

Wirtschaft und Kultur
Schriftenreihe des Forschungsbereiches

No. 6

2006

*Habitusforschung in der Wiener
Elektronischen Musikszene*

Johannes Frass

Martin Frotzler

Michael Hartner

Herbert Kiennast

Forschungsbericht
aus der Integrierten Projektveranstaltung „Creative Industries“
im Rahmen des Studiums der Sozioökonomie
an der Wirtschaftsuniversität Wien
unter der Leitung von
Ass.Prof.Dr. Elfie Miklautz und a.o.Univ.Prof.Dr. Andreas Resch
Studienjahr 2005/06

Kurzangaben zu den Autoren:

Frass Johannes: geb. 6.3.1981 in Salzburg. Diplomand an der
Wirtschaftsuniversität Wien, Institut für Transportwirtschaft und
Logistik.

Frotzler Martin: geb. 27.6.1982 in Wien. Student des Studiengangs
Sozioökonomie an der Wirtschaftsuniversität Wien, Vertiefung in
Internationaler Wirtschaft und Entwicklung.

Hartner Michael: geb. 4.6.1983 in Waidhofen/Ybbs. Student des
Studiengangs Sozioökonomie an der Wirtschaftsuniversität Wien,
Spezialisierung in Umwelt, Wirtschaft und Gesellschaft.

Kiennast Herbert: geb. 31.7.1981 in Wien. Student des Studiengangs
Sozioökonomie an der Wirtschaftsuniversität Wien, Vertiefung in
Internationaler Wirtschaft und Entwicklung.

Alle 4 Autoren waren und sind im Rahmen des Studiums an
mehreren Forschungsprojekten beteiligt.

E-mail- Adressen:

Johannes Frass: joshfrass@yahoo.com

Martin Frotzler: martin.frotzler@aon.at

Michael Hartner michaelhartner@gmx.at

Herbert Kiennast: herbert.kiennast@gmx.at

Habitusforschung in der Wiener Elektronischen Musikszene

Abstract

Within the field of creative industries the topic of this research is dedicated to an analysis of the “habitus” of the producers of electronic music, based on the “theory of habitus” of the french sociologist Pierre Bourdieu.

According to Bourdieu, a “social field” is affected by specific attributes of the people involved in the field. “Habitus” can be defined as a system of dispositions. The “social field” in our research is restricted to producers of electronic music. Geographically the field is limited to the area of Vienna.

Based on Bourdieus theory we discuss the following research question:

What specific characteristics can be found in the “habitus” of producers of electronic music in Vienna?

The research is based on narrative interviews. As a result of the qualitative analysis we discovered a range of common as well as diverging dispositions among the music producers.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	- 8 -
2	Theoretische Grundlagen	- 10 -
2.1	Der Begriff des „Habitus“ bei Pierre Bourdieu	- 10 -
2.2	Der Begriff des Feldes	- 11 -
2.3	Elektronische Musik	- 13 -
3	Methodik	- 18 -
3.1	Das narrative Interview	- 18 -
3.2	Die Durchführung des narrativen Interviews	- 19 -
3.3	Erzählstimulus	- 20 -
3.4	Nachfragephase	- 20 -
4	Vorstellung der Interviewpartner	- 22 -
4.1	Kontaktaufnahme	- 22 -
4.2	Interviewpartner und Interviewsituation	- 22 -
4.2.1	Christian Fennesz	- 22 -
4.2.2	Bernhard Fleischmann	- 24 -
4.2.3	Barbara Wimmer	- 25 -
4.2.4	Gerald Radinger	- 26 -
5	5. Analyse	- 28 -
5.1	Habitusrelevante Gemeinsamkeiten und Unterschiede	- 28 -
5.1.1	Wege zur Musik	- 28 -
5.1.2	Faszination an der elektronischen Musik	- 29 -
5.1.3	Berufliche Entwicklung	- 29 -
5.1.4	Zeitaufwand	- 30 -
5.1.5	Alltagsabläufe	- 31 -
5.1.6	Auswirkungen auf Familie und Freunde	- 31 -
5.1.7	Eigenständigkeit als Merkmal	- 32 -
5.1.8	Networking	- 32 -
5.1.9	Sprache	- 33 -
5.1.10	Vorstellung von Lebensqualität	- 33 -
5.1.11	Konkurrenzdenken unter den Musikern	- 34 -
5.2	Kapitalsorten	- 34 -
5.2.1	Ökonomisches Kapital	- 34 -
5.2.2	Kulturelles Kapital	- 36 -
5.2.3	Soziales Kapital	- 37 -
5.3	Erkenntnisse über das Feld	- 39 -
5.3.1	Einstieg ins Feld	- 39 -
5.3.2	Die Rolle des Internets	- 40 -
5.3.3	Wien als Zentrum	- 41 -
5.3.4	Die Bedeutung von Club und Bars	- 41 -

5.3.5	Auflegen oder Produzieren - Dj oder Komponist	- 42 -
6	Fazit	- 44 -
7	Literaturverzeichnis	- 46 -

1 EINLEITUNG

Im Studienjahr 2004/05 beschäftigte sich unser Forschungsteam im Rahmen der „Integrierten Projektveranstaltung“ ausführlich mit dem interessanten und zukunftssträchtigen Bereich der „creative industries“. Innerhalb diesen großen Feldes bestehend u.a. aus der Architektur, dem audiovisuellen Bereich, der Bildenden Kunst, der Darstellenden Kunst, der Grafik, der Mode, der Literatur, dem Verlagswesen und den Printmedien, der Werbung und der Musik, einigte man sich innerhalb des Forschungsteams sehr schnell auf letzteren. Alle vier Forscher zeigten großes Interesse für den Bereich der Musik. Außerdem setzte sich das Forschungsteam zum Ziel, das Projekt in eine sozialwissenschaftliche Richtung zu lenken. War zuerst noch eine „Gegenüberstellung“ der klassischen und der elektronischen Musik in Wien angedacht worden, so entschloss man sich schließlich, nur die elektronische Musikszene in Wien genauer zu durchleuchten. Nachdem einige Informationen über die elektronische Musikszene Wiens eingeholt wurden, erkannte man, dass erstens gerade die elektronische Szene einen für Wien äußerst wichtigen Bereich darstellt, und zweitens diese „junge“ Musikkultur noch weitgehend unerforscht ist. Das Forschungsteam einigte sich, die Träger der elektronischen Musik in Wien, nämlich die Musikproduzenten selbst, einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Ziel war es, mehr über die Lebensweise und die Einstellungen der Musiker zu erfahren. Nach langen Überlegungen schien dem Forschungsteam bei der Wahl eines geeigneten Instruments die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu mit den dazugehörigen Feldbeschreibungen als geeignet. Auf Basis der gewählten Theorie und der von uns geplanten methodischen Herangehensweise formulierten wir schließlich folgende Forschungsfrage:

Welche spezifischen Charakteristika weisen die Habitus der Produzenten elektronischer Musik in Wien auf?

Ziel war es, einige für den Habitus der Musikproduzenten relevante Aspekte herauszufiltern. Daneben steckte sich das Forschungsteam zwei weitere Ziele und formulierte folgende Unterfragen:

- Wie sind kulturelles, ökonomisches und soziales Kapital verteilt?
- Welche Besonderheiten zeichnen das Feld aus?

Es erschien uns als sinnvoll, in Anlehnung an Bourdieus drei Kapitalsorten, auf das Ausmaß und die Verteilung dieser Kapitalsorten bei unseren interviewten MusikerInnen näher einzugehen. Auch ökonomische, kulturelle und soziale Aspekte sollten verglichen werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede ausfindig zu machen.

Wie schon kurz erwähnt lassen sich mit Bourdieus Theorie auch Aussagen über „Felder“ machen, in denen sich Akteure bewegen. Als letztes Nebenziel versuchten wir, mehr über die Gegebenheiten und Strukturen in den Feldern, in denen sich die Musikproduzenten bewegen, zu erfahren.

Abschließend kann gesagt werden, dass es zu keinem Zeitpunkt Ziel der Forschung war, Aussagen über einen allgemeinen Habitus von Musikproduzenten zu treffen. In Bourdieus relativ offenem Konzept des Habitus sahen wir lediglich die Möglichkeit,

auf einige für uns relevante Punkte einzugehen und diese, einem anschließenden Vergleich zu unterziehen.

2 THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Dieses Kapitel soll den theoretischen Hintergrund für die vorliegende Studie liefern. Zunächst werden die Begriffe des Habitus und des Feldes von Bourdieu beschrieben. Im dritten Unterpunkt wird das Untersuchungsobjekt, das Feld der elektronischen Musik, definiert, und bereits vorhandene Kenntnisse über das Feld dargestellt.

2.1 Der Begriff des „Habitus“ bei Pierre Bourdieu

Bourdieu stellt die soziale Welt als mehrdimensionalen Raum dar, dessen Konstruktion anhand eines Modells erfolgt, „entlang einer vertikalen und einer horizontalen Achse, gemäß den Kriterien Kapitalvolumen, Kapitalstruktur und soziale Laufbahn“.¹ Innerhalb dieses mehrdimensionalen Raumes erfolgt eine Verteilung der Akteure oder Gruppen nach zwei Unterscheidungsprinzipien: Dem ökonomischen und dem kulturellen Kapital. Ökonomisches Kapital bezeichnet Kapital an Geld, während kulturelles Kapital Wissen, Kulturgüter und die Ausbildung inkludiert. Die Aneignung kulturellen Kapitals erfordert vor allem Zeit und Geld. Die Gesamtheit an Positionen, die durch den Anteil an ökonomischem und kulturellem Kapital gekennzeichnet sind, befindet sich im Sozialen Raum. Je näher sich Akteure im sozialen Raum sind, desto mehr Gemeinsamkeiten weisen sie auf. Weisen sie weniger Gemeinsamkeiten auf, sind sie dementsprechend weiter voneinander entfernt. Will man das Gesamtkapital einer Person erfassen, benötigt man zu den oben erwähnten Kapitalarten noch das soziale Kapital, welches Bourdieu als „Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens und Anerkennens verbunden sind“² definiert.

Jeder Positionsklasse im sozialen Raum entspricht nun eine Habitusklasse. Dies ist ein zentrales Element der Theorie. Der Habitus bezeichnet Denk-, Wahrnehmungs- und Beurteilungsschemata, die der sozialen Position entsprechen. „Im Habitus eines Menschen kommt das zum Vorschein, was ihn zum gesellschaftlichen Wesen macht: Seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder Klasse und die Prägung, die er durch diese Zugehörigkeit erfahren hat.“³ Der Habitus beschreibt außerdem die stilistische Einheitlichkeit von Akteuren oder einer Klasse von Akteuren. Die Unterschiede ergeben sich nun aufgrund der verschiedenen Habitus der Akteure. Sich zu unterscheiden bedeutet für Bourdieu nicht, dass der Antrieb jedes menschlichen Verhaltens nur die Suche nach dem Unterschied sei. Ein Unterschied wird erst dann zu einem wahrnehmbaren und relevanten Unterschied, wenn er von jemandem wahrgenommen wird, der selber in den betreffenden Raum gehört und der über Wahrnehmungskategorien verfügt, die es ihm/ihr ermöglichen, Unterschiede zu machen.

„Die praktische Verfügung über die entsprechende Sorte an Kapital bedingt die Handlungs- und Profitchancen⁴, die ein Akteur innerhalb eines spezifischen sozialen

¹ Schwingel 2000: 104

² Bourdieu 1983: 190

³ Treibel 1993: 210

⁴ Nach unserem Verständnis sind damit die jeweiligen Chancen gemeint, das ökonomische, kulturelle oder soziale Kapital zu vermehren.

Feldes de facto hat.“⁵ Der Begriff des Feldes beschreibt bei Bourdieu einen strukturierten Rahmen, in dem die vom Habitus erzeugte Praxis stattfindet. Er vergleicht Felder mit „Spielfeldern“, in denen bestimmte „Spielregeln“ gelten, die für die Mitspieler bindend sind. Voraussetzung für die Teilnahme ist das Interesse, um „eine affektive und motivationale Bindung an das spezifische Feld und damit den Glauben an den Wert des dortigen Spiels“ zu entwickeln.“⁶

Sofern die Zugehörigkeit nicht angeboren ist, muss sie erst erworben werden.⁷ Individuen bewegen sich nicht nur innerhalb eines einzigen Feldes, sondern in vielen verschiedenen, die jeweils wieder unterschiedlichen Regeln unterworfen sind.⁸

So wie Menschen innerhalb des sozialen Raumes spezifischen Positionen zugeordnet werden können, können auch Felder an bestimmten Punkten angesiedelt und soziale Klassen gebildet werden. Die Nähe im sozialen Raum bedeutet jedoch nur, dass es Potential an Einheit gibt. Soziale Klassen existieren nicht. Was existiert, ist ein sozialer Raum, ein Raum von Unterschieden, in denen die Klassen virtuell existieren, nicht als gegebene, sondern als herzustellende.

Bourdieu geht in seiner Arbeit davon aus, dass sich die soziale Position im Lebensstil eines Menschen ausdrückt. Er ordnet seinem Schema des sozialen Raums deshalb bestimmte gruppen- bzw. klassenspezifische Vorlieben, Praktiken usw. zu. Jeder sozialen Klasse lässt sich so ein spezifischer Lebensstil zuordnen. Man kann den Habitus quasi als Vermittlungsinstanz zwischen dem Raum der sozialen Positionen und dem Raum der Lebensstile sehen. „Als Vermittlungsglied zwischen der Position oder Stellung innerhalb des sozialen Raumes und spezifischen Praktiken, Vorlieben, usw. fungiert das, was ich Habitus nenne, das ist eine allgemeine Grundhaltung, eine Disposition gegenüber der Welt, die zu systematischen Stellungen führt.“⁹

Eine exakte Definition des Habitusbegriffs ist in der Arbeit von Bourdieu nicht zu finden, da sich das Konzept erst aus empirischen Forschungsfragen heraus entwickelt hat. Seine Habitustheorie ist deshalb „als relativ offenes Konzept angelegt und kann auch, je nach Forschungs- und Argumentationszusammenhang, unterschiedliche Akzente haben.“¹⁰

Wir sehen in dieser Theorie ein Werkzeug, um gesellschaftliche Gruppierungen genauer fassen und beschreiben zu können. Wie wir nun konkret den Habitus der Produzenten elektronischer Musik erforschen werden, ist in Kap. 3 dargestellt.

2.2 Der Begriff des Feldes

Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, lassen sich im sozialen Raum, aufgrund von Gemeinsamkeiten einzelner Positionen und deren Nähe zueinander, verschiedene Felder ausfindig machen. So gibt es etwa das Feld der Politik, der Religion, der Wissenschaft oder etwa auch das Feld der Musik. Innerhalb dieser einzelnen Felder bestehen spezifische, historisch gewachsene Strukturen, wodurch sie sich wiederum

⁵ Schwingel 2000: 80

⁶ Bourdieu 1978: 122

⁷ Vgl. Schwingel 2000: 78 f

⁸ Vgl. Kretschmar 1991: 576

⁹ Bourdieu 1992: 31

¹⁰ Schwingel 2000: 53

von anderen Feldern unterscheiden lassen. Jedes Feld besitzt eigene Gesetze und Spielregeln, ohne deren Kenntnis es nicht zu verstehen ist. Dies ermöglicht eine Betrachtung einzelner Bereiche des sozialen Raumes, ohne dabei näher auf die einzelnen Individuen einzugehen, wobei natürlich nicht vergessen werden darf, dass die Felder von den Akteuren (wenn auch nicht immer bewusst) getragen, beeinflusst und verändert werden.

Der Begriff ist auch eng mit dem des Habitus verknüpft. Erstens prägt die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Feld den Habitus. So unterscheidet sich etwa der Habitus eines Biologen mit großer Wahrscheinlichkeit sehr stark von dem eines Sportlers schon allein durch die Zugehörigkeit des einen zur „Welt“ der Wissenschaft und des anderen zur „Welt“ des Sports. Zweitens hat der Habitus noch eine andere Funktion für das Feld: Er ist eine Art Eintrittsbarriere für Neueinsteiger. „Neulinge müssen einen Eintrittspreis zahlen, bestehend aus der Anerkennung des Werts des Spiels (.....) sowie aus der (praktischen) Kenntnis der Prinzipien, nach denen das Spiel funktioniert.“¹¹ Das heißt, dass nicht jeder in jedes Feld einsteigen kann wie er will. Zuvor muss er sich den Habitus, der nötig ist, um sich im Feld zurechtzufinden und um von den dazugehörigen Akteuren akzeptiert zu werden, aneignen bzw. zumindest darüber bescheid wissen. Da dies viel Zeit und Arbeit in Anspruch nimmt, ist dies ein Schutzmechanismus, der das Fortbestehen des Feldes sichert, und rasche, revolutionäre Veränderungen verhindert oder zumindest unwahrscheinlich macht. Aus Notwendigkeit der Erlangung eines bestimmten Habitus ergibt sich, dass die einzelnen Akteure gewisse Einstellungen, Interessen, Kenntnisse, Dispositionen und Praktiken gemeinsam haben. So wäre es zum Beispiel für einen Musiker im Bereich der elektronischen Musik ein fast unverzeihlicher Fauxpas, Bob Moog (der Erfinder des Synthesizers) nicht zu kennen. Hat er nicht gerade eine gefestigte Stellung innerhalb des Feldes inne, würde ihm das wahrscheinlich den Spott seiner Kollegen einbringen und es könnte für eine Etablierung im Feld sehr schädlich sein. Er würde einfach nicht dazugehören. Die Wichtigkeit des Habitus für ein Feld ergibt sich allerdings nicht nur aus seiner Funktion als „Türsteher“. „Damit ein Feld funktioniert, muss es Interessensobjekte geben und Leute, die zum Mitspielen bereit sind, und über den Habitus verfügen, mit dem die Kenntnis und Anerkennung der immanenten Gesetze des Spiels, der auf dem Spiel stehenden Interessensobjekte usw. impliziert ist.“¹² Nur wenn es solche Leute gibt, die den Habitus in sich aufnehmen und auf ähnliche Interessensobjekte wert legen, werden die Strukturen und die dazugehörigen Spielregeln reproduziert und weitergegeben.

Wir wollen nun in unserer Studie neben der Beschreibung des Habitus auch die dadurch gewonnenen Erkenntnisse über das Feld der elektronischen Musik in Wien wiedergeben. Trotz des relativ geringen Alters des Feldes (Beginn der Herausbildung Anfang der 90er) gehen wir davon aus, dass es spezifische Strukturen und Spielregeln gibt, die es von anderen Feldern abgrenzt.

¹¹ Bourdieu 1993: 109

¹² Bourdieu 1993: 108

2.3 Elektronische Musik

Der Terminus „Elektronische Musik“ ist ein sehr weiter Begriff für Musik, die hauptsächlich mit elektronischen Hilfsmitteln erzeugt wird. Die Abgrenzung gegenüber anderen Musikstilen stellt ein Problem dar, da heute in fast jedem Musikstil elektronische Geräte zum Einsatz kommen, und nicht jede elektronische Musik vollständig durch elektronische Hilfsmittel erzeugt worden sein muss. In unserer Forschung definieren wir elektronische Musik als die Musikrichtungen, in denen der Hauptteil der Musikproduktion, vor allem auch der Komposition, in elektronischer Form geschieht und herkömmliche Instrumente nur mehr eine untergeordnete Rolle spielen.

Auch nach dieser Definition ergibt sich noch ein heterogenes Musikfeld, da sich im Laufe der letzten 50 Jahre eine Vielzahl unterschiedlicher Stile entwickelt hat, für die es unzählige Definitionen und Bezeichnungen gibt. Zur Illustration sollen nur die wichtigsten Untergruppen erwähnt werden. Diese sind: House, Trance, Techno, Breakbeat, Jungle, Downtempo, Hardcore, Computermusik und experimentelle elektronische Musik. Dies ist nur eine grobe Einteilung nach unterschiedlichen Rhythmen, Geschwindigkeiten, Schwerpunkten bzw. dahinter stehenden Intentionen (z.B. Tanzmusik, Ambient-Musik), wobei sich jedes dieser Genres wieder in mehrere Untergruppen teilen lässt.

Trotz dieser Vielfalt und der Unterschiede zwischen den einzelnen Richtungen lassen sich doch gemeinsame Merkmale aufzählen, die die elektronische Musik von anderen Musikarten abgrenzt:

- Der Klang gewinnt gegenüber der Struktur an Bedeutung. Die Komponisten haben in der elektronischen Musik viel mehr Auswahlmöglichkeiten aus verschiedenen Klängen, sie können sogar selbst neue Klänge erzeugen. Das heißt, die Komposition beschränkt sich nun nicht nur auf die Gestaltung von Musikstücken, sondern umfasst auch die Erzeugung eigener Klänge. So war etwa die Schaffung einer ganz neuen Klangwelt das Ziel einiger Pioniere der elektronischen Musik. Sie hat es auch ermöglicht, dass simple Geräusche, die ja zuvor aus der Musik verbannt waren, ihren Einzug in das Repertoire der Musikproduzenten gefunden haben. Strukturen sind zwar sehr wohl in den einzelnen Musikrichtungen erkennbar, sie entfalten aber nicht die restriktiven Wirkungen, die sie in der Klassik besitzen.
- Elektronische Musik hebt die europäischen und außereuropäischen Tonskalen auf. In der elektronischen Musik sind die Komponisten nicht durch das Ton- und Notensystem begrenzt. Tonhöhen können fast stufenlos erzeugt werden und sind nicht mehr auf die Spielbarkeit auf Instrumenten begrenzt.
- Elektronische Musik hebt den metrisch geprägten Rhythmus auf. Dies bedeutet nicht, dass in der elektronischen Musik der Rhythmus keine Rolle spielt. Für die meisten Subgenres, vor allem für die elektronische Tanzmusik, ist er sogar essentiell. Es werden die unterschiedlichsten Rhythmen zur Musikproduktion herangezogen. So sind etwa lateinamerikanische Einflüsse sehr gut mit bestimmten Stilen vereinbar. Den Interpreten sind bei der Auswahl keine Grenzen gesetzt.
- Elektronische Musik verlangt nach neuen Aufführungsformen. Sie wird über elektronische Sound-Anlagen (Lautsprecher) an die Rezipienten übermittelt.

Live-Auftritte elektronischer Musiker unterscheiden sich wesentlich von denen herkömmlicher Musiker. Zumeist spielen sie, je nach Art der Musik bzw. auch nach Bekanntheitsgrad der Musiker, in Clubs, Discos bzw. in Bars.¹³

Die musikalische Produktion bzw. Komposition geschieht auf unterschiedlichste Art und Weise. Es gibt in der elektronischen Musik keine einheitliche Herangehensweise an die Komposition eines Musikstücks, was vor allem auch an der fehlenden Institutionalisierung liegt. So gibt es etwa im Vergleich zur klassischen Musik sehr wenige Bildungseinrichtungen, die bereits vorhandenes Wissen sammeln und weitergeben. Viele Musiker lernen den Umgang mit elektronischen Instrumenten durch reines Experimentieren bzw. durch die Kommunikation und das gemeinsame Ausprobieren mit Kollegen, wodurch sich auch die Heterogenität des Feldes ergibt. Die fehlende Institutionalisierung begünstigt auch eine unbefangene und freie Arbeitsweise der elektronischen Musiker, die in weniger Konventionen und Kategorien gefangen sind als bspw. ihre klassischen Kollegen.

Spezielle Situation in Wien

Die elektronische Musik zählt zu den Bereichen der österreichischen und speziell der Wiener Musikindustrie, die eine hohes Wachstumspotenzial und national wie auch international einen guten Ruf besitzen. Nicht viele andere österreichische Musiker haben in den letzten Jahren solche Erfolge und vor allem auch solche Anerkennung im Ausland erfahren. Wohl gemerkt beschränkt sich diese Anerkennung und Bekanntheit immer nur auf die jeweilige elektronische Musikszene der jeweiligen Länder, innerhalb derer viele Wiener Musiker aber einen beachtlichen Bekanntheitsgrad besitzen. Namen wie Kruder und Dorfmeister, Patrick Pulsinger und Erdem Tunakan, Sofa Surfers oder Christian Fennesz sind nur Beispiele für einige Hauptprotagonisten der Wiener Elektronikszene, in der seit den 90iger Jahren auch eine brauchbare Infrastruktur gewachsen ist. An dieser Stelle seien das In-Lokal „Flex“ als das Aushängeschild der Wiener Clubszene und das „phonoTAKTIK“ als das wichtigste Festival der elektronischen Musik zu erwähnen. Auf medialer Ebene ist es vor allem der Radiosender FM4, in dem die elektronische Musik einen fixen Platz gefunden und speziell österreichische Musiker eine Plattform für die Verbreitung ihrer Produktionen haben. So gestaltet etwa Patrick Pulsinger jede Woche eine mehrstündige Sendung, die sich ausschließlich mit elektronischer Musik beschäftigt.¹⁴

Der geringe ökonomische Aufwand im Produktions- und Reproduktionsbereich (Stichwort: Homestudio) und neue Wege des Vertriebs (z.B. Mail-Order) hat die Gründung einer Vielzahl von Kleinlabels (Beispiele: Cheap, Mego, Sabotage, Laton Klein Records u.a.) gefördert, die einen Verkauf der Produktionen abseits von den großen Plattenfirmen ermöglichen.

Die Vertragsstruktur innerhalb der Szene ist sehr lose und beruht eher auf Handschlagsbasis als auf strikten vertraglichen Pflichten und Bindungen. Die Protagonisten in diesem Feld verbinden oft ein freundschaftliches Verhältnis und eine gute Vertrauensbasis und natürlich die Gemeinsamkeit der Leidenschaft für Musik. „Bindende schriftliche Künstlerverträge kennt diese Szene weniger als den

¹³ ZeM Zentrum für Elektronische Musik Freiburg

¹⁴ Harauer 2001: 32ff

freundschaftlichen oder wenigstens respektvollen Abschluss per Handschlag.“¹⁵ So ergibt sich auch ein gespaltenes Verhältnis zu den Majors der Plattenindustrie. Zwar gibt es einige erfolgreiche Zusammenarbeiten mit den „Großen“ (siehe „Sofa Surfers“), in der Regel scheinen aber die Kleinlabels geeigneter und ausreichend, um die spezielle Kundschaft zu bedienen.

Ein Defizit der Wiener Elektronik-Szene ist bei aller Heterogenität der geringe Frauenanteil. Dies zeigt sich sowohl in Produktion sowie im Management. Von einigen Ausnahmen abgesehen, bleibt die Szene auf jeden Fall von Männern dominiert. Zwei, die es geschafft haben, sich einen internationalen Namen zu machen, sind Electric Indigo (Susanne Kirchmayr) oder Shroombab (Barbara Wimmer). Sie versuchen beide, mit Events bzw. Plattformen weiblichen Talenten die Chance zu geben, sich vor einem größeren Publikum zu präsentieren. Dennoch ist es für Frauen in diesem Feld schwierig, den Durchbruch zu schaffen.

Ein weiteres wichtiges Merkmal der Szene ist die Abgrenzung vom Massenmarkt, die in diesem Feld eine gewisse Rolle zu spielen scheint, was aber auch an dem Naheverhältnis zu anderen Kunstformen wie etwa den Bildenden Künsten liegt. Es handelt sich bei den Musikstücken nicht um reine Partymusik. Auch von der Rezipientenseite her lässt sich, neben der Freude am Tanzen und an den lauten Bässen in den Clubs, die Begeisterung für die Musik auch durch den Genuss an den Klängen und durch ein gewisses Interesse und Verständnis für sie erklären. So tritt fast jeder bekanntere Musiker auch in den vielen Wiener Clubs als DJ auf, wo es ihm je nach Anlass auch darum geht, die Leute in gute Stimmung und in Tanzlaune zu versetzen. Dahinter stehen jedoch meist die Arbeit zu Hause und die Liebe zur Musik und zu den Klängen. So unterscheidet sich die Musik in einer Live-Performance als DJ von den eigens komponierten Stücken. Dennoch ist den Protagonisten eine gewisse Sensibilität gegenüber der Musik wichtig, weshalb die Wiener Szene auch mit Begriffen wie Intelligent Techno, Neue Elektronische Musik oder „Electronic Listening Music“ beschrieben wird.¹⁶ Etwas, was es in dieser Musikszene ebenfalls nicht gibt, sind Superstars. So arbeiten viele Musiker unter Pseudonymen, die völlig unbekannt sind und die nur wirkliche Kenner sofort zuordnen können. Es werden auch lukrative Angebote von Majors bzw. von Weltstars wie David Bowie abgelehnt. Diese Abgrenzung ist wichtig, um nicht an „Credibility“ zu verlieren, die in dieser Szene eine sehr wichtige Rolle spielt, weil sie sich noch immer als eine musikalische Randszene außerhalb des Mainstreams versteht.

Im Gegensatz dazu entwickelt sich die elektronische Musik aber immer mehr zu einem gesellschaftsfähigen Genre. Sie findet mehr Beachtung in der Öffentlichkeit, in den Medien, in der Kunst und auch im akademischen Bereich, auch wenn die Beteiligten dieses Feldes diesem nicht sehr nahe stehen. In den verschiedensten Formen wird elektronische Musik auch in immer mehr gesellschaftlichen Schichten anerkannt und nicht mehr als elektronische Spielerei fernab jedes künstlerischen Anspruchs abgetan.

Daraus ergibt sich das hohe Potential der Wiener Elektronik-Szene, deren Charakteristik in der gemeinsamen Leidenschaft für Musik, einer gewissen Nähe zu anderen Kunstformen und einer eigenen Struktur abseits der Massenproduktion liegt. Der Habitus der Musiker, der durch diese Zugehörigkeit zum Feld bzw. durch die

¹⁵ Gebesmair 1999: 34

¹⁶ Gebesmair 1999: 30

Beteiligung daran beeinflusst wird, soll in unserer Studie beleuchtet werden, wodurch sich auch weitere Erkenntnisse und Aufschlüsse über das Feld ergeben.

3 METHODIK

Innerhalb des Feldes der elektronischen Musik kann man zwischen der Produzentenseite und der Konsumentenseite unterscheiden, also einerseits jenen Personen die aktiv am Produktionsprozess der elektronischen Musik beteiligt sind, und andererseits jenen Personen, die diese Form von Musik konsumieren. In unserem Projekt beziehen wir uns ausschließlich auf die Produzentenseite, d.h. im Mittelpunkt unseres Interesses stehen die Musiker, die elektronische Musik produzieren.

Mithilfe von qualitativen Interviewmethoden werden wir versuchen, mehr über den Habitus und die dazugehörige Feldlogik zu erfahren. Dabei beschränken wir uns auf vier Interviewpartner aus dem Feld, mit denen intensive Gespräche geführt wurden, um etwas über ihre Lebensweise und über ihre Positionierung im Feld zu erfahren. Mittels narrativ-biographischer Interviews wollten wir Informationen über den Werdegang, den sozialen Hintergrund und den Zugang zur Musik bekommen. An jedes Interview sollte dabei eine Nachfragephase angeschlossen werden, wobei wir uns bei der Auswahl unserer Fragen an dem theoretischen Konzept von Pierre Bourdieu orientierten.

3.1 Das narrative Interview

Das narrative Interview wurde ursprünglich 1976/77 in Deutschland von Fritz Schütze und seinen Kollegen entwickelt. Im Laufe der 70er Jahre fügte es sich in die Reihe der qualitativen Verfahren ein. Schütze folgte mit dieser Entwicklung der Tradition der Phänomenologie und des symbolischen Interaktionismus. Mit dieser Interviewform wird bewusst die Erzählform gewählt, um subjektive Ereignisse, erfahrungsnahe und biographische Abläufe daraus zu gewinnen.

Eine Besonderheit dieser Interviewform besteht in folgendem: „Getrieben durch die Zugzwänge des Erzählschemas bringt der Informant Ereignisbestände zur Darstellung, über die er im konventionellen offenen Interview niemals Aussagen treffen würde bzw. auf die er im Rahmen des standardisierten Interviews (...) kaum mit Informationsbereitschaft reagieren würde“¹⁷ Die Befragten sollen also nicht, wie dies bei offenen Interviews der Fall ist, berichten, beschreiben, begründen oder argumentieren, sondern in Bezug auf den relevanten Gegenstandsbereich selbst erlebte Ereignisse und die eigene Beteiligung daran wiedergeben. Der Interviewer gibt nur zur Einleitung eine Themenstellung vor und ermuntert, ohne den Befragten zu lenken, zur Erzählung. Die Grundannahme ist die, dass die Weise der Sinnkonstitution in der Erzählung auf die Weisen des Handelns des Erzählers/der Erzählerin schließen lässt, dass also Muster der Erzählung Mustern des Handelns und der Selbstpositionierung entsprechen. Der/Die Befragte ist gewissen „Zugzwängen“ unterworfen, wodurch sich automatisch Strukturen entwickeln. Man kann zwischen folgenden Zugzwängen unterscheiden:

- Gestalterschließungszwang: Jeder Teilnehmer am Interview verfügt intuitiv über die Kompetenz des Gestalterschließungszwangs, damit ist die Kompetenz gemeint, beurteilen zu können, ob eine Erzählung abgeschlossen ist. Während

¹⁷ Schütze 1977, nach Spöhring 1989: 169

der/die Befragte eine Geschichte erzählt, befinden sich InterviewerIn und Interviewte Person in ihren Rollen als ZuhörerIn bzw. ErzählerIn und warten das Signal ab (auch Erzählkoda genannt, z.B. "Ja, das wär's eigentlich"), das das Ende der Geschichte anzeigt. Die Erzählung muss folglich dem Verständnis des/der Erzählenden nach vollständig und verständlich sein, bevor das Signal zur Beendigung gegeben wird.

- Kondensierungszwang: Jeder Erzählung wird durch den zeitlichen Rahmen eine Begrenzung gesetzt. Der/Die ErzählerIn wird durch diese Begrenzung „gezwungen“, sich auf das Wesentliche zu beschränken. Was als wesentlich gilt, hängt dabei eng mit dem Thema und der zum Verständnis notwendigen Detaillierung zusammen. Der/Die Befragte muss also Schwerpunkte setzen.
- Detaillierungszwang: Die Erzählung selbst beinhaltet quasi eine stille Abmachung darüber, dass die erzählte Geschichte nachvollziehbar erzählt wird. Die Motive und Zusammenhänge müssen folglich von der/dem Befragten verständlich gemacht werden, um diese elementare Regel der Kommunikation nicht zu verletzen. Dadurch kommt es zur Preisgabe von Informationen, die der/die ErzählerIn „freiwillig“ nicht berichtet hätte.

Diese „Darstellungszwänge“ sind dem/der Befragten in der Regel nicht bewusst, werden aber häufig befolgt und führen zu einer Senkung der Hemmschwelle, die auf alternative Weise so nicht zustande kommt.

3.2 Die Durchführung des narrativen Interviews

Für die Auswahl der Interviewpartner sind jene Personen geeignet, die Akteure innerhalb des Feldes sind, und die dem Forscher einen informellen Zugang zur interessierenden sozialen Welt geben können. In unserem konkreten Fall wurden vier Personen ausgewählt, die regelmäßig ihre Tätigkeit als DJ ausüben und in frequentierten öffentlichen Lokalitäten Wiens auftreten.

Die erste Kontaktaufnahme wurde mittels E-Mail durchgeführt. Hierbei wurde darauf geachtet, eine optimale Ausgangssituation für die eigentliche Durchführung des narrativen Interviews zu schaffen. Im Vordergrund sollte dabei stehen, dass es gelingt, eine interaktive Vertrauensgrundlage zu schaffen, welche das Fundament für eine gelungene Stegreiferzählung darstellt. Um dies zu gewährleisten, muss grundsätzlich einmal das eigentliche Anliegen vorgestellt werden, und das besondere Interesse an einem narrativen Interview an der spezifischen Kontaktperson verdeutlicht werden.

Dabei soll kein Druck ausgeübt und gleichzeitig vermittelt werden, dass es sich auch für ihn/sie um ein relevantes Forschungsprojekt handelt. Die Kontaktperson soll folglich das Gefühl bekommen, wichtig für das Forschungsprojekt zu sein. Um den Erinnerungs- und Darstellungswiderständen der Kontaktperson möglichst entgegenzuwirken, muss eine gemeinsame Basis geschaffen werden, die die Öffentlichkeit ausschließt. Außerdem muss in dieser Aushandlungsphase das weitere Vorgehen, also der Ablauf, zureichend präzisiert sein.

Erst nach dieser Vorgangsweise zur Herstellung einer geschützten und vertraulichen Interviewsituation sollte der eigentliche Termin für das Interview ausgehandelt werden. Dabei soll darauf geachtet werden, dass man zusammen mit der Kontaktperson einen Interviewort aushandelt, der für ihn/sie eine vertraute

Umgebung darstellt. Dies kann z.B. die Wohnung der befragten Person sein, auf jeden Fall sollte der ausgewählte Ort aber Schutz vor Öffentlichkeit und eine gewisse Vertrautheit bieten. Weiters sollte man genügend Zeit für das Interview einräumen. Es wäre ein fataler Fehler, wenn aufgrund eines zu gering bemessenen Zeitraums für das Interview der/die Befragte vorzeitig aufhören muss, und somit essentiell wichtige Informationen verloren gingen.

3.3 Erzählstimulus

Der Erzählstimulus ist die erste Frage, die wir unserem Interviewpartner stellen, mit ihr fordern wir ihn/sie dazu auf, uns eine Geschichte zu erzählen. Die Betonung liegt hierbei tatsächlich auf erzählen, denn wir wollen eine abgegrenzte Geschichte hören, auf die erst im Nachfrageteil spezifiziert eingegangen werden soll. Um etwaigen Transkriptionsproblemen und damit verbundenen Schwierigkeiten bei der späteren Analyse vorzubeugen, aber auch um die interviewte Person nicht zu „erschrecken“ oder durch eine Unterbrechung zu irritieren, haben wir darauf geachtet, ein funktionierendes Tonbandgerät zur Verfügung zu haben, und dieses bei allen Interviews bereits zu Beginn der Erzählung eingeschaltet zu haben.

Bei den Interviews wurde jeweils folgende Einstiegsfrage gestellt: Wie bist du zur Musik gekommen und wie verlief dein bisheriger beruflicher Werdegang?

Dieser Erzählstimulus leitet den Beginn der Haupterzählung ein. Während dieser Haupterzählung sollte es seitens des/der InterviewersIn keine thematischen Interventionen geben, der/die Befragte soll die Geschichte zu Ende erzählen. Die bereits erwähnten Erzählkodes signalisieren das Ende der Erzählung. Der/Die Erzählende signalisiert dabei mehr oder weniger deutlich das Ende seiner/ihrer Erzählung. Das Handlungsschema „Erzählen“ endet somit und der Interviewer kann mit der Nachfragephase beginnen. Dies hat bei den Interviews mit Barbara Wimmer und Bernhard Fleischmann ausgezeichnet funktioniert, während die Interviews mit Christian Fennesz und Gerald Radinger dieses Kriterium nicht vollends erfüllten, da es hin und wieder doch Interventionen seitens der Interviewer bereits in der Haupterzählphase gab.

3.4 Nachfragephase

In dieser Phase des narrativen Interviews geht es nur um Nachfragen, die weitere Erzählungen auszulösen imstande sind. Dabei ist es vorteilhaft, an so genannten Erzählzapfen anzuknüpfen. Das sind Stellen der Erzählung, aus denen sich weitere Erzählungen gewinnen lassen.

Im Kontext unseres Forschungsgegenstands sind dabei folgende Aspekte innerhalb der Nachfragephase von besonderer Relevanz:

- Die jeweiligen Biographien (Stichwort: Laufbahn).
- Der Besitz von ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital sowie die Aufteilung dieser drei Kapitalsorten.
- Fragen zu für den Habitus relevanten Aspekten, etwa:
 - Was ist wichtig für die Person?
 - Wie wichtig ist die finanzielle Lage, das Vermögen?

- Welche Rolle spielt die Bildung?
- Was versteht die Person unter Lebensqualität?
- Wie gestaltet sich ein typischer Tagesablauf im Leben der Person?
- Welche Bedeutung spielen Freunde, Beziehung und Kontakte, bzw. Kontakte innerhalb der Szene?
- Welche Lebenseinstellung bzw. Ideologie vertritt die Person?

4 VORSTELLUNG DER INTERVIEWPARTNER

In diesem Kapitel wird ein Überblick über die Kontaktaufnahme mit den Interviewpartnern (Kap. 4.1), die Interviewpartner selbst und die Interviewsituation (Kap. 4.2) gegeben, um damit die Grundlage für die in Kapitel 5 folgenden Analysen zu bilden.

4.1 Kontaktaufnahme

Alle Interviewpartner wurden per E-Mail kontaktiert. Dazu wurde ein standardisierter Anschreibetext, der an die jeweilige Person angepasst wurde, verwendet. Der Text sollte ein Bild darüber vermitteln, wer das Forschungsteam ist, was es macht, warum es gerade die Zielperson ausgewählt hat und was es sich von ihr erhofft (wichtig: Zeitangabe). Um die Koordination zu erleichtern, wurde eine einzelne Person des Teams bestimmt, die als Kontaktperson angegeben wurde, und die Koordination über die Interviews übernahm.

Hallo!

Ich schreibe dir im Namen von 4 Sozioökonomie- Studenten, die im Rahmen ihres Studiums eine Forschung in der Wiener Elektronik- Szene durchführen.

Wir haben vor, einige Musiker zu interviewen. Dabei wollen wir sie über ihren „Werdegang“ und „Lebensstil“ befragen und mögliche Unterschiede oder auch Gemeinsamkeiten ausfindig machen.

Es handelt sich dabei um eine eher im kleinen Rahmen durchgeführte Forschung, bei der wir über kein Budget verfügen.

Da du ein wichtiger Musiker in der Wiener Elektronik- Szene bist, wollen wir dich fragen, ob du uns etwa 2 Stunden Zeit widmen könntest, und uns bei unserer wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Bitte melde dich kurz bei uns per e- mail: herb_kiennast@hotmail.com oder Telefon 0676/52 48 188. Wir wären dir echt dankbar!

Mit freundlichen Grüßen

Herbert Kiennast, Martin Frotzler, Johannes Frass und Michael Hartner

4.2 Interviewpartner und Interviewsituation

Die Interviewsituation beschreibt den Zeitraum vom Zusammentreffen mit der interviewten Person bis zur Verabschiedung, und soll vor allem einen Eindruck des Ortes und der Umstände geben, in der das Interview stattfand. Die Beschreibung der/des Interviewten passiert in einer kompakten Biographie, in der vor allem die musikalische Entwicklung im Vordergrund steht. Die Reihung der Interviewpartner entspricht der zeitlichen Reihung der Durchführung der Interviews.

4.2.1 Christian Fennesz

Nachdem sich Fennesz mit einem Interview einverstanden erklärt hatte, wurde für den 06.04.2005, um 14 Uhr ein Interviewtermin ausgemacht. Es wurde ein Zeitrahmen von circa einer Stunde vereinbart. Ort des Treffens war das Amann

Studio im siebten Wiener Gemeindebezirk. Dieser Ort erwies sich als Hauptarbeitsplatz von Fennesz als sehr geeignet. Einerseits konnte sich der Interviewer ein Bild von Fennesz' Umgebung machen, andererseits konnte dieser sich in gewohnter Umgebung während des Interviews fühlen, was zu einer guten Gesprächsbasis und einer authentischen Erzählphase beitrug.

Der Interviewer (Frass) betrat um ca. 14.00 Uhr das Amann Studio. Das Studio besteht aus dem Regieraum, durch den man in alle anderen Aufnahmestudios kommt, und den Nebenräumen. Fennesz befand sich in seinem eigenen Studio, das aus einem mittelgroßen Raum mit einem Tisch in der Mitte bestand. Darauf stand der Laptop. Dessen zentrale Aufstellung vermittelte bereits etwas von seiner Wichtigkeit für Fennesz' Musikschaffen. Rundherum standen im Raum verteilt etwa ein halbes Dutzend akustische und elektrische Gitarren, Sampler, Boxen und sonstiges Aufnahmeaccessoire. Laut Fennesz waren einige Techniken aus den 50er und 60er Jahren dabei, die man heute noch ohne weiteres verwenden könne. Der gesamte Raum war schalldicht gedämmt. Fennesz verwendet diesen Raum gemeinsam mit einem anderen Musiker. In Paris hat er außerdem ein Studio, das er jederzeit benutzen darf.

Für das Interview hat Fennesz bereits drei Stühle vorbereitet, wobei einer davon den anderen zwei gegenübergestellt ist. Er rechnete offenbar mit zwei Interviewern. Durch das Anfangsgespräch fand der Interviewer heraus, dass Interviews für Fennesz keine Seltenheit darstellten. Gerade einen Tag vorher war ein mehrköpfiges Filmteam des ORF bei ihm im Studio gewesen.

Während Frass das Aufnahmegerät (Tragbarer Mini-Disc-Player mit angeschlossenem Mikrofon) auf dem zusätzlichen Stuhl bereit machte, holte Fennesz Kaffee für beide. Es durfte im Studio geraucht werden, wovon der Musiker in geringem Umfang Gebrauch machte. Die Aufzeichnung begann um 14.16 Uhr und endete um 14.56 Uhr.

Kurzbiographie

Fennesz wurde am 25.12.1962 in Wien geboren. Er studierte ab 1981 Ethnologie und Musikwissenschaften an der Universität Wien. Er war Sänger und Gitarrist in mehreren Bands. Es waren dies die Gruppe „Blank“, mit der er Auftritte in Wien und Paris hatte, und von 1988 bis 1992 die Gruppe „Maische“. 1994/95 produzierte er für die band „Play the Tracks of“. 1995 arbeitete er mit den britischen Musikern Collin Newman und Scanner für eine Veröffentlichung auf dem Plattenlabel Syntactic zusammen.

Er erhielt 1992 den Kulturpreis des Landes Burgenland, 1995 das Stipendium für Komposition des Landes Burgenland, 1999 den Gustav Mahler Kompositionspreis der Stadt Klagenfurt und 1999 den Preis der Ars Electronica in Linz.

Sein Musikstil wird vom Music Information Center Austria (mica) (http://www.mica.at/person/person_detail.asp?clr=5&iID=51620) prägnant formuliert: „Mit seiner Experimental-Rockband Maische galt der Wiener Christian Fennesz als stilprägend. Seit Beginn der 90er-Jahre widmet sich Fennesz seinen analog und digital bis zur Unkenntlichkeit bearbeiteten Gitarrenklängen und gilt als einer der innovativsten Gitarren-Transformer und als einer der führenden Vertreter der Wiener Elektronik Szene. Die Gitarre ist für den Ex-Gitarristen nicht mehr das wichtigste Instrument, sondern Basismaterial für Sampler und Computer, und Samples sind

dazu da, etwas Eigenes daraus zu machen. Gitarre und Sampler sind die einzigen Vorgaben des mittlerweile überzeugten Einzelgängers, musikalisch pflegt Fennesz einen sehr unbeschwerten Umgang mit Stilen: Dub, Jungle, Ambient-Sounds, Rock-Riffs oder Folk-Elemente – Fennesz‘ Klanguniversum kennt keine stilistischen Grenzen, es muss nur passen.“

4.2.2 Bernhard Fleischmann

Die Kontaktaufnahme mit Bernhard Fleischmann gestaltete sich sehr einfach. Er wurde am 30. März 2005 per E-Mail kontaktiert. Nur kurz darauf antwortete er und schlug als Treffpunkt das Kaffee Rüdigerhof im siebten Wiener Gemeindebezirk vor, da er in der Nähe dieses Kaffees wohnt. Das Interview fand schließlich am Montag, den 11.04.2005 in besagten Kaffee, welches der Interviewer als alt, hell und freundlich beschreiben würde, statt. Das in sehr angenehmer Atmosphäre durchgeführte Interview dauerte 75 Minuten.

Kurzbiographie

Bernhard Fleischmann lebt als freischaffender Musiker in Wien. Er wurde 1975 in Wien geboren. In den Jahren 1983 – 1994 nahm er Klavierunterricht, in den Jahren 1988 - 1995 Schlagzeugunterricht an der Musikschule Hinterbrühl. Die ersten Konzerte spielte Fleischmann 1991 mit diversen Bands. Als Schlagzeuger fanden Konzerte mit den Gruppen „Speed Is Essential und "Sore!" in ganz Österreich statt. Als Veranstaltungsorte fungierten u.a. die Szene Wien, das Chelsea Wien, das Flex, der Schlachthof Wels oder das Kapu Linz. 1998 veröffentlichte er mit der Gruppe „Speed Is Essential“ die CD „My Idea Of Fun“.

Seit Beginn des Jahres 1998 beschäftigte sich Fleischmann mit elektronischer Musik. Es folgte die Einrichtung eines kleinen Studios und die Arbeit an den ersten Stücken als "Elektroniker". Das erste Konzert fand am 17.01.1999 im Rahmen des Picknick@Rhiz statt. Dort ergab sich auch die Zusammenarbeit mit Christof Kurzmann, auf dessen Label „Charhizma“ im April 1999 als erste Veröffentlichung die CD „Pop Loops For Breakfast“ vorgestellt wurde. Nur wenige Wochen später erschien sie bei dem ebenfalls neuen Label „Morr Music“ des Berliners Thomas Morr. Im Anschluss daran ergaben sich erste Konzerte in Österreich und Deutschland, u.a. bei der phonoTAKTIK 1999 in Wien, eine Tournee in Deutschland zusammen mit Lali Puna, und eine weitere erstmalige Zusammenarbeit mit Paul Divjak. Die Videos „Breakfast At Rhiz“ und „Le Matin“ entstanden. Im November erschien die EP „Sidonie“ auf „Morr Music“ und „Charhizma“.

Im Frühling 2000 tourte Fleischmann mit der deutschen Band „Iso 68“ durch Italien. Weitere Veröffentlichungen erschienen auf diversen Compilations, im Sommer 2000 auf dem US Label „Fuzzy box“ die CD/LP „A Choir Of Empty Beds“..Im Anschluss daran ergaben sich Kontakte nach New York, wo schließlich im November 2000 zwei Konzerte stattfanden. Der Kontakt zu Paul Divjak führte zu weiteren Zusammenarbeiten – es entstand das Video „It’s All So“. Weiters ergab sich über Fritz Ostermayer der Kontakt zu „Villa Log“, mit welchen am 23.12.2000 das erste gemeinsame Konzert, als Schlagzeuger, im Schlachthof Wels stattfand. Weitere Konzerte folgten im Jahr 2001.

Neben weiteren Veröffentlichungen ergaben sich auch Kontakte zu diversen Filmprojekten. So entstand u.a. die Mitarbeit bei Jörg Kalts Film „Richtung Zukunft durch die Nacht“, welcher beim Max Ophüls Preis 2002 den Sonderpreis der Jury

erhielt. Bei diversen Kurzfilmen wurden ebenfalls Stücke von Fleischmann eingesetzt. Es folgte eine Zusammenarbeit mit Bady Minck für den Film „Im Anfang war der Blick“. Im August 2001 formierten sich Herbert Weixelbaum und Bernhard Fleischmann zum „Duo 505“. Dieses wurde nach einer Idee von Wolfgang Kopper anlässlich des vierten "Gürtel nightwalks" gegründet. Obwohl als einmaliges Zusammenspiel gedacht, ergaben sich doch weitere Arbeiten, welche bei weiteren Konzerten präsentiert wurden. Arbeiten mit Paul Divjak wurden in der Sammlung Essl im Rahmen der Ausstellung „Hiding in the light“ im Oktober präsentiert.

Im Jahr 2002 erhielt Bernhard Fleischmann das erstmals ausgeschriebene SKE - Jahresstipendium. 2003 wurde „Welcome Tourist“, die erste Doppel - CD von Fleischmann, auf „Morr Music“ und „Charhizma“ veröffentlicht. Im Rahmen der Aufnahmen zu dieser CD entstand die Zusammenarbeit mit Christof Kurzmann, Martin Siewert, Burkhard Stangs und Werner Dafeldecker. Das gemeinsam aufgenommene 45 Minuten lange Stück „Take your time“ wurde im Rahmen der CD - Präsentation als Quintett erstmals aufgeführt. Bady Mincks Film „Im Anfang war der Blick“ (Musik: B. Fleischmann, Dr. Nachtstrom, Sainkho Namtchylak) wurde in Cannes bei den Filmfestspielen uraufgeführt. Im Herbst tourte Fleischmann mit MS John Soda, Christian Kleine und Jel drei Wochen durch die USA.

Im Frühjahr 2004 fand eine zweiwöchige Tour durch Deutschland, Italien und der Schweiz mit Contriva statt. Die gemeinsame „Tour 7“ erschien. Das „Duo 505“ veröffentlichte im August auf „Morr Music“ ihr erstes Album "Late" mit sieben Stücken. Am 26.08.2004 wurde es in Wien live präsentiert. Weiters begann die Arbeit an der Filmmusik für Jorg Kalts Film „crash test dummies“.

4.2.3 Barbara Wimmer

Barbara Wimmer wurde wie die anderen Befragten zunächst per E-Mail kontaktiert. Sie war sofort bereit uns ein Interview zu geben, worauf telephonisch mit ihr Kontakt aufgenommen wurde. Das Interview wurde für den 20.04.2005 um 14Uhr festgelegt. Auf ihren Wunsch wurde das Interview nicht in einem Cafe, sondern im Volksgarten durchgeführt. Es dauerte ungefähr 50 Minuten. Der Interviewer (Hartner) hatte den Eindruck, dass die Befragte an Interviews gewöhnt ist, weshalb das Gespräch auch problemlos verlief, und auch eine lange Erzählphase ohne Unterbrechungen auf den Erzählstimulus folgte. Nach dem Interview ergab sich auch noch ein 2 Stunden langes Gespräch, das allerdings nicht aufgezeichnet wurde.

Kurzbiographie

Barbara Wimmer zählt zu den erfolgreichsten österreichischen DJs und sie hat es auch als eine der wenigen Frauen geschafft, sich international einen Namen zu machen. Deshalb wird sie von einigen als „Austria´s first lady of drum ´n´ bass“ bezeichnet. Wie der Name schon sagt, ist ihr Musikstil Drum ´n´ Bass, eine Musikrichtung der elektronischen Musik, die zur elektronischen Tanzmusik zu zählen ist.

Barbara Wimmer wurde 1979 geboren und kommt ursprünglich aus Wels in Oberösterreich, lebt aber schon einige Jahre in Wien. Ihr erster aktiver Kontakt mit Musik war schon in früher Kindheit. Sie hat bis zu ihrem zwölften Lebensjahr Querflöte gelernt, und ist dann auf Bassgitarre umgestiegen. In den folgenden Jahren spielte sie in zwei verschiedenen Bands als Bassistin. Nach ihrem Umzug nach Wien

kommt sie zum ersten Mal mit elektronischer Musik in Kontakt. Kurze Zeit später, im Jahr 1998, startet sie ihre erste eigene Radioshow namens „Elektronic Vibes“ auf dem oberösterreichischen Radiosender FRO. Die ständige Kontakt zur Musik und die Gäste in ihrer Radioshow steigern ihr Interesse und sie beginnt selbst mit DJing, das sie sich selbst beibringt. Ihren ersten öffentlichen Auftritt hat sie 1999 auf einem Studentenfest in Wien, der bei vielen große Beachtung fand. Dadurch bekam sie die Möglichkeit zu regelmäßigen Auftritten in einer Bar in Wien. Auch dort fand ihre Musik große Beachtung und sie kam langsam auch zu anderen Auftritten in verschiedenen Clubs. Gleichzeitig ist sie auch für eine Event-Webpage tätig, für die sie Party-Reviews und Musikkritiken schreibt.

Im Jahr 2000 gründet sie gemeinsam mit der Sängerin und Freundin MC Terra das „Junglistic Sistaz“ Netzwerk. Eine Internetplattform, die weibliche Drum ´n´ Bass Protagonistinnen unterstützt und zu deren Vernetzung beitragen soll. Im selben Jahr beginnt sie auch mit einer Clubreihe im Wiener Club B72, die von Anfang an ein großer Erfolg ist, und auch zur Verbreitung ihres Namens beiträgt. Seit 2001 hat Barbara Wimmer auch immer mehr internationale Auftritte. Zur Zeit hat sie so gut wie jedes zweite Wochenende einen Auftritt im Ausland in verschiedenen Ländern wie Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Slowenien, Russland, Italien... Außerdem hat sie mehr oder weniger regelmäßige Auftritte bei der Drum ´n´ Bass Clubnacht im Wiener „Flex“, dem wahrscheinlich wichtigsten Club für elektronische Musik in Österreich.

Neben dem DJing beginnt sie im Jahr 2000 auch damit, selbst Musik zu machen. Durch die Zusammenarbeit mit einem deutschen Producer lernt sie selbst das Produzieren und hat auch hier schon einige Veröffentlichungen auf verschiedenen Labels, und auch schon Erfolge aufzuweisen, auch wenn sie bis jetzt noch kein eigenes Album herausgebracht hat. Daneben betreibt sie auch selbst noch ein eigenes Label namens „High Tension Recordings“.

Ein wichtiges Ereignis in ihrer Karriere war auch die Teilnahme an der „Red Bull Music Academy“ im Jahr 2003 in Kapstadt/Südafrika zu dem sie unter 2000 Bewerbern eingeladen wurde.

Neben der Musik studiert Barbara Wimmer auch Publizistik und Kommunikationswissenschaften und ist gerade dabei ihre Diplomarbeit über „DJ Culture und elektronische Medien“ zu verfassen.

In Zukunft will Barbara Wimmer bei der Musik bleiben und vor allem, neben ihren Auftritten als DJ, mehr Augenmerk auf das Produzieren legen. Sollte dies nicht so gut funktionieren, will sie sich auf ihre zweite Leidenschaft, das Schreiben, konzentrieren.

4.2.4 Gerald Radinger

Die Idee Gerald Radinger als Interviewpartner auszuwählen, kam durch Empfehlung von Freunden des Interviewers (Frotzler) zustande. Die erste Kontaktaufnahme erfolgte Anfang Mai 2005 durch den standardisierten Anschreibetext. Später fand der telefonische Kontakt mit Kiennast statt, während der Interviewer selbst schließlich am 18.05.2005 gemeinsam mit Gerald Radinger telefonisch einen Interviewtermin für den 20.05.2005 ausmachte, wobei kein Zeitrahmen fixiert wurde, der Interviewer aber darauf hinwies, dass es zumindest eine Stunde dauern würde. Das Treffen fand im Café „Ritter“ statt im sechsten Wiener Gemeindebezirk befindet. Im Nachhinein

stellte sich dieser Ort für Radinger insofern als ideal heraus, als dass dieser anschließend in einem nur einige Schritte entfernten Lokal als DJ auftrat, und diesen Termin folglich gleich mit dem Interview verbinden konnte.

Das Café selbst stellte sich als geeigneter Ort für das Interview dar, da die dort gespielte Musik leise war und jedenfalls ein Gespräch nicht akustisch behinderte. Als Zeit wurde 20:30 Uhr vereinbart, wobei der Interviewer bereits ca. zehn Minuten vorher in dem Café erschien, um an einer für das Interview geeigneten Position den Platz einzunehmen und das Aufnahmegerät vorzubereiten. Gerald Radinger erschien um ca. 20:35 Uhr in dem Café. Dabei trug er bereits die für seinen späteren Auftritt notwendige Tasche mit Platten bei sich. Nach einer kurzen gegenseitigen Begrüßung wurde die Aufnahme gestartet, das Interview dauerte bis ca. 21:30 Uhr. Radinger trank dabei zwei Melange und rauchte ca. fünf Zigaretten, wobei er das anschließende Angebot des Interviewers, ihn für seine Mühe auf die Getränke einzuladen, dankend ablehnte. Nach dem Interview folgte noch ein längeres Gespräch zwischen dem Interviewer und Radinger. Dieser wollte gleich anschließend mehr über das Forschungsprojekt wissen und worum es dabei genau geht. Er bekundete Interesse an den Ergebnissen und erwähnte dabei, dass er sich selbst, auch im Rahmen seines Studiums, mit dem Thema Jugendkultur auseinandersetze, wobei ihm der Interviewer zusicherte, ihm die Ergebnisse zukommen zu lassen. Anschließend folgte noch ein längeres gemütliches Gespräch über verschiedenste Themen, unter anderem Studium, Karriere, Politik und aktuelles Weltgeschehen, das bis ca. 22:30 Uhr dauerte.

Kurzbiographie

Geboren wurde Gerald Radinger am 22.07.1981 in Oberösterreich im Bezirk Steyr-Land, wo er auch seine Kindheit und frühe Jugend verbrachte. Dort machte er seine Matura und besuchte nebenbei auch noch die Musikschule. Zudem war er dort mehrere Jahre bei der Blasmusik tätig, wobei er vor allem Schlagzeug spielte. In dieser Zeit lernte er auch seinen Schulfreund Christian kennen, mit welchem er heute zusammen auftritt. Nachdem er die Matura erfolgreich absolvierte, zog er nach Wien, um dort Politikwissenschaften zu studieren, und hat heute seinen Wohnsitz im dritten Wiener Gemeindebezirk.

Unter dem Synonym „Turbo Pascal“ tritt Radinger zusammen mit seinem DJ-Kollegen (der unter dem Namen „Kamil Wolanin“ auftritt) als „Die 2 Kosmonauten“ auf. Im Internet ist das DJ-Duo auf der Seite <http://www.die2kosmonauten.com> repräsentiert. Aufgetreten sind sie bereits in bekannten Wiener Lokalisationen, unter anderem im Ramien oder dem Schikaneder. Im Mai 2005 traten sie im Rahmen des Seewiesenfests, einem Festival im oberösterreichischen Kleinreifling auf. Radinger selbst sieht sich als halb-professioneller DJ, spricht: Er finanziert sich sein Leben nicht ausschließlich durch seine Auftritte, zudem er nebenbei noch mit dem Politikwissenschaften-Studium beschäftigt ist. Im Blick auf seine Zukunft orientiert er sich sowohl an seiner Leidenschaft als DJ zu arbeiten, als auch an seinem Studium. Sofern der Erfolg da ist, wäre für ihn eine Karriere als professioneller DJ denkbar, aber er schließt auch nicht aus, einmal einer beruflichen Tätigkeit nachzugehen, die seinem Studium entspricht.

5 5. ANALYSE

In diesem Kapitel werden die habitusrelevanten Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede, die aus der Analyse der Transkriptionen der Interviews ersichtlich wurden, dargestellt. Der Vergleich der drei bei Bourdieu vorkommenden Kapitalsorten wird in einem eigenen Unterkapitel vorgenommen. Zuletzt werden die daraus gewonnenen Erkenntnisse über das Feld und dessen Strukturen beschrieben.

5.1 Habitusrelevante Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Aus der vergleichenden Analyse der Interviews sollen im Folgenden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in verschiedenen Bereichen des Musischaffens und des Lebens der befragten Personen herausgefiltert werden, um so Rückschlüsse auf ihren Habitus (vgl. Kapitel 3.1) ziehen zu können. Es kann dabei nicht für alle Aspekte auf jeden Interviewten eingegangen werden, da ihre Verfügbarkeit nicht in allen Interviews gegeben ist. Die Datenlage ist aber soweit vorhanden, dass sie immer für drei von vier zur Beschreibung und zum Vergleich des jeweiligen Habitus herangezogen werden kann. Folgende Aspekte werden in den nächsten Unterpunkten behandelt: Wege zur Musik, Faszination an der elektronischen Musik, Karriere, Zeitaufwand, Alltagsabläufe, Auswirkungen auf Familie und Freunde, Eigenständigkeit als Merkmal, Networking, Sprache, Vorstellungen von Lebensqualität und Konkurrenzdenken unter den MusikerInnen.

5.1.1 Wege zur Musik

Da das wesentliche Merkmal der Interviewten ihre Beschäftigung mit der elektronischen Musik ist, werden in einem ersten Schritt ihre persönlichen Wege zur Musik im Allgemeinen und zur elektronischen im Speziellen verglichen: Drei von vier gaben explizit an, schon als Kind mit Musikinstrumenten in Kontakt gekommen zu sein. Es waren dies „typische“ Instrumente für Kinder wie Blockflöte, Klavier oder akustische Gitarre, aber auch Querflöte, Schlagzeug und Bassgitarre. Radinger hatte über die Blasmusikkapelle seines Heimatortes überhaupt die Gelegenheit, mehrere Musikinstrumente kennen zu lernen und auszuprobieren. Seine musikalische Familie, die zum Teil im Kirchenchor sang, zum Teil in der Kapelle mitspielte (der Großvater war dort Kapellmeister), förderte naturgemäß diese Tendenzen. Fennesz erwähnte zwar keinen Musikunterricht, es ist aber anzunehmen, dass, wenn er sich die Musik nicht autodidaktisch aneignete, er bereits als Jugendlicher Gitarrenunterricht erhielt, da er mit 13 bzw. 14 Jahren seine erste (Punk-) Band hatte. Es folgten weitere Rock- und Popbands in seiner Jugendzeit. Ähnlich verhielt es sich bei Wimmer, die mit 16 als Bassistin Mitbegründerin einer Band war und Fleischmann, der in diesem Alter zusammen mit seiner Band die ersten Auftritte hatte. Auch bei ihm folgten noch weitere Bands. Alle vier Befragten hatten somit intensiven Kontakt zur Musik, bevor sie mit der elektronischen Musik in Berührung kamen.

Die Umstände, wie die elektronische Musik von den jeweiligen Musikern „entdeckt“ wurde, waren jedoch sehr unterschiedlich. Die Palette reicht vom ersten Discobesuch in „dem“ Wiener In-Lokal für elektronische Musik, dem Flex (Wimmer), über einen Besuch einer befreundeten Band in ihrem Proberaum, wo ein Sampler das Interesse von Fleischmann weckte, bis hin zum schlichten Willen zur Weiterentwicklung der Klänge von E-Gitarren, die bei Bandproben eingesetzt wurden (Fennesz). Was bei

allen Befragten außer Radinger klar zum Ausdruck kommt, ist, dass von Anfang an ein starkes Interesse am Experimentieren mit der Musik bestand. Fleischmann interessierte sich etwa dafür, über die „Melodie und Harmonie“ hinauszugehen, während sich Fennesz nicht auf das klassische Gitarre-Verstärker-Setup beschränken, sondern den „Klang erforschen wollte“. Wimmer war gegenüber der elektronischen Musik anfangs skeptisch, doch lag das nach eigenen Angaben eher am „Kommerz-Techno“, der ihr missfiel. Mit der experimentellen elektronischen Musik konnte sie sich schließlich besser identifizieren, immerhin war sie bereits in ihrer Jugendzeit mit alternativer Musik wie bspw. Avantgarde-Jazz vertraut. Ein spannender Aspekt dürfte die Vielfältigkeit der elektronischen Musik sein, da sie sich nie auf ein gewisses Spektrum beschränken lasse, und sogar andere Musikrichtungen wie Disco, Jazz oder Metal mit einbeziehe. Fennesz ist z.B. fasziniert von der Möglichkeit entweder nur mit den Klängen einer einzigen Gitarre zu arbeiten, oder nach Belieben sogar ein ganzes Orchester in den Laptop einspeisen und bearbeiten zu können.

5.1.2 Faszination an der elektronischen Musik

Was macht außerdem die Faszination bzw. die Besonderheit der elektronischen Musik für die Befragten aus? Für Fennesz ist es einerseits die Möglichkeit alleine produzieren zu können, andererseits hat er auch erwähnt, dass, wenn er auf der Bühne steht und das Publikum mit seiner Musik anspricht, ein gewisses Echo desselben auf ihn überstrahlt. Dieser Synergieeffekt ist etwas, was ihn an seine alten „Rockerzeiten“ erinnert und der ihm auch bei der elektronischen Musik gefällt. Überdies kann er mit dieser Art von Musik Grenzen überschreiten und „auch völlig neue Welten entdecken“. Für ihn stellt seine Musik auf eine gewisse Art eine Spielerei dar. Ähnlich sieht Radinger Musikinstrumente wie auch seinen Laptop als Spielzeug. Durch die Musik wird man zum Sammler (von CDs und Platten, Anm.), sie ist „irgendwie auch eine Sucht“. Besonders gefällt es ihm, wenn die Leute zu seiner Musik tanzen. Er zitiert Nietzsche, der meinte, dass das Leben ohne Musik ein Irrtum wäre. Die Besonderheit für Wimmer wurde bereits oben erwähnt: Es ist für sie das Experimentieren wichtig. Bei Drum ´n´ Bass fasziniert sie vor allem die „Beatverschiebung“ - in ihren Augen könne so etwas „einfach nie Kommerz sein“, eine Abgrenzung zum Mainstream dürfte für sie also einen besonderen Reiz darstellen. Fleischmann geht an seine Musik emotional und impulsiv heran. Dass er dabei alleine produzieren kann, stellt für ihn einen Vorteil da. Auch die Abgrenzung zum Mainstream scheint für alle einen gewissen Reiz darzustellen.

Bei allen Interviewten ergibt sich der Eindruck, dass vor allem das Experimentieren wichtig ist. Die Beschäftigung mit der Musik hat etwas Spielerisches, und der beste Weg zu guter neuer Musik scheint ein gewisser „Flow“ (sei das jetzt eine bestimmte Situation, die zum Produzieren anregt, oder eine innere Stimme, die einem sagt, wann es „wieder Zeit ist“) zu sein, dem man folgen muss.

5.1.3 Berufliche Entwicklung

Interessante Ergebnisse ergaben sich bei dem Thema Karriere bzw. wie die Interviewten zu ihren ersten Auftritten oder ihren ersten musikalischen Erfolgen gekommen sind. Es ergibt sich der Eindruck, dass, wenn man ihren Beschreibungen folgt, es hauptsächlich vom Glück abhängt, ob man in der elektronischen Musikszene erfolgreich ist oder nicht. Fleischmann wollte sich im Wiener Lokal Rhiz um einen Auftritt vor dem Konzert der Band Konsole bewerben. Er schickte ein Demotape hin

mit der Frage, „ob sie nicht eine Vorband brauchen dafür. Und dann hab ich offensichtlich Glück gehabt.“ Fleischmann bekam seinen ersten Auftritt im Rhiz, und ungefähr in der gleichen Gangart ging es dann weiter. Nach einem halben Jahr brachte er seine erste CD als „Elektroniker“ heraus, und dann „hatte ich wieder mal das Glück, das spielt offensichtlich bei mir immer eine, eine große Rolle, dass man das Glück hat zur richtigen Zeit irgendwie bei den richtigen Leuten zu sein, oder keine Ahnung.“ Es folgte die erste Veröffentlichung bei einem Berliner Plattenlabel, und weitere Kontakte in die USA. Auch Fennesz nennt Fortuna beim Namen, indem er „sehr früh zum Glück so zu Theatermusiken Jobs bekommen“ hat. Er verdiente nicht viel, aber es war genug, um „halt doch irgendwie existieren zu können. Ohne dass ich irgendwas anderes arbeiten hätte müssen.“ Allerdings gab es schon „einige wirklich dürre Jahre“, in denen er sogar am Wochenende auf Showbands spielen musste. Nach einigen Kollaborationen mit anderen Musikern ging dann aber plötzlich die Tür auf. „Plötzlich gab’s sozusagen Interesse und Arbeit für mich, und auch Möglichkeiten (...).“ Bald ging „eins ins andere. Und man ist im Ausland, trifft wieder andere Leute, die wieder irgendwas vorschlagen, und dich dann wieder einladen, woanders hin, weil’s dich gehört haben, et cetera.“

Radinger hingegen verweist nicht explizit auf das nötige Glück, sondern auf einen stetigen Weg der Weiterentwicklung: „(...) wenn man den beruflichen Werdegang zeichnet, dass das einfach langsam wächst, gewisse Sachen, man arbeitet zwar daran, dann kommt vielleicht mal nix lang, und man verzweifelt fast, und plötzlich geht zufällig eine Tür auf und es geht weiter. (...) Man braucht halt ein gutes Durchhaltevermögen.“

Es tut sich dem Beobachter die Frage auf, ob Radingers Sichtweise nicht die realistischere ist. Er verweist auf die Arbeit, und dass man mitunter auch Geduld braucht, um nicht zu verzweifeln. Oder ist es gar keine Verkennung der Wahrheit, sondern eher Bescheidenheit, wenn erfolgreiche Musiker wie Fennesz und Fleischmann vom „Glück“ sprechen, das ihnen in ihrer musikalischen Laufbahn widerfahren ist? Denn es dürfte unbestreitbar sein, dass man nicht durch Glück allein, auch wenn es mitunter seinen Beitrag gibt, Erfolg haben wird. In einer anderen „Branche“ wäre es vielleicht vermessen, von Glück zu sprechen. Wimmer betont allerdings, dass sie schon sehr viel Arbeit in ihre Musik steckt. Auch durch das Organisieren wird viel Zeit verbraucht. Sie gab an, seit 2003 regelmäßig Auftritte zu haben und auch fleißig zu produzieren.

Es werden noch unter einem anderen Punkt die Aussagen der Interviewten diskutiert werden, in dem es darum geht, wie viel Zeit sie in die Musik stecken, und wie viel Planung dahinter steht. Das könnte u.U. einen Gegensatz zu dem oft zitierten Glück darstellen.

5.1.4 Zeitaufwand

Der hohe Aufwand an Zeit, der in das Produzieren und die Vermarktung der Musik sowie in Auftritte und damit verbundene Reisen etc. fließt, erhöht den Verdacht, dass es keine reine Glücksache ist, ob man zu Auftritten, Labels und dergleichen kommt. Radingers Studium bspw. war der ursprüngliche Grund, warum er nach Wien gekommen ist. Mittlerweile leidet es ziemlich unter den hohen Zeit- und Energieaufwendungen, die er für die elektronische Musik aufbringt. Er macht das deshalb, „weil ich jetzt seh’, dass es gehen könnte. Aber es braucht einfach noch Zeit, das weiß ich halt.“ Für Wimmer geht neben der eigentlichen Beschäftigung mit

der Musik vor allem Zeit in der eigenen Organisation und Vermarktung drauf. „Ich bin bei keiner Agentur, das heißt, ich organisier mir alles selbst. Was ziemlich aufwändig ist, aber andererseits verlier ich so nie den Überblick.“ Sie hatte überdies schon viele Auftritte im Ausland, was sich neben der Organisation natürlich auch in einem erhöhten Zeitaufwand durch die Anreise niederschlägt. Ebenfalls viel im Ausland ist Fennesz. Für die Tage nach dem Interview hatte er hintereinander Reisen nach Paris, Amerika, Brüssel, wieder Paris und dann Sao Paulo geplant. Dazwischen ist er immer für ein paar Tage in Wien. Nach eigenen Worten ist er sehr viel weg, hat sich aber schon daran gewöhnt, sodass das viele Reisen keinen Stress mehr für ihn verursacht.

5.1.5 Alltagsabläufe

Die Alltagsabläufe gestalten sich bei den Befragten erwartungsgemäß unregelmäßiger als bspw. bei Leuten, die eine 40-Stundenwoche und fixe Anwesenheitszeiten im Job haben. Dadurch, dass es ihnen selbst überlassen bleibt, wann sie ihre Musik produzieren, oder wann bzw. ob sie überhaupt Auftritte haben wollen oder müssen (man darf die Notwendigkeit des Geldverdienens nicht außer Acht lassen), ist es klar, dass Produzenten in der elektronischen Musikszene dadurch die Möglichkeit erhalten, ihren Tag frei einzuteilen, und auch die Woche über jeden Tag anders zu gestalten. Es ergeben sich natürlich dadurch Zwänge, dass sie (mit der Ausnahme einer zusätzlichen Einkommensquelle) mit der Musik auch ihren Lebensunterhalt verdienen müssen.

Fleischmann spricht in diesem Zusammenhang von einer groben Struktur, die er für jeden Tag hat, die jedoch trotzdem offen und flexibel bleiben muss. Er hat aber keinen „3-Jahresplan“, in dem er eine gewisse Anzahl von CDs herausbringen muss oder ähnliches. Es ist vielmehr ein Gefühl, das ihm sagt, wann es wieder soweit sei, neue Musik zu machen.

Bei Wimmer und Fennesz lässt sich aus den Interviews keine Regelmäßigkeit herauslesen. Wenn man überhaupt von Regelmäßigkeit sprechen kann, dann von der, mit welcher sie auf Reisen sind.

Eine detaillierte Angabe zu seinem Tagesablauf gibt Radinger. Sie soll daher an dieser Stelle beschrieben werden, um ein ausführliches Bild zu bekommen: „Ein normaler Tag schaut bei mir so aus, dass ich aufstehe, den Computer einschalte, frühstücke, und des am besten gleich vorm Computer, und, ja, da mal irgendwas erledigt.“ Dann darf auch nicht auf das Studieren vergessen werden, hin und wieder wird auch aufgelegt. „Und wenn noch Zeit bleibt, neben Uni, Freunden und dem ganzen, was man sonst noch macht, legt man eh auf, irgendwie in der Nacht. (...) Oft ist das hart, dass man irgendwie nach sechs Stunden aufsteht“, wenn er erst spät heimgekommen ist. Schließlich fügt er hinzu, dass er untermits schaut, was neu raus gekommen ist, und neue Platten bestellt.

5.1.6 Auswirkungen auf Familie und Freunde

Welchen Einfluss haben eigentlich Reisen und außergewöhnliche Alltagsabläufe auf die Beziehung zu Familie und Freunden? Sehr direkt hat es Fennesz ausgedrückt. Für ihn ist der enorme und unregelmäßige Zeitaufwand für die elektronische Musik der wahrscheinliche Grund für das Scheitern seiner ersten Ehe, aus der auch eine Tochter, die mittlerweile acht Jahre alt ist, hervorgegangen ist. Für die Tochter wiederum stellen die vielen Reisen des Vaters keine Probleme dar. Im Gegenteil: Es

ergibt sich dadurch die Chance für sie, ihn zu Konzerten und dergleichen begleiten zu können, und dadurch einige Länder kennen zu lernen. Viele Freunde von Fennesz sind überdies sowieso nicht in Wien, sondern über die ganze Welt verteilt, wodurch das Reisen zur Notwendigkeit wird, wenn er den Kontakt halten möchte.

Radinger erwähnt nicht explizit, dass es durch einen erhöhten Zeitaufwand zu irgendwelchen Problemen mit Freunden und Familie kommen könnte. Er befindet sich schließlich in einer Lebenssituation, die ohnehin nicht durch starke familiäre Bande im Alltag gekennzeichnet sind. Er ist vor wenigen Jahren aus dem elterlichen Haushalt nach Wien zum Studieren gezogen, und hat noch keine eigene Familie. Er dürfte, bezogen auf seine Zeiteinteilung und familiäre Verpflichtungen, das Leben, was man weitläufig als „Studentenleben“ bezeichnet, und von daher die idealen Voraussetzungen für eine nicht ganz regelmäßige Zeiteinteilung, die die elektronische Musik scheinbar mit sich bringt, besitzen.

Bei Fleischmann sieht die Sache freilich etwas anders aus. Er wohnt mit seiner Freundin, die, bedingt durch einen Job im Büro, einen von dieser Seite her strukturierteren Tagesablauf hat, zusammen. Da seine Tätigkeit kein frühes Aufstehen erfordert, sondern manchmal im Gegenteil eher am späten Abend und in der Nacht stattfindet, ist es notwendig, dass er sich mit ihr abspricht, und „zum Teil Kompromisse“ eingeht, damit „man sich auch mal sieht“. Hier besteht also eindeutig Kooperationsbedarf, doch macht Fleischmann im Interview nicht den Eindruck, als wäre das eine große Belastung.

Über Wimmer lassen sich keine Informationen zu diesem Thema im Interview generieren.

5.1.7 Eigenständigkeit als Merkmal

Ein besonderes Merkmal, das bei den meisten Interviewten herausgekommen ist, ist die Eigenständigkeit, mit der sie ihren Beruf/ihre Berufung ausführen können. Zwar gibt es Kollaborationen mit anderen Künstlern (z.B. Wimmer und MC Terra), jedoch sind diese nicht zwingend. In der elektronischen Musikszene ist es ohne weiteres möglich, alleine eine Single oder ein Album aufzunehmen, oder ein Solokonzert zu geben. Für Fennesz, der sich bereits seit längerem mit der elektronischen Musik beschäftigt, bedeutete die Weiterentwicklung der Technik und deren Erschwinglichkeit Anfang der 90er Jahre einen „Befreiungsschlag“, da er sich nun sein eigenes Equipment zusammenstellen konnte, und nicht auf Tonstudios angewiesen war. Auf einem billigen Sonic-Sampler konnte er alleine produzieren und seine Ideen verwirklichen. Es würde ihn langweilen, zweimal pro Woche zu Bandproben zu gehen und Stücke einzustudieren und daran zu feilen. Ähnlich verhielt es sich bei Fleischmann, der sich Ende der 90er Jahre sein eigenes „Mini-Studio“ und ein paar Wochen später seine ersten Stücke zusammenstellen konnte. Bei Wimmer beschränkt sich die Begeisterung für das alleine Produzieren nicht nur auf die Musikproduktion im engeren Sinn, sondern auch auf ihre eigene Vermarktung und die Anbahnung von Kontakten und Auftritten (Networking).

5.1.8 Networking

Egal, ob die Musiker solo oder im Team auftreten (Radinger produziert in einem Duo namens „Die2Kosmonauten“), unerlässlich für ihr musikalisches und berufliches Weiterkommen ist das Networking, egal ob das in voller Absicht oder unbewusst passiert. Bei den Interviewten hat es den Anschein, dass die Kontakte

meist von selbst passieren. Nachdem sich bei Fennesz der erste Erfolg eingestellt hatte, dachte er, ab jetzt werde er nur mehr in seinem „stillen Kämmerlein produzieren können“. Genau das Gegenteil trat aber ein. Es gab mehrere Kollaborationen mit Musikern wie Jimmy O'Rourke oder Peter Rehberg. Und schnell „geht eins ins andere. Und man ist im Ausland, trifft wieder andere Leute, die wieder etwas vorschlagen, und dich dann wieder einladen, woanders hin, weil's dich gehört haben, et cetera.“ Auch für Radinger liegt es auf der Hand: „(...) man trifft dann ganz einfach viele Leute, wenn man das macht, die das gleiche machen.“ Vor allem auf Konzerten können sich die Verknüpfungen weiterentwickeln, die sich dann ins unendliche steigern können. Wimmer lernte über das Internet die Vokalistin MC Terra kennen, mit der sie dann zusammenarbeitete. Auch über das Internet verlief ihr erster Kontakt mit einem deutschen Produzenten, der ihr auch beim Erlernen des Produzierens half. Ebenfalls online läuft das Netzwerk „Female Pressure“ für Frauen. Das von ihr gegründete Netzwerk „Junglistic Sistas“ umfasst knappe 200 Mitglieder, wobei ein kleiner Teil davon wirklich aktiv ist.

Für Fleischmann stellen Kontakte ein Begleitprodukt des Musikmachens dar. Sie ergeben sich dadurch, dass man gemeinsame Auftritte hat, auf den gleichen Konzerten, Festivals oder Tourneen ist, oder dass man sich gegenseitig besucht, wenn der andere auflegt. Die Musik ist dasjenige Moment, das verbindet. Wenn darüber hinaus auch eine Freundschaft entsteht, dann ist man über das Networking hinausgegangen. Fleischmann betont jedoch den Faktor Offenheit. Nur wenn man anderen Leuten und neuen Kontakten gegenüber hinreichend offen ist, kann man diese Verbindungen auch herstellen.

5.1.9 Sprache

Wie in jedem anderen Bereich auch haben sich in der elektronischen Musikszene eigene Ausdrücke und Codes entwickelt, die die Eingeweihten nach außen abgrenzen und daher ein Distinguierungsmerkmal darstellen. Im Folgenden sollen einige dieser Codes, die während der Interviews aufgezeichnet wurden, aufgezeigt werden.

Die meisten dem Durchschnittsbürger unbekanntem Ausdrücke beziehen sich auf die technische Ausstattung der DJs, welches selbst als „Equipment“ bezeichnet wird. Ein solches Equipment (oder „Set-up“) kann z.B. aus einem „Sampler“, „Turntables“, einem „Analog-Synthesizer“, einem „Sequencer“ und /oder einer „Roland Groovebox 505“ bestehen. Die „Tracks“, die man für ein „Set“ (vorbereitete Liste von Tracks) zusammenstellt, das für einen „Gig“ (Auftritt) benötigt wird, werden zuerst „downgeloadet“ oder im „Recording Studio“ „gemixt“. Dass der „Sound“ aus den „Boxen“ kommt, ist ebenso klar wie die Tatsache, dass ein „Event“ nur durch ein gutes „Line-up“ und dieses wiederum nur durch eine gute Besetzung mit fähigen „Artists“ (DJs, „MCs“ oder „Live-Acts“) ermöglicht wird.

Es fällt sofort auf, dass der Großteil der Codes aus dem Englischen stammt. Grund dafür könnte die starke internationale Vernetzung innerhalb der elektronischen Musikszene sein.

5.1.10 Vorstellung von Lebensqualität

Die Vorstellungen, die die einzelnen Musiker von ihrer Lebensqualität haben, bzw. die Ansprüche, die sie an einen gewissen Lebensstandard stellen, wurden nicht von allen explizit erwähnt. Bei Fennesz gewinnt man den Eindruck, dass sich seine Ansprüche mit den tatsächlichen Umständen decken. Radinger kann zwar (noch)

nicht von seiner Musik leben, doch ergaben sich auch bei ihm keine Anzeichen, dass es ihm an materiellen Mitteln fehlt, oder dass er mit seinen sonstigen Lebensumständen (Wohnen, Freunde, Studium, Djing) unzufrieden wäre.

Fleischmann gibt zwar zu, dass Geld notwendig ist zum Leben, allerdings merkt er an, dass Dinge wichtig sind, die Spaß machen. Es zeugt für ihn von großem Glück, dass er tun kann was er will „ohne mich rechtfertigen zu müssen, und ohne irgendjemand irgendwas beweisen zu müssen.“ Für ihn bedeutet Lebensqualität außerdem Sicherheit. Die erhält er in einem guten Freundeskreis, in der Beziehung und durch seine Familie. Der Ort an dem er lebt, Wien, bedeutet für ihn auch einen großen Sicherheitsfaktor. Hier fühlt er sich wohl. Wien ist für ihn „eine ruhige, sehr sichere, sehr angenehme lebenswerte Stadt“, in der er auch die nötige Struktur vorfindet, die er für die Musikproduktion benötigt (Clubs, Möglichkeiten für Kontakte).

Wimmer stellt bescheidene Ansprüche. Für sie ist wichtig, dass sie vor allem nicht unter ein bestimmtes Minimum an Einkommen rutscht, welches sehr unregelmäßig ist. Jenen Level, der ein Unterschreiten ihres gewünschten Lebensstandards bedeutet, würde sie so beschreiben: „Oh mein Gott, ich kann jetzt nicht mehr zum Billa gehen und mir eine Wurstsemmel kaufen.“ Außerdem sollte sie bspw. ein Wasserrohrbruch nicht in die finanzielle Krise stürzen. Sie hatte bis dato keine derartigen Sorgen, und würde sich das auch für die Zukunft wünschen.

5.1.11 Konkurrenzdenken unter den Musikern

Laut Wimmer besteht ein Konkurrenzdenken unter den DJs, wobei sie die Vermutung hat, dass diese bei den Musikerinnen einen „bissigeren“ Touch hat als bei ihren männlichen Kollegen. Das Konkurrenzdenken ist ihrer Meinung nach auch der Grund, warum sich Frauen eher der elektronischen Musikszene fernhalten, weil sie sich nicht damit auseinandersetzen möchten.

Als Fennesz begann, in der elektronischen Szene Fuß zu fassen, war nach seinen Angaben noch kein starkes Konkurrenzdenken zu spüren. Nur eine kleine Anekdote von einem spanischen Musik-Festival 1996 lässt spärliche Rückschlüsse auf dieses Thema ziehen, doch es wäre nicht nachvollziehbar davon auf eine Gesamtheit zu schließen: Fennesz traf dort im Hotel das bereits bekannte Wiener Duo Kruder&Dorfmeister im Aufzug. Unter Lachen erzählt er, wie sich alle „extra cool“ durch ihre Sonnenbrillen hindurch angeschaut haben, und keiner ein Wort gesagt hat.

5.2 Kapitalsorten

In Bourdieus Modell eines mehrdimensionalen Raumes werden drei Kapitalsorten zur Positionierung verwendet. Je mehr Gemeinsamkeiten die Akteure miteinander aufweisen, desto geringer ist ihre Distanz. Bei einer Anhäufung von Unterschieden steigt jedoch die Entfernung. Im Folgenden werden die drei Kapitalsorten der Interviewten beschrieben und miteinander verglichen.

5.2.1 Ökonomisches Kapital

Betrachtet man das ökonomische Kapital der vier Musiker, so muss festgestellt werden, dass sich der Anfang für jede/n einzelne/n äußerst schwierig gestaltet hat. Deutlich ist erkennbar, dass selbst das notwendige Equipment am Anfang schwer erschwinglich war. Wimmer hatte schon einige Platten bevor sie sich ihren ersten

Plattenspieler leisten konnte. Zum Produzieren hat sie im Jahr 2000 angefangen, ihr eigenes Producer Equipment konnte sie sich jedoch erst drei Jahre später leisten. Auch Fennesz hatte in den Anfangsjahren nicht genügend Geld um Equipment zu kaufen. Erst Anfang der 90er Jahre konnte er einen einfachen, billigen Sampler kaufen, und dann „die Vision, wie man Gitarrenmusik weiterentwickeln kann selbst in Angriff nehmen.“ Fleischmann kellnerte nebenbei lange Zeit in einem Café und konnte sich dann ein kleines Ministudio mit fünfzehn Quadratmetern kaufen - Klo am Gang, kein Wasser, dafür aber Heizung. Sein Equipment beschränkte sich anfangs auf ein kleines Mischpult und eine Groovebox. Da Radinger die Musik früher nur als Hobby sah, war der finanzielle Aspekt nicht so wichtig für ihn. Heute ist das anders. Radinger hat vor, davon leben zu können.

Fleischmann und Fennesz finanzierten ihren Lebensunterhalt durch viele verschiedene Aktivitäten. Neben dem Produzieren und Auflegen produzieren die beiden Filmmusik, Multimedia- Sachen, haben sogar schon für Showbands und auf Bällen gespielt. Dazu ein Zitat von Fennesz: „Es war mir egal, ich hab damit einfach so viel Geld verdient, dass ich die ganze Woche leben konnte davon. Aber irgendwann dann bald, nach ein, zwei Jahren gings dann irgendwie. Plötzlich kam dann irgendeine Dance -Company, und wollte ein wirklich großes Stück von mir. Und das hab ich dann verdient.“ Heute arbeitet Fennesz in einem Studio, in dem allein der Raum - also ohne Equipment - eine Million Schilling gekostet hat. Er mietet den Raum gemeinsam mit einem anderen Musiker. Auch Wimmer engagierte sich sehr vielfältig. U.a. startete sie eine eigene Radiosendung, welche vier Jahre lang, von 1998 bis 2002, ausgestrahlt wurde.

Interessant ist, dass Wimmer in gewisser Weise ihren Musikstil in einem finanziellen Hintergedanken begründet sieht. Laut Wimmer ist es eine Geldfrage, welche Platten man sich kauft. Diese Platten kosten monatlich ein paar hundert Euro und „das kann man sich als Student nicht leisten.“ Daher hat sie sich auf ein Genre beschränkt, in ihrem Fall Drum ´n` Bass.

War es für Fleischmann früher oft „mühsam“, nach Konzerten mit den Veranstaltern über ein mögliches Benzingeld zu verhandeln, so hat er heute ein Label, welches diese Arbeit für ihn übernimmt. Er schätzt es sehr, ein Label zu haben, das hinter ihm steht. Außerdem ist er froh, dass dies ein kleines Label ist, welches die Sache finanziell aber auch inhaltlich, also musikalisch, wirklich unterstützt. Zudem ist Fleischmann jemand, der ungern über Geld spricht. Fennesz hat auch ein Label hinter ihm stehen. Wimmer ist derzeit bei keiner Agentur. Sie organisiert sich alles selbst. Zwar ist dies einerseits aufwendig, doch andererseits behält sie so einen besseren Überblick, ist sie der Meinung. Radinger, der ebenfalls kein Label hinter sich hat, kümmert sich um alles selbst, und meint, dass dies ein großer Aufwand sei (Auftritte bekommen, Demos verschicken,...).

Wie schon erwähnt will Radinger einmal von der Musik leben können, allerdings weiß er, dass es dazu noch Zeit braucht. Außerdem möchte er sich die Möglichkeit offen halten, später einmal das Gelernte aus seinem Studium der Politikwissenschaften in seine Arbeit einfließen zu lassen. Wimmer überlegt, ob sie sich neben der Musik einen zweiten Teilzeitjob suchen soll. Sie möchte auf einen gewissen Lebensstandard kommen und möchte auf jeden Fall weiter Musik machen. Möglicherweise wäre ein nächster Schritt, Live Auftritte mit eigenen Tracks zu spielen, da dann die Chance auf höhere Gagen besteht. Sie glaubt nämlich mit ihren jetzigen Gagen den Zenit erreicht zu haben. Wimmer meint, dass sie sich keine

Sorgen um einen gepflegten Lebensunterhalt machen will. „Es ist halt (...) immer ein gewisses Risiko, und eine Unregelmäßigkeit drinnen. Man muss halt dann eben wissen, was einem wichtiger ist, Regelmäßigkeit oder das einfach Hineinleben“ ist ein schönes Zitat von Wimmer, welches verdeutlicht, dass das Musikdasein nicht mit anderen (herkömmlichen) Berufen zu vergleichen ist. Der Risikoaspekt, die Ungewissheit, nie zu wissen, ob man gebucht wird oder nicht, ist etwas, das immer herauszuhören ist.

Interessant ist hier auch zu erwähnen, dass Fleischmann den Vorteil von Soloauftritten herausstreicht. (Erstens muss die Gage nicht durch drei oder vier Leute geteilt werden, und zweitens steigt dadurch die Chance, eingeladen zu werden.) Fleischmann, der Diskussionen um finanzielle Aspekte eher scheut, ist offen für Veranstaltungen, bei denen ihm die „ganze Sache sympathisch ist“, und wo er nicht so viel daran verdient (das können ungefähr 150 Euro sein für einen Abend). Aber dann spielt er wieder auf Veranstaltungen, wo er eine Fixsumme veranschlagen muss. Er meint, dass man des Öfteren hartnäckig sein muss, sonst spricht es sich schnell herum, dass ein Musiker für wenig Geld Auftritte macht und dergleichen. Daher kann es passieren, dass er nach einem Konzert mit 150 Euro Gage, am nächsten Tag mit weniger Aufwand 1500 Euro kassiert. Heute kann Fleischmann, wie auch Fennesz, davon leben. „Und es geht sich halt alles so gemütlich zusammen, dass man, dass sich das ausgeht zum Glück.“

5.2.2 Kulturelles Kapital

Bezüglich des kulturellen Kapitals ergeben sich zwischen den vier Musikern sehr starke Gemeinsamkeiten. Alle Beteiligten haben in früher Jugendzeit Musikinstrumente erlernt und waren anschließend in Bands tätig.

Fleischmann begann mit sieben oder acht Jahren Klavierunterricht zu nehmen, mit vierzehn nahm er auch Schlagzeugunterricht in der Musikschule. Klavier spielte er bis er neunzehn oder zwanzig war, in die Musikschule ging er ebenso lang. Wimmer lernte mit sechs Jahren Querflöte. Sie spielte diese sechs Jahre lang. Mit vierzehn Jahren nahm sie Bassgitarren Unterricht - ungefähr vier Jahre lang. Fennesz macht Musik seit er zehn oder elf Jahre alt ist. Er dürfte Klavier und Gitarre erlernt haben. Radinger hat zehn Jahre lang bei der Blasmusik Schlagzeug gespielt. Dabei hat er auch andere „kleinere Instrumente“ wie Triangel, Schüttelrohr oder Pauke gespielt. Er ist damals in die Musikschule gegangen, allerdings hat es ihn nie so gefreut, „immer nur zu üben“. Er selbst hatte kein Schlagzeug, und zum Unterricht immer hin und her zu fahren war ihm zu anstrengend. Die Teilnahme in der Blasmusikkapelle hat er dann aus zeitlichen Gründen (Musikschule und Matura) aufgehört. Neben dem Schlagzeug hat Radinger auch Blockflöte gespielt, und war drei Jahre lang Mitglied im heimischen Kirchenchor.

Nach dem Erlernen von Musikinstrumenten war das Spielen in Bands für alle der nächste Schritt. Fleischmann kam im Alter von vierzehn bis fünfzehn Jahren zu einer Band, mit der er im Alter von fünfzehn bis sechzehn Jahren das erste Konzert gab. Bis zu seinem ungefähr neunzehnten Lebensjahr war er als Schlagzeuger in Bands tätig. Wimmer entdeckte ihre Neigung zum „Alternativen“ in ihrer Jugend im heimischen Kulturverein „Waschecht“. Sie wollte nie „mainstream“ sein, hatte den Wunsch, sich zu differenzieren. Mit sechzehn gründete sie eine Band und war als Bassistin tätig. Fennesz spielte mit dreizehn bis vierzehn Jahren in seiner ersten (Punk-) Band. Danach war er Mitglied verschiedener Pop- und Rockbands. Dabei

spielte er entweder Gitarre oder sang. Radinger war eigentlich von Beginn an mit einem alten Schulfreund zu zweit unterwegs. Die beiden haben auf Partys in Oberösterreich gemeinsam aufgelegt, und sind schließlich sogar zusammengezogen. Heute teilen sie sich ihr Equipment und treten als „Die 2 Kosmonauten“ auf.

Bezüglich weiterer musikalischer Ausbildung wurde folgendes festgestellt: Fleischmann überlegte, an das Konservatorium zu gehen. Nach Absprache mit einigen Leuten, die sich in dieser Ausbildung befanden, empfand er es als besser, sich selbst mit der Musik zu beschäftigen, und keine musikalische Ausbildung fortzuführen. Zudem findet er, dass Musik „nix Kopfiges ist, sondern 70, 80 Prozent Emotionssache.“ Bei Wimmer kommt vor allem die Selbstständigkeit zum Ausdruck. Sie hat sich sowohl das Auflegen selbst beigebracht, als auch teilweise das Produzieren. Außerdem erwähnenswert ist eine zweiwöchige Akademie für DJs und Producer, welche Wimmer im Jahr 2003 besuchte. Dort kamen alle elektronischen Musikstile zusammen, und diese Vielfältigkeit hinterließ bei ihr bleibende Eindrücke. Auf der Akademie wurden u.a. Vorträge gehalten, bspw. vom Erfinder des Synthesizers, Bob Moog. Fennesz ist der einzige, der Musik wirklich auch von der wissenschaftlichen Seite beleuchtet hat, indem er Musikwissenschaften studiert hat. Bei Radinger wissen wir von keiner musikalischen Weiterbildung.

Betrachtet man die Allgemeine Ausbildung, so ist zu erkennen, dass alle vier Musiker entweder ein Studium abgeschlossen haben, oder sich noch in einem befinden. Fleischmann ging in eine Privatschule (Rudolf Steiner Schule). Er bekundet, dass er immer gern in die Schule gegangen ist, und sich immer leicht getan hat. Die Schulzeit war für ihn eine schöne und positive. Da der Abschluss der Rudolf Steiner Schule in Österreich nicht als Matura gilt, holte er diese im Abendgymnasium am Henriettenplatz in drei Semestern nach. Danach, wie schon erwähnt, überlegte er, das Konservatorium für Schlagzeug, Klavier oder Komposition zu besuchen, entschied sich jedoch für ein Germanistikstudium. Dieses beendete er im Jahr 2000. Wimmer steht nach einer AHS - Ausbildung heute noch in ihrem Publizistik- und Kommunikationswissenschaftensstudium. Fennesz studierte neben Musikwissenschaften auch Ethnologie. Er war sogar dabei, eine Dissertation zu schreiben, allerdings brachte er diese aufgrund der ersten musikalischen Erfolge nicht fertig. Nach dem Studium kam für Fennesz in seinen Augen ein Wendepunkt, da er sich zu entscheiden hatte: „Dr. Phil.“ und irgendwo in einem Museum arbeiten, oder die Chance seines Lebens wahrnehmen und alleine ins Musikgeschäft einsteigen. Er entschied sich für letzteres. Bei Radinger, der ursprünglich nach Wien gekommen ist, um zu studieren, nimmt die Musik mittlerweile Überhand. Momentan studiert er Politikwissenschaften und findet neben dem Studium in der Musik einen wichtigen Ausgleich für sich. Er will sich gar nicht nur auf die Musik konzentrieren, und erkennt, dass es bzw. er dafür auch noch nicht so weit wäre. Für die Zeit nach dem Studium sieht Radinger eine Kombination aus Teilzeitarbeit, in der er auf der einen Seite seine Kenntnisse aus dem Studium verwenden kann, und musikalischer Fortbildung bzw. Aktivitäten auf der anderen Seite, als Idealfall an.

5.2.3 Soziales Kapital

In einem ersten Schritt vergleichen wir familiäre Aspekte. Fleischmann, aufgewachsen in einer fünfköpfigen Familie (mit einer älteren und einer jüngeren Schwester) genoss von Anfang an immer die Unterstützung seiner Eltern. Diese ermöglichten ihm von Anfang an, Neues auszuprobieren. Als er bspw. seinen Eltern

mitteilte, dass er Schlagzeug lernen wolle, finanzierten sie ihm sofort den Unterricht. Sie unterstützten ihn beim Klavierunterricht, bei Reisen, bei seiner Ausbildung und schließlich beim Schritt, freischaffender Künstler zu werden. Nach der Matura wären sie allerdings laut Fleischmann „nicht so locker gewesen“, wenn er gleich ins Musikgeschäft eingestiegen wäre. Deshalb dachte er sich auch: Zuerst brav eine Ausbildung machen, einen Studienabschluss, und dann kann man es ja probieren (in der Musikszene). Kontakte sind seitens der Familie nie entstanden. Auch der Freundeskreis war in den musikalischen Tätigkeiten von Fleischmann nicht involviert. Die Kontakte entstanden bei Fleischmann erst durch die Musik. Wie schon weiter oben erwähnt, kämpfte sich Wimmer immer alleine durch das harte Musikerdasein. Sie hat ihren ersten Club gegründet, hat sich selbst auflegen beigebracht, und hat sich selbst um ihre ersten Auftritte gekümmert. Fennesz reist in der Woche zwei bis drei Tage. Dass sein soziales Umfeld sich dadurch anders als bei anderen gestaltet, liegt auf der Hand. Sein Freundeskreis in Wien hat sich reduziert, dafür hat sich durch das viele Reisen der Freundeskreis auf die ganze Welt ausgeweitet. Wie sehr familiäre Aspekte auf den Werdegang von Fennesz gewirkt haben, geht aus dem Interview nicht hervor. Das einzige, was wir wissen, ist, dass Fennesz' damalige Partnerin eine große Unterstützung für ihn war. Was noch herauskam, ist, dass Fennesz aus einer vergangenen Ehe eine mittlerweile achtjährige Tochter hat. Man könnte sagen Radinger wurde in eine Musikerfamilie hineingeboren. Er selbst sagt z.B.: „Es war in der Familie so, du hast einfach Blockflöte gespielt.“ Radinger wuchs am Land auf, sein Opa war Kapellmeister und Blockflötenlehrer, seine Mutter im Kirchenchor, sein Onkel Chorleiter bzw. Dirigent des Kirchenchores und - so wie er selbst - war auch sein Bruder in der Blasmusik tätig. Der Kontakt zur Musik war bei Radinger demnach eindeutig schon durch die eigene Familie gegeben.

Für alle Interviewpartner gilt: soziale Beziehungen sind sehr wichtig und können einem/r auf seinem/ihrem beruflichen Werdegang weiterhelfen.

Fleischmanns erste wichtige Bekanntschaft war Christof Kurzmann. Dieser arbeitete damals im „Rhiz“ und lud Fleischmann, nachdem dieser eine Kassette hinterlassen hatte, auf ein Konzert ein. Anschließend ermöglichte er Fleischmann die erste Veröffentlichung der CD „Pop Loops For Breakfast“. Durch Christof Kurzmann gelang Fleischmann in Folge zu Fritz Ostermayer, durch diesen zu Thomas Morr aus Berlin und durch diesen wiederum in die USA. „Und seit damals irgendwie...ja ergibt sich ein Ding nach dem anderen“, meint Fleischmann. Es scheint demnach, als ob durch Kontakte wiederum neue Kontakte entstehen. Dies gilt für alle vier Interviewpartner. Wimmer hatte ihren ersten Auftritt auf einem Fest auf der Universität. Danach bekam sie die Möglichkeit, in der Bar „Donau“ aufzulegen. In den folgenden vier bis fünf Jahren gestaltete sich das schließlich als ihr erstes Standbein. Auch Fennesz erzählte von einem Musikredakteur eines Lifestyle Magazins aus England, welcher über eine von Fennesz' Platten einen großen Artikel geschrieben hat, was fast einer Entdeckung von Fennesz gleichkam. Plötzlich wurde er gebucht und eingeladen, und es bestand Interesse an seiner Person.

Drei Punkte fallen besonders auf: Erstens, wie schon ausführlich erwähnt, scheinen sich durch das Entstehen von Kontakten immer weitere Möglichkeiten zu ergeben. Man trifft Leute, die sich mit derselben Musik beschäftigen, lernt andere Bands kennen, und es ergeben sich Verknüpfungen. „Plötzlich geht irgendwo was, geht zufällig a Tür auf und es geht weiter“, beschreibt Radinger. Bspw. bekam Wimmer

durch das Projekt Junglistic Sistaz die Möglichkeit, im Lokal „B72“ regelmäßige Klubveranstaltungen („Bassland“) zu machen. Auch durch ihr Projekt zur Vernetzung weiblicher Drum n Bass Aktivistinnen kamen viele neue Kontakte zustande. Zweitens, scheint das Ausland eine große Bedeutung zu haben. Fennesz meint, dass man im Ausland Leute trifft und so wieder eingeladen wird. Außerdem scheint der Bekanntheitsgrad im Inland durch Auslandsauftritte zu steigen. Und drittens, hat das Internet einen sehr hohen Stellenwert in dieser Musikszene. Wimmer ist aktiv über das Internet mit anderen Produzenten, DJs oder Veranstaltern in Kontakt. Über Chat-Programme vernetzt sie sich mit anderen Künstlern im Internet. Sogar die meisten Auftritte bekommt sie über das Internet. Bspw. hat Wimmer über das Internet einen Produzenten aus Deutschland kennen gelernt, der ihr dann das Produzieren beigebracht hat. Auch bei Fennesz ist sehr viel über das Internet gelaufen. Für ihn hat das Internet die Rolle der Verbreitung inne.

Fleischmann verwendet im Zusammenhang mit seiner Vergangenheit das Wort „Glück“ des Öfteren. Bspw. sagt er: „Das spielt offensichtlich bei mir immer eine, eine große Rolle, dass man das Glück hat zur richtigen Zeit irgendwie (...) bei den richtigen Leuten zu sein.“ Ob es Glück ist oder nicht, die Bedeutung sozialer Beziehungen und vorhandener Netzwerke ist offensichtlich. Durch Beziehungen werden Kontakte ermöglicht, Konzerte ermöglicht, der Bekanntheitsgrad steigt, und es öffnen sich neue Betriebswege. Zum Abschluss noch ein Zitat von Fleischmann, bei dem die Wichtigkeit sozialer Beziehungen am deutlichsten herausgekommen ist. Dieses Zitat belegt den Stellenwert sozialen Kapitals, wie es Bourdieu nennt: „(Für den) Werdegang war sicher sehr wichtig, dass ich mit dem Christof und dem Thomas zwei Leute getroffen hab, die (...) mir durch ihre Labels und die Arbeit an ihrem Label irrsinnig geholfen haben, jetzt dahin zu kommen, wo ich, wo ich halt jetzt steh.“

5.3 Erkenntnisse über das Feld

Neben den Erkenntnissen über die Personen selbst lassen sich aus den Interviews auch Informationen über das Feld und dessen Struktur bzw. dessen Spielregeln herauslesen.

5.3.1 Einstieg ins Feld

Wie haben die Musiker den Sprung vom reinen Hobby zum zumindest Teilzeitjob geschafft? Bei allen hat eigentlich alles mit einem gewissen verspielten Zugang begonnen. Der Weg zum Erfolg war unterschiedlich, weist aber doch einige Gemeinsamkeiten auf. Bevor der Durchbruch kam, haben sich die Musiker mit anderen Dingen über Wasser gehalten. DJs, die bei irgendwelchen Partys auflegen, werden immer gesucht, was einem jungen Elektroniker gerade am Anfang hilft, sich ein Taschengeld zu verdienen und Erfahrung zu sammeln. Dann geht es vor allem darum, von irgendjemand innerhalb des Feldes gehört und unterstützt zu werden. Dies geschah im Fall von Gerald Radinger, Bernhard Fleischmann und Christian Fennesz vor allem über Demotapes. Ein wichtiger Schritt ist natürlich auch das Unterkommen in einem bzw. mehreren halbwegs bekannten Clubs. Bei Barbara Wimmer war dies die Bar „Donau“ und bei Bernhard Fleischmann war es das „Rhiz“, beide befinden sich in Wien. Ein Auftritt in einem bekannten Club ist wichtig für jeden elektronischen Musiker. Er dient als eine Art Referenz und Qualitätssiegel. Es ist auch wahrscheinlich die beste Möglichkeit ein größeres

Publikum zu erreichen, da die Szene eher zu klein ist, um in den Medien größere Beachtung zu finden. Eine Ausnahme ist hier allerdings der Alternativ-Sender FM4. Sowohl Barbara Wimmer und Bernhard Fleischmann bekamen Unterstützung von FM4, der mittlerweile eine eigene Plattform zur Unterstützung junger Musiker betreibt, die sehr stark von elektronischen Musikern genützt wird.

Es geht vor allem darum, sich in der Szene einen gewissen Namen zu verschaffen und von einigen Leuten unterstützt zu werden. Während z.B. Bernhard Fleischmann in diesem Zusammenhang von Glück spricht, meint Barbara Wimmer, dass es gerade als Frau wichtig ist, sich zu „repräsentieren“, sich Respekt zu verschaffen. Hat man einmal eine gewisse Bekanntheit erreicht, ist es nicht mehr so schwierig zu weiteren Auftritten zu kommen. Dies hat wahrscheinlich auch mit der überschaubaren Größe der Wiener Elektronikszene zu tun.

Auch der Weg zu internationalen Auftritten funktioniert auf ähnlichem Weg. Durch bestimmte Kontakte wird man ins Ausland eingeladen, was wiederum die Bekanntheit im Inland erhöht. Diese Kontakte sind allerdings nicht wie Geschäftsbeziehungen zu sehen. In diesem Feld basiert vieles auf eher freundschaftlichen Beziehungen oder zumindest auf gegenseitigen Respekt.

5.3.2 Die Rolle des Internets

Das Internet bzw. der PC selbst wurde von allen Befragten als ein wichtiges Medium der elektronischen Musik genannt. Wie Fennesz gesagt hat, wurde es von Anfang an genutzt, was auch mit ein Grund für den Erfolg der Musik war.

Zunächst spielt es eine große Rolle im Vertrieb und in der Verbreitung der Musik. Viele Stücke sind überhaupt nur Online erhältlich und nie auf Tonträgern erschienen. Natürlich trifft das Problem der Raubkopien auch die elektronische Musik. Es wird allerdings versucht, die positiven Seiten des Internets zu nützen. So basiert ein großer Teil der Distribution auf Online-Verkauf und es werden auch Gratis-Downloads auf den Homepages angeboten. Dadurch kann einfach ein größeres Publikum ohne hohen ökonomischen Aufwand erreicht werden, was den Verlust durch Raubkopien teilweise kompensiert.

Vor allem der Internationale Erfolg vieler österreichischer Musiker wurde durch das Internet gefördert. „Und das war glaub ich auch einer der Gründe, warum die elektronische Musik aus Österreich vielleicht als eine der ersten aus der Popularkultur wirklich internationale Anerkennung gefunden hat“ Das heißt, das Internet übernimmt teilweise die Funktion der Werbung, die sonst vor allem aufgrund des Fehlens von größeren Labels nur schwer leistbar wäre. Die Befragten sind alle bei kleineren Labels und scheinen das als den richtigen Weg zu sehen. Die Vertriebsstrukturen der Majors scheinen nicht für diese Subkultur geeignet zu sein, weshalb viele auch gar nicht nach einer Zusammenarbeit mit ihnen streben.

Barbara Wimmer nennt auch noch zwei andere Nutzungsbereiche des Internets. Erstens, die Möglichkeit der musikalischen Zusammenarbeit über das Netz. Dies ist in der elektronischen Musik leichter möglich als bei anderen Musikstilen, da vieles sowieso nur in elektronischer Form produziert wird und daher der Austausch von Daten die Qualität bzw. die Natur der Musik nicht verändert.

Zweitens, nutzt sie das Internet zur Vernetzung mit anderen weiblichen DJs. Sie hat die Internetplattform „Junglistic Sistaz“ gegründet, die weibliche DJs,

Produzentinnen oder Sängerinnen unterstützen soll bzw. zur Vernetzung derer Beitragen soll.

Die elektronische Musik scheint also eine besondere Beziehung zum Internet zu haben, die stärker ist als in anderen Musikrichtungen.

5.3.3 Wien als Zentrum

Wien spielt eine bedeutende Rolle innerhalb der elektronischen Musik in Österreich. Alle wichtigen Dinge sind in Wien vorhanden. „Und (...) ja sonst, weiß nicht, hab ich halt schon auch (...) sehr zu schätzen gelernt, dass (...) die Stadt, in der ich halt leb, Wien, schon ein, ein ziemlich, ziemlich idealer Ort für so ein Leben ist, weil (...) es alles bietet, was man irgendwie (...) an Plätzen und, und Orten und Kontakten braucht um, um das zu machen, was ich gern möchte.“

Anscheinend ist das Umfeld sehr wichtig für die Musiker. Von den Produktionsmöglichkeiten her könnte man überall Musik machen. Doch es fehlt eben an den nötigen Kontakten und Möglichkeiten, seine Musik zu verwerten. Zunächst benötigt man regelmäßige Auftritte, die zumeist nur in größeren Clubs möglich sind, die es in Österreich eigentlich nur in Wien zur genüge gibt. Nicht zu vergessen ist natürlich auch das Publikum, das nicht überall so starkes Interesse an dieser Musik zeigt wie in Wien. Ein weiterer Punkt der vor allem für Fleischmann und Fennesz von Bedeutung ist, ist die Nähe zu anderen Bereichen der Creative Industries wie etwa Film, Werbung oder Theater, die ebenfalls zu einem Großteil in Wien beheimatet sind. Trotz aller Unabhängigkeit beim Produzieren von Musik und beim Vertrieb über das Internet scheint eine gewisse räumliche Nähe zu gewissen Einrichtungen dennoch von großer Bedeutung zu sein.

Ein weiterer Vorteil für Musiker, die in Wien beheimatet sind, ist, dass Wien in dieser Szene auch einen internationalen Bekanntheitsgrad besitzt und auch eine gewisse Referenz für die Qualität der Musik ist.

Ein anderes Indiz für die Bedeutung von Wien ist auch, dass Gerald Radinger und Barbara Wimmer ihren wirklichen Durchbruch geschafft haben, nachdem sie nach Wien gekommen sind, um zu studieren. Die in Wien vorhandenen Strukturen, nicht nur innerhalb der elektronischen Musik, sind also grundlegend für den Erfolg der Musik.

5.3.4 Die Bedeutung von Club und Bars

In keiner anderen Musikrichtung Wiens spielen Clubs und Bars eine größere Rolle als in der elektronischen Musik. Sie sind sozusagen die Konzerthäuser der Elektronik.

Dem Vorhandensein von mehreren Clubs und Bars, die bereit waren, elektronische Musik in ihr Programm aufzunehmen, verdanken viele Musiker ihren Bekanntheitsgrad in Wien. „Und das wurde dann halt sehr gelobt und so, und dann hab ich halt die Möglichkeit bekommen im Cafe, eh nicht Cafe, in der Bar „Donau“, das is im 7. Bezirk in Wien jeden Montag aufzulegen.“ Wie schon vorher erwähnt, können bekannte Clubs und Bars ein Sprungbrett für viele sein. Wer einmal im Wiener „Flex“ aufgelegt hat, hat eine Referenz, die international anerkannt wird. Aber auch kleinere Bars geben neuen DJs die Möglichkeit, ihre Musik zu präsentieren bzw. ein bisschen Geld zu verdienen.

Durch Auftritte und Clubs wird neues Publikum erreicht, was wiederum den Verkauf der Tonträger enorm fördert, vor allem in einem Feld, in dem Mundpropaganda eine so große Rolle spielt. Gerade in Wien gibt es eben zahlreiche Möglichkeiten, an Auftritte zu kommen, weil sich die elektronische Musik in vielen Bars durchgesetzt hat. Dies liegt einerseits daran, dass sich diese Musik als Hintergrundmusik eignet und andererseits auch daran, dass es für Bar- bzw. Clubbesitzer weit weniger Aufwand ist, einen DJ zu engagieren als eine Band zu buchen. Es genügt eine halbwegs gute Soundanlage, die überdies wenig Platz braucht. Dadurch werden eben immer mehr Leute erreicht und damit für die elektronische Musik begeistert, so wie es ja auch bei Barbara Wimmer war. „Und gleichzeitig hat mich eine Freundin mit ins Flex genommen. Da hab ich zum ersten Mal so richtig elektronische Musik gehört.“

Außerdem sind die bekannten Clubs und Bars auch Orte, an denen sich die Musiker untereinander treffen und in denen neue Kontakte geknüpft werden bzw. wo auch neue Eindrücke für die eigene Musik aufgenommen werden. Es sind also auch Treffpunkte für die ganze Szene.

5.3.5 Auflegen oder Produzieren - Dj oder Komponist

Die Frage, ob sich die Interviewten eher als DJ oder als Produzent verstehen, muss differenziert betrachtet werden. Bernhard Fleischmann und Christian Fennesz sehen sich sicher als Produzenten, als so etwas wie Komponisten der elektronischen Musik. Sie sind der experimentellen Elektronik zuzuordnen, in der das Auflegen nur eine untergeordnete bzw. gar keine Rolle spielt. Wenn sie auftreten, spielen sie eher ihre eigene Musik und legen nicht Platten von anderen Musikern auf.

Bei Gerald Radinger und Barbara Wimmer ist das anders. Sie fallen in die Schiene der „tanzbaren“ elektronischen Musik, wo das Auflegen eine weit größere Rolle spielt. Es ist eine eigene Art Musik zu machen, in der es selbstverständlich ist, Tonträger von anderen zu verwenden, so wie es etwa im Feld der Wissenschaft selbstverständlich ist, dass man andere Wissenschaftler zitiert. Aber auch sie produzieren elektronische Musik, auch wenn Gerald Radinger gerade erst damit begonnen hat. Ihren Einstieg in die Elektronik haben aber beide durch das Auflegen geschafft. Gerade für die DJs aus diesem Bereich der Elektronik scheinen auch die Auftritte eine besondere Rolle zu spielen, da ihnen viel daran liegt, die Leute in den Clubs für die Musik zu begeistern und sie zum Tanzen zu bringen. „Das schönste ist dann eh wenn die Leute tanzen, über das von dem was du spielst für Musik, die Leute zum tanzen anfangen und denen das gefällt.“ Der nächste Schritt scheint aber dann doch das Produzieren von eigener Musik zu sein. Es ist also beides wichtig, und es beeinflusst sich auch gegenseitig. „Und da sind halt irgendwie Tracks raus gekommen, die wurden so ungefähr 3000-mal verkauft, also gar nicht so schlecht (...) und dadurch haben sich auch gleichzeitig meine DJ-Auftritte verdoppelt.“

Was jedenfalls für alle gilt, ist, dass Live-Auftritte vor allem am Anfang unverzichtbar sind. Nicht nur, weil damit das Publikum erreicht werden kann, sondern auch, weil es einen großen Teil des Einkommens der Musiker ausmacht. Vor allem angesichts der sinkenden Verkaufszahlen in der gesamten Musikindustrie ist dieses zweite Standbein wichtig für den Erfolg der elektronischen Musik und für deren Künstler.

6 FAZIT

Im Fazit werden die Ergebnisse unserer Studie noch einmal dargestellt, indem wir, beginnend mit den Kapitalsorten, die wichtigsten Erkenntnisse der einzelnen Analyseteile zusammenfassen.

Eindeutig kann festgestellt werden, dass ökonomisches Kapital am Anfang (bei den ersten Betätigungen mit der elektronischen Musik) eine wichtige Bedeutung innehat. Die Anschaffungskosten sind hoch, sowie die beanspruchte Zeit. Unsere interviewten Musiker hatten anfangs nicht sehr viel an ökonomischem Kapital, und so gestaltete sich selbst der Ankauf des notwendigen Equipments als schwierig. Daher betätigten sich die Musiker neben dem Produzieren elektronischer Musik auch andersartig (Multimedia, Radio, Auftritte). Als interessanter Nebenaspekt stellte sich heraus, dass eine der interviewten Personen sogar ihren Musikstil in ökonomischen Argumenten begründet sieht. Will man die Frage, ob das Musikerdasein zum Überleben ausreicht, beantwortet haben, so können wir hier keine eindeutigen Rückschlüsse ziehen. Für einige der interviewten Personen reicht es aus, für andere eher nicht. Klar erscheint, dass ökonomisches Kapital, selbst wenn es häufig als „etwas Nebensächliches“ dargestellt wird, von grundlegender Wichtigkeit ist.

Bezüglich kulturellem Kapital lassen sich bei den interviewten Musiker starke Gemeinsamkeiten beobachten, indem alle vier ein sehr hohes Ausmaß an kulturellem Kapital aufweisen. Sie erlernten mehrere Musikinstrumente, sammelten langjährige Erfahrungen in Bands, und besuchten auch zusätzliche musikalische Weiterbildungen. Ebenso haben alle vier Musiker ein Studium abgeschlossen oder befinden sich noch in einem.

Unbestritten ist die Wichtigkeit sozialer Beziehungen und somit sozialen Kapitals. Der familiäre Hintergrund spielt eine untergeordnete Rolle. Es ist anzunehmen, dass Unterstützung seitens der Familie den beruflichen Werdegang der Musiker fördern kann, allerdings kommen einige der Musiker aus keinem „musikalischen Umfeld“ und waren auch sonst nicht auf familiäre Unterstützung angewiesen. Dasselbe kann für den Freundeskreis festgestellt werden. Am Auffälligsten erscheint die Tatsache, dass sich erst durch das Entstehen von Kontakten immer wieder weitere Möglichkeiten ergeben. Man könnte meinen „wenn der Stein einmal ins Rollen gekommen ist, dann rollt er“. Soziale Beziehungen und soziale Netzwerke sind in vielerlei Hinsicht von äußerster Bedeutsamkeit. Neue Kontakte sowie neue Konzerte werden ermöglicht, der Bekanntheitsgrad steigt, und es öffnen sich neue Betriebswege. Besonders Auslandsaufenthalte können für den beruflichen Werdegang der Künstler sehr hilfreich sein.

Für die habitusrelevanten Merkmale wurden einige Aspekte herausgefiltert, die sich für einen Vergleich der interviewten Musiker angeboten haben. Letztendlich eignen sich nicht alle für eine ergebnisreiche Analyse, weil entweder keine eindeutigen Gemeinsamkeiten herausgefunden werden konnten, oder weil die Unterschiede nicht bei allen deutlich herausgekommen sind. Aus diesem Grund werden im folgenden lediglich sechs feststellbare Gemeinsamkeiten den Habitus betreffend und ein Detail, bei dem die Ansichten auseinander gehen, zusammengefasst.

Auch wenn gerade bei den Vorlieben für eine bestimmte Sache vordergründig individuelle Faktoren eine Rolle spielen, so lässt sich doch sagen, dass die

Faszination für die elektronische Musik vor allem in der Andersartigkeit, der Vielfältigkeit und der Möglichkeit zum Experimentieren begründet ist. Man kann geltende Konventionen überschreiten, und zum Großteil „machen was man will“.

Die Karriere hat sich bei allen vier in ähnlich lockeren Zügen entwickelt. Es gab für keine/n einen festgelegten Plan, die Leidenschaft für die Musik und glückliche Zufälle stellten vielmehr den Motor für die Karriere dar. Man könnte es auch so formulieren: Wenn man das tut, was einem Spaß macht, öffnen sich die Türen von selbst. Nachsatz: Das nötige Talent muss natürlich auch gegeben sein.

Der Zeitaufwand gestaltet sich für alle in etwa gleich, insofern nämlich, dass er sehr hoch und sehr unregelmäßig ist. Je bekannter man ist, und je engagierter, desto höher natürlich der Zeitaufwand. Möchte man es aber zu etwas bringen, wird man unter ein gewisses Minimum nicht kommen. Die Unregelmäßigkeit äußert sich in einem flexiblen Wochen- und Tagesablauf, bedingt durch unregelmäßige Erfordernisse sowie Auftritte. In größeren Zeitabschnitten kann es zu großen Unterschieden im Zeitaufwand aufeinander folgender Phasen, wie z.B. dem „Sommerloch“ kommen.

Ein Merkmal, das von allen sehr geschätzt wird, ist eine gewisse Eigenständigkeit, die alle Interviewten auszeichnet. Das liegt wohl in der „Natur“ der elektronischen Musik, aber diese Eigenschaft wird auch dankbar angenommen. Es bestehen zwar Kollaborationen mit anderen Künstlern, aber es wird doch der Großteil in Eigenarbeit produziert.

Bei der Sprache und den Fachbegriffen konnten eindeutige Gemeinsamkeiten festgestellt werden, was an dieser Stelle keiner weiteren Zusammenfassung bedarf.

Als letzte Gemeinsamkeit lassen sich die Vorstellungen von Lebensqualität finden. Natürlich sind diese individuell unterschiedlich. Gemeinsam ist aber allen Befragten, dass sie weder utopische noch extrem hochgesteckte Vorstellungen von Lebensqualität haben. Es ist schwierig ein Wort dafür zu finden, doch lassen sich ihre Vorstellungen am besten mit „bodenständig“ und „bescheiden“ umschreiben.

Wo lassen sich nun eindeutige Unterschiede feststellen? Gelungen ist das nur beim Thema zum Konkurrenzdenken unter den MusikerInnen. Während einerseits der Zusammenhalt und die gegenseitige Unterstützung vor allem während der Anfangsjahre betont wurden, wurde auf der anderen Seite ein Konkurrenzdenken erwähnt, das sogar einige (Frauen) von der elektronischen Musik abschrecken soll.

Dennoch scheint es so, dass in diesem Feld ein freundschaftliches Klima herrscht, was sich nicht nur auf die Musiker selbst beschränkt. So sprachen alle davon, dass sie irgendeine Unterstützung bekommen haben bzw. dass ihnen am Anfang jemand eine Chance gegeben hat. Diese Unterstützung ist vor allem am Beginn der Musikkarriere sehr wichtig. Weiters hat sich in den Interviews die Bedeutung Wiens als Musikstadt gezeigt. Diese besteht zunächst einmal in der Größe und dem Publikum. Neben der notwendigen feldspezifischen Infrastruktur (Labels, Clubs, Studios) spielt auch das Vorhandensein anderer Beschäftigungsfelder (Film, Event, Radio) eine wichtige Rolle. Das heißt, dass trotz der räumlichen Unabhängigkeit beim Produzieren von Musik der Standort sehr wichtig bleibt. Wien erfüllt weitgehend die Anforderungen der Musiker: Viele Labels sind gegründet worden, es gibt ein relativ großes Publikum, andere Beschäftigungsmöglichkeiten sind vorhanden, es gibt vergleichsweise viele Clubs und Bars, die regelmäßig DJs buchen. Das hat Wien zur österreichischen Elektronik-Hauptstadt mit internationalem Ruf gemacht.

7 LITERATURVERZEICHNIS

Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. in: Kreckel, R. (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Sonderheft 2 der sozialen Welt, Göttingen, S. 183-198

Bourdieu, Pierre (1993): Über einige Eigenschaften von Feldern. in: Soziologische Fragen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 107 – 144

Bourdieu, Pierre (1992): Die verborgenen Mechanismen der Macht, Schriften zu Politik und Kultur. Hamburg.

Bourdieu, Pierre (1987): Sozialer Sinn, Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main.

Bourdieu, Pierre (1993): The field of Cultural Production, Cambridge: Polity Press, S. 29 - 141

Gebesmair, Andreas (1999): Beyond Mayors? Digitale Musik in Wien, Dokumentation eines Mediacult-Seminars zur Neuen Elektronischen Musik. Mediacult. Wien

Glinka, Hans-Jürgen (1998): Das narrative Interview. Weinheim: Juventa

Harauer, Robert (Hg.) (2001): Vienna Electronica, die Szenen der Neuen Elektronischen Musik in Wien, Mediacult. Wien

Kretschmar, Olaf (1991): Sozialwissenschaftliche Feldtheorien – von der Psychologie Kurt Lewins zur Soziologie Pierre Bourdieus. In: Berliner Journal für Soziologie, Band 1. Berlin S. 567 – 579

Schwingel, Markus (2000): Pierre Bourdieu zur Einführung. Hamburg

Schütze, Fitz (1977): Die Technik des narrativen Interviews in Interaktionsfeldstudien, dargestellt an einem Projekt zur Erforschung von kommunalen Machtstrukturen. Bielefeld

Spöhring, Walter (1989): Qualitative Sozialforschung. Stuttgart. Teubner

Treibel, Annette (1995): Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. Stuttgart

References:

<http://www.inna.at/data/Creative%20Industries-Endbericht> Download: 10.11.2004

<http://www.fennesz.com> Download: 15.4.2005

<http://www.shroombab.de.vu> Download: 20.4.2005

<http://www.junglistic-sistaz.com> Download: 20.4.2005

<http://www.bfleischmann.com> Download: 5.4.2005

<http://www.die2kosmonauten.com> Download: 24.4.2005

ZeM Zentrum für Elektronische Musik Freiburg

<http://www.zem.de> Download: 11.1.2005

Bisher in dieser Reihe erschienen:

No. 1: Cserer, Michael; Paukovits, Harald; Teodorowicz, Slawomir; Wolf, Thomas: Die Wiener Indie-Szene: Independent Networking innerhalb einer verworrenen Mikroökonomie. 2006

No. 2: Aicher, Linda: Kinderkonzerte als Mittel der Distinktion. Soziologische Betrachtung von Kinderkonzerten in Wien anhand von Pierre Bourdieus kultursoziologischem Ansatz. 2006

No. 3: Ehrenhöfer, Katrin; Koppensteiner, Gudrun; Pumberger, Doris; Steinbauer, Birgit: Musikwirtschaft und neue Medien: Veränderungen in der Musikwirtschaft durch die Digitalisierung aus der Sicht von österreichischen Musikexperten und Vertreter der Musikwirtschaft. 2006.

No. 4: Eidenberger, Judith; Haider, Sandra; Oberhumer, Astrid; Rozinski, Jutta: Creative Industries in der Gemeinde Gaspoltshofen. Eine Regionalstudie. 2006

No. 5: Buchacher, Christoph; Steyrer Mario: Die österreichische Verlagsbranche. Eine Branche unter Druck? : Probleme der Mittelbetriebe im österreichischen Buchverlagswesen unter Berücksichtigung politischer Rahmenbedingungen