltung für eine immer größere Menge von Menschen ansprechend zu gestalten. Häufig wird dabei tanzbare Musik aus den Charts gewählt, die mit Vertreter*innen der Popmusik am gefälligsten erscheint. Im Gegensatz dazu erweisen sich Konzepte wie das von Bad & Boujee oder von Sounds Queer? als Gegenentwürfe, die entweder durch die bewusste Auswahl von queeren Künstler*innen oder durch die Art der Musik aus den Normen der Pride ausbricht. Hier finden auch Schwarze und queere Musiker*innen Gehör, die mit akustischen Mitteln Protest und Widerstand ausdrücken.

Queerfeministische Taktiken

Somit treten hier Sounds in den Vordergrund, die weder eingängig noch gefällig sind und nicht vordergründig unterhaltsam sein wollen. Auch verstörende, befremdliche, noisy oder sphärische Klänge werden vernehmbar. Diese Taktik, mit ungewohnten und verstörenden Sounds Wahrnehmungsmuster zu unterwandern, wird von zahlreichen queerfeministischen Künstler*innen angewandt. Dabei kann ein raumnehmender, durchdringender Ton genauso wirkmächtige Qualitäten haben, wie eine Zweckentfremdung von Technologien oder neue Produktionsweisen und -normen. So verneinen manche etwa den vorgesehenen Gebrauch von Synthesizern oder Computern und erzeugen mit eigenen Ansätzen Musik. Rodgers nennt etwa Mira Calix als Beispiel, die ihren Computer wie einen Kassettenrekorder einsetzt und Naturgeräusche oder analoge Instrumente aufnimmt und für ihre Stücke schlichtweg sammelt, oder auch Annea Lockwood, die sich weigert Studioaufnahmen zu bearbeiten um sie zu ‚reparieren‘. Sie bevorzugt es, Sounds in ihrer ursprünglichen Erscheinungsart zu verwenden und sieht es nicht als notwendig an, in deren Beschaffenheit einzugreifen. Damit entziehen sich beide dem Ansatz, Sounds für die musikalische Verwendung bearbeiten, kontrollieren und schlussendlich manipulieren zu wollen.

Clara Rockmore wurde mit ihrem virtuoson Spiel auf dem Theremin bekannt und Rodgers sieht sie als eine jener Musiker*innen, die eine alternative Geschichte der elektronischen Musik geschrieben haben. Rockmores Performances, wie etwa jene 1934 in der New Yorker Town Hall, haben geholfen, Instrumente wie das Theremin und experimentelle Spielweisen als angesehene musikalische Ausdrucksformen zu etablieren. Rodgers analysiert Konzertkritiken, um darauf hinzuweisen, dass hier mehrfach beschrieben wurde, wie die Musikerin sich ein musikalisches und technologisches Metier mit feinen Nuancen und Sorgfalt, in Form ihrer Handhabe des Theremins, zu eigen macht (Rodgers 2012: 476f.). Damit schlägt Rockmore ein ‚Anderswo‘ vor, wie es auch bei Teresa de Lauretis (2016: 471) beschrieben wird. Rodgers sieht darin eine Öffnung zu einem Raum, in dem sich das Menschliche und das Technische, sowie das Vertraute und das Andere treffen können, um sich einem Staunen und Entdecken von Möglichkeiten hinzu-

geben, statt weiterhin innerhalb der Rhetorik des Beherrschens und Kämpfens zu agieren (2012: 477).

Solche Gegenentwürfe und musikalische Aneignungen, werden durch den Austausch von Erfahrungen zum gemeinschaftsstiftenden Element. Dazu können technologische Anwendungen, wie leicht zugängliche Programme, Open Source oder Online-Plattformen beitragen und die Wahrnehmung der Community um eine Ebene erweitern. Katherine Athanasiades und Trevor Pinch sprechen dabei von „sonic sociotechnical communities“ (Pinch/Athanasiades 2013: 480). Als Beispiel nennen sie die Website www.ACIDplanet.com, die bereits 1998 in einer ersten Version online ging. Die dazugehörige Software, ebenfalls mit dem Namen *ACID*, habe es User*innen ermöglicht, sich nicht nur Formen der digitalen Musikproduktion anzueignen, sondern auch soziale Folgen mit sich gebracht. Dazu zähle etwa das Identifizieren mit der eigenen Tätigkeit des Musikproduzierens, mit den dadurch hergestellten Stücken und gegenseitiges Bewerten und Unterstützen (ebd.: 491). Beyer beschreibt die Prozesse der Identitätsbildung und Subjektivierung als miteinander verwoben und stets kollektiv. Besonders deutlich wird das in subkulturellen Gemeinschaften, in denen Identitätsteile, die sonst häufig abgewertet werden, gelebt und verhandelt werden. Sowohl Beyer als auch Schrödl führen den Begriff der Disidentifikation ein, mit dem deutlich gemacht wird, das in der Ablehnung von hegemonialen Strukturen und Normen auch ein Moment des Aufbruchs liegt. Als dritte Option zwischen Identifikation und Gegenidentifikation ermöglicht die Disidentifikation, dass eine neue Position ausgehandelt wird. Dabei findet eine Umarbeitung statt, die sich zwischen Verwerfen und Anpassen ansiedeln lässt (Beyer 2018: 51). Damit würden sich Spielräume eröffnen, die sich auch auf die Zuschauer*innen von Performances oder Konzerten übertragen können. Denn es wird als neues Ziel nicht eine andere feste Genderposition formuliert, sondern viel mehr eine positive, offene Dimension eröffnet, die sich nicht als nutzbar, normgebend und konsumierbar klassifizieren lässt (ebd.). Betrachtungen des Konzepts von Gemeinschaft führen unweigerlich zu der Frage, für wen dieses kollektive Empfinden zugänglich ist und welche Gruppen von Menschen überhaupt als Teil davon gedacht werden. Schon dem Untertitel dieses Sammelbands kann mit dem Fokus auf „mediale Prozesse unter dem Regenbogen“ entnommen werden, dass auch die LGBTIQ+ Community häufig als ein homogenes Ganzes gedacht wird, das sich unter dem Symbol des Regenbogens subsumieren lässt. Allerdings wird gerade die Regenbogenfahne häufig dafür kritisiert, dass sie zu wenig inklusiv wäre. Es gibt etwa Forderungen von PoC durch das Hinzufügen eines braunen und schwarzen Streifens, sichtbarer Teil der Gemeinschaft zu werden (Abad-Santos 2017). Ebenso finden sich alternative Regenbogenfahnen, die auch die Farben der trans* Community, hellblau, weiß und rosa, beinhalten. Solche Diskussionen zeigen, dass auf vielen Ebenen noch verhandelt werden muss, wer durch Veranstaltungen im Rahmen der Pride repräsentiert wird. Was bei Symbolen, wie der Regenbogenfahne, beginnt, setzt sich weiter fort mit Fragen wie etwa welche Künstler*innen für welche Bühnen gebucht werden und wer direkt bei der Regenbogenparade mit Umzugswägen vertreten ist. Hier wird auch der Stellenwert von

institutionalisierten und anerkannten queeren Vertreter*innen gegenüber subkulturellen Initiativen deutlich, die möglicherweise weniger sichtbar sind, nicht bei Hauptveranstaltungen vertreten sind und umso stärker an der Etablierung von eigenen Räumen und Narrativen arbeiten müssen. Ihre Tätigkeiten bieten den Raum für ein alternatives Verständnis von Queerness, das von PoC und von FLINT definiert wird. Dabei bilden die beschriebenen Workshopformate einen Ausgangspunkt für widerständisches Schaffen, dass sich nicht in feste Formen einschreiben lässt. So ist das Ziel der Reihe *Sounds Queer?*, wie Hołubowska beschreibt, dass marginalisierte Körper einen Raum erhalten, um marginalisierte Sounds zu erzeugen (*Sounds Queer?* 2019). Die Workshops bieten eine Art Nullpunkt, von dem aus queerfeministische Praktiken der Sound- und Musikproduktion erkundet werden. Mit dem Erlernen von jenen Techniken, die zu eigenen Musikprojekten oder der Planung von kollektiven Performances führen, wirken die Möglichkeiten des Erforschens und Experimentierens mit Sound über den Rahmen der angeleiteten Workshops hinaus und werden zu praktikablen Instrumenten für die widerständige Arbeit von queeren Künstler*innen.

Quellenverzeichnis

- Abad-Santos, Alex (2017): „Philadelphia’s new, inclusive gay pride flag is making gay white men angry“, in: *vox*, <https://www.vox.com/culture/2017/6/20/15821858/gay-pride-flag-philadelphia-fight-explained> (08.10.2019).
- Afro Rainbow Austria (o. D.): „About us“ [Homepage], <https://afroarainbow.at/about-us/> (08.10.2019).
- Beyer, Atlanta Ina (2018): „Anders zuhören. Tribe 8s ästhetische Praktiken: ‚Disidentification‘ und queere Klassenpolitiken“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19 (10/2) (= Schwerpunkttheft *Klasse*), 48–61.
- de Lauretis, Teresa (2016): „Die Technologie des Geschlechts“, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.): *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin, 453–473.
- Mejía, Paula (2019): „Laurie Anderson On Bringing Ear Bleedingly Loud Drones to St. John The Divine“, in: *gothamist*, http://gothamist.com/2019/03/12/laurie_anderson_lou_reed_drones.php (09.09.2019).
- Pinch, Trevor /Katherine Athanasiades (2013): „Online Music Sites as Sonic Sociotechnical Communities: Identity, Reputation and Technology at acidplanet.com“, in: Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Hg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford/New York, 480–502.
- Prague Pride (o. D.): „2018 was the biggest Prague Pride ever. Here are the most important moments“ [Homepage], <https://www.praguepride.cz/en/news/402-biggest-prague-pride-festival-ever-is-over> (08.10.2019).
- Rodgers, Tara (2012): „Toward a Feminist Historiography of Electronic Music“, in: Jonathan Sterne (Hg.): *The Sound Studies Reader*, London/New York, 475–487.
- Schrödl, Jenny (2015): „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit. Formen und Spielräume des Entkommens in Gender & Queer Performances“, in: Nicole Kandioler et al. (Hg.): *escape. Strategien des Entkommens*, <https://escape.univie.ac.at/wider-eindeutige-geschlechtlichkeit/> (09.09.2019).

- Sounds Queer? (2019): „Vienna: Our Story“ [Facebook-Seite], https://www.facebook.com/soundsqueervienna/?epa=SEARCH_BOX (09.09.2019).
- Stadtkultur Förderung kultūr gemma (2017): „Begründung der Jury zur Wahl von Zosia Hołubowska“, <http://www.kueltuergemma.at/de/2017/10/23/zosia-holubowska/> (09.09.2019).
- Synth Library Prague (09.08.2018.): „Queer Sounds w/ Zosia Hołubowska“ [Veranstaltungsankündigung auf Facebook], <https://www.facebook.com/events/zvuk/queer-sounds-w-zosia-ho%C5%82ubowska/250816272406384/> (16.05.2021).
- Thomaka, Paula (2019): „Bad & Boujee: ‚Wir nehmen Räume ein‘“, in: *PW-Magazine*, <https://www.pw-magazine.com/2019/bad-boujee-wir-nehmen-raeume-ein/> (08.10.2019).
- Voegelin, Salomé (2010): *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, New York.