

Auf dem Weg in eine neue Klassengesellschaft: Volunteering und Praktikum bei Transmedia Festivals

Bianca Ludewig

»Zwischendurch tauchte immer mal wieder eine hektische Laura im Produktionsbüro auf. Sie ist auch Praktikantin bei CTM und war total genervt. Die Arme mussste ganz alleine mit einem Volunteer beide Backstages im Stadtbad betreuen und bestücken, die zudem auch noch weit auseinander lagen. Nach zehn Tagen Nachtarbeit war sie mit ihren körperlichen Kräften ziemlich am Ende, erklärte sie. Das wäre aber nicht das Hauptproblem, sondern sie war verärgert, weil sie ständig wie ein Volunteer behandelt würde, was sie faktisch nicht sei. Ich denke, dass sie Respekt und Wertschätzung im Umgang vermisst. Aber warum ist es ok, wenn man Volunteers so behandelt?«

(Feldnotizen 1.2.2014, CTM Festival).

Der Titel meines Textes ist eine bewusste Anlehnung an den Titel von Oliver Marcharts Einleitung »Auf dem Weg in die Prekarisierungsgesellschaft« zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*¹ und zugleich eine Zuspitzung. Damit möchte ich auf das grundlegende Problem der zunehmenden Prekarisierung in der Kulturlandschaft hinweisen, welche eine Grundannahme dieses Textes ist und den Hintergrund bildet. Dieser Text soll keine theoretischen Abhandlungen über Prekarisierung bieten, sondern empirische Einblicke in Tätigkeiten, die auch symptomatisch für zunehmende Prekarisierung sind, wie Volunteering und Praktikum im Rahmen von Musikfestivals.² Aus meiner Perspektive (ich habe insgesamt fünfmal auf drei verschiedenen Festivals als Volunteer geholfen und ein Praktikum absolviert) ist die mangelnde Wertschätzung, wie sie

1 Marchart, Oliver: *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

2 Volunteering, Praktika, Freiwilligenarbeit, ehrenamtliche Betätigung (minus Gemeinnützigkeit) – alles lässt sich letztlich unter Praktikum subsumieren. Seit der Einführung des Mindestlohns ist die Situation in Deutschland, dass solche unbezahlten Tätigkeiten nur möglich sind, wenn sie nicht länger als drei Monate andauern. Wenn ein Praktikum länger als drei Monate geht, muss der Mindestlohn gezahlt werden. Nur wenn das Praktikum für Studium oder Ausbildung verlangt wird, darf man auch länger ohne Bezahlung arbeiten.

auch in dem Eingangszitat zum Ausdruck kommt ein Problem. Dies führt auch dazu, dass sich Hierarchien und Konkurrenzdenken reproduzieren.

Dieser Text behandelt einen Ausschnitt meiner empirischen Forschung, die ich zwischen 2013 und 2020 bei einer Reihe von Festivals durchgeführt habe. Diese bezeichne ich als Transmedia Festivals. Von etwa 20 Festivals, die ich besuchte, habe ich bei zehn Daten erhoben und ausgewertet, drei davon waren in Deutschland und fünf in Österreich. Am intensivsten und umfangreichsten habe ich beim Berliner CTM Festival geforscht, weshalb sich viele der folgenden Beispiele mit diesem beschäftigen. Im Zentrum meiner ethnografischen Forschung stehen Praktiken und Diskurse zu Sound sowie zur Arbeit auf den urbanen Transmedia Festivals; Theorien zur Netzwerk- und Prekarisierungsgesellschaft³, zu Eventisierung und Gentrifizierung funktionieren als Interpretationsfolien.

In vielen Ländern Europas sind für den Bereich der Kulturarbeit freiberufliche Tätigkeiten mit zeitlich begrenzten Vertragsverhältnissen und symbolisch vergütete oder unbezahlte Praktika sowie der Einsatz von freiwilligen Mitarbeiter*innen, sogenannten Volunteers, charakteristisch geworden. Davon sind auch viele international agierende Transmedia Festivals geprägt. Sie sind Kristallisierungspunkte von technologisch-ökonomischen und sozial-politischen Verschiebungen, so meine These. Ich untersuche die Transmedia Festivals als Wirklichkeitsausschnitte der Spätmoderne. Anhand der Festivals wird deutlich, wie die Events dieser Szenen immer stärker mit ökonomischen und politischen Aspekten der Gesellschaft verflochten sind und dass Selbstbestimmtheit, Kreativität, Mobilität, Flexibilität, Performanz, Improvisation oder Innovationsfreude nicht nur ein Gegenbild mehr zu Arbeit darstellen, sondern vielmehr zum Leitbild einer neuen Arbeitswelt geworden sind. Teil dieses Prozesses sind auch die kulturellen Events, zu denen Transmedia Festivals gehören.

Meine Forschung zu Transmedia Festivals systematisiert erstmals eine neue Form von Festivals. Ihre Besonderheit liegt im Zusammenbringen von Musik mit anderen Künsten, mit Medien, Technologien und Diskursformaten. Dies geschieht über eine Programmgestaltung aus Performances, Konzerten, DJ-Sets, aber auch durch Filme, Diskussionen, Vorträge, Installationen, Kunstausstellungen und Workshops. Musikalische Aufführungen werden häufig von Visuals begleitet. Die Festivals loben Preise aus, vergeben Residenzen und Auftragsarbeiten. All diese verschiedenen Elemente, Formate und Perspektiven machen diese Events

3 Oliver Marchart unterbreitet den Vorschlag, »die gegenwärtigen Gesellschaften des Westens, soweit sie den fordertischen Kompromiss der Nachkriegszeit und den Wohlfahrtsstaat hinter sich lassen, als Prekarisierungsgesellschaften zu verstehen«. In Prekarisierungsgesellschaften ist laut Marchart das soziale Gefüge einem Prozess der Verunsicherung ausgesetzt, der tendenziell alle Arbeits- und Lebensverhältnisse erfasst. O. Marchart: Facetten der Prekarisierungsgesellschaft, S. 7.

zu dem, was sie sind. Diese Herangehensweise erfasse ich mit dem Begriff transmedial. Hier findet sich die ganze Bandbreite künstlerischer Praktiken, die mit verschiedenen Medien, Formaten, Technologien und Diskursen verschaltet werden. Ebenso könnte man von multimedialen oder interdisziplinären Festivals sprechen. Da heute jedoch fast alle Events multimedial aufgestellt und interdisziplinär ausgerichtet sind, ist der Begriff des Transmedialen meiner Meinung nach zielgenauer.

Transmedia Festivals eignen sich für eine Gegenwartsanalyse, da sie sowohl die Kulturalisierung der Städte⁴, die Ästhetisierung der Lebensstile sowie die Prekarisierung und Entwertung von (Kultur-)Arbeit verdeutlichen. Andreas Reckwitz spricht von einer Kulturökonomisierung der Arbeitsformen, in der an Einzigaretteigentümern gearbeitet und sich an kulturellen Elementen und Design orientiert wird, meist in projektförmiger Arbeit mit starker intrinsischer Motivation. Die Arbeitswelt der Moderne werde dadurch mit Kultur und Affektivität aufgeladen.⁵ Reckwitz beschreibt auch, wie die kulturelle Produktion immer mehr zur Performanz wird. Performanzarbeiter*innen sind für Reckwitz Schauspieler*innen, Sänger*innen, Therapeut*innen, Schriftsteller*innen, Architekt*innen usw. Performanz existiere aber auch im Inneren von Organisationen. Hier würden alle vor- und miteinander performen. Gerade die Projektarbeit der Organisationen würde mit erheblichen Performanzanforderungen an die Arbeitssubjekte einhergehen.⁶ »Bei der Auswahl neuer, junger Mitarbeiter durch die Organisation erlangt Performanz geradezu schicksalhafte Bedeutung«⁷. Die Beurteilung von Performanz hänge nun von impliziten und subjektiven Kriterien ab – »von gänzlich fachfremden Bauchgefühlen«⁸. Gleichzeitig sorgt die Orientierung an der Performanz des Arbeitssubjekts innerhalb von Organisationen dafür, »dass auch dort die Wettbewerbskonstellation auf Dauer gestellt wird: Niemand kann sich mehr auf seinen Qualifikationen ausruhen, wenn immer wieder neu die Besonderheit der Performanz gefragt ist«⁹. Das Ergebnis sei Ungewissheit und Verunsicherung. Dadurch werde Arbeit immer weniger zur Leistung und immer mehr zu einer Kultur des Erfolgs.

Die freiwillige Mitarbeit auf Veranstaltungen ist vor allem ein wirtschaftlicher Faktor, der in den letzten Jahren an Aufmerksamkeit gewonnen hat. Dazu gehören

4 Vgl. Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.

5 Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 181ff.

6 Ebd. S. 209.

7 A. Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 210.

8 Ebd.

9 Ebd. S. 212.

potentiell auch Praktikant*innen, da es im Kulturbereich, zumindest in Deutschland, lange üblich war, diese Tätigkeit nicht oder nur symbolisch zu vergüten. Die wirtschaftliche Relevanz zeigt sich auch daran, dass die Literatur zum Thema überwiegend aus ökonomischen Studienzweigen, wie Management Studies und Event Management Studies, kommt, was auch für die meisten Forschungen zu Festivals gilt.¹⁰ Daran lässt sich bereits eine Ökonomisierung von Kultur und die Kulturalisierung von Arbeit erkennen, oder zumindest erahnen. Wie die Ökonomisierungsprozesse auf die Arbeitsverhältnisse einwirken, wird aber meist von Seite der Veranstaltenden wenig reflektiert, was nicht nur mit ihrer (teilweise) eigenen Unterfinanzierung zusammenhängt, sondern auch unmittelbar mit dem Wesen der Festivalorganisation selbst, denn diese ist stressig. Deshalb spricht Jan Rohlfs, einer von drei CTM Festivaldirektoren, oft von der Herausforderung, »den Kopf aus diesem ständigen Tagesgeschäft raus zu bekommen«.¹¹ Dies ist besonders vor dem Hintergrund eines flexiblen und ästhetischen Kapitalismus schwierig, da eine Entgrenzung von Arbeit stattfindet. Damit ist eine Dekontextualisierung von Arbeit und Freizeit gemeint, weshalb nach Klaus Schönberger für eine Untersuchung von Arbeitsverhältnissen heute die gesamte Lebenswelt betrachtet werden muss, um diese Neuerungen zu greifen. »Es ist die Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeit selbst, ihr zunehmend allumfassender, das ganze Leben durchdringender, sprich biopolitischer Charakter«,¹² welcher hier mit Entgrenzung gemeint ist. Dieser wirkt auch auf die Wahrnehmung von Arbeit und Arbeitssituationen zurück. Im Folgenden möchte ich vor allem Akteur*innen der Transmedia Festivals zu Wort kommen lassen. Das sind sowohl die Veranstalter*innen als auch die Personen, welche Praktika und Volunteering ausführen.

10 Obschon es in den letzten fünf bis zehn Jahren mehr kulturwissenschaftliche Forschungen gab. U.a. Delanty, Gerard/Giorgi, Liana/Sassatelli, Monica: *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Abingdon/New York: Routledge 2011; Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript Verlag 2013; Robinson, Roxy: *Music Festivals and the Politics of Participation*, Abingdon/New York: Routledge 2015; St. John, Graham: *Weekend Societies. Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*, London: Bloomsbury Academics 2017; Anderton, Chris: *Music Festivals in the UK*, London/New York: Routledge 2019.

11 Interview mit Jan Rohlfs 2020.

12 Schönberger, Klaus: »Methodische Entgrenzungen: Ethnografische Herausforderungen entgrenzter Arbeit«, in: Sabine Hess et al. (Hg): *Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte*, Berlin: Reimer Verlag 2013, S. 127 -150, hier: S. 131.

Die Veranstalter*innenperspektive

Obwohl Unterfinanzierung im kulturellen Bereich und auch für viele der von mir untersuchten Festivals und vor allem für die Festivals der Freien Szene ein Dauerzustand ist, ist der Umgang mit Praktikant*innen und Volunteers sehr unterschiedlich, was verdeutlicht, dass es hierin unabhängig von der finanziellen Situation der Festivals Gestaltungsspielräume gibt.

Die Tätigkeiten, die in Deutschland Volunteers übernehmen, sind in Österreich noch mit Mindestlohn bezahlte Jobs, mit denen viele Student*innen und Künstler*innen dazuverdienen. Viele machen diese Festival-Jobs regelmäßig. So ist die Ars Electronica (AE) ein wichtiger Arbeitgeber; nicht nur für Linz, denn auch aus Wien und der umliegenden Region arbeiten viele für das Ars Electronica Festival. Praktika, so erläutert der Betriebsrat 2014 sind dort manchmal auch höher bezahlt als in Österreich in der Kulturbranche üblich bezahlt.¹³ Und Christopher Lindinger, damals noch der Leiter des Futurelab¹⁴, erläuterte, dass man sich beim Futurelab gänzlich gegen Praktikant*innen und Freelancer entschieden habe, um stattdessen Aufträge an regionale Unternehmen zu vergeben.¹⁵ Volunteers sind beim Ars Electronica Festival eigentlich nicht vorgesehen, aber 2014 gab es durch eine Kooperation doch einige, so zum Beispiel eine Gruppe unbezahlter Volunteers aus Frankreich.¹⁶ Das Festival war die Jahre zuvor von massiven finanziellen Kürzungen betroffen, was es vor allem durch eine steigende Anzahl von internationalen Kooperationen auszugleichen suchte. Deshalb ist davon auszugehen, dass auch die Zahl der Volunteers beim AE Festival gestiegen ist.

Auch beim Elevate Festival in Graz wird mit Volunteers gearbeitet, wie Daniel Erlacher, einer der drei männlichen Kuratoren¹⁷ beschreibt. Es gibt hier deutlich weniger Volunteers, die Zahl wird auf ungefähr 20 geschätzt:

»Ja, es gibt Volunteers, eigentlich von Anfang an, dazu rufen wir auch auf der Webseite auf. Es gibt einen Festivalpass und jeden Tag etwas zu essen. Maximal arbeitet man fünf Stunden am Tag, maximal an fünf Tagen, es können aber auch mal nur zwei Stunden sein, je nachdem. Und wenn man bei Veranstaltungen arbeitet, kann man währenddessen auch sitzen und zuhören, es sind keine stressigen Jobs

¹³ Vgl. Interview mit AE Betriebsrat Wolfgang König 2014.

¹⁴ »The Ars Electronica Futurelab is a laboratory and atelier for future systems« und wird als »the think-and-do tank of the Ars Electronica« bezeichnet. Ars Electronica: <https://ars.electronica.art/futurelab/de/> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

¹⁵ Vgl. Interview mit Christopher Lindinger 2014.

¹⁶ Vgl. Feldnotizen AE September 2014.

¹⁷ Ich hebe dies hervor, weil es im gesamten Sample nur sehr wenige Kuratorinnen gibt.

oder mit Verantwortung. [...] Aber wir machen grundsätzlich eine Anstrengung, dass möglichst alle Leute bezahlt werden.«¹⁸

Chris Koubek, einer der beiden Kuratoren des Heart of Noise Festivals, handelt das Thema kurz ab: »Wir haben keine Volunteers oder Praktikanten. Ausbeutung ist nicht unsere Stärke, nur die Selbstausbeutung (er lacht). Aber ich finde, wer nur ein bisschen reinschnuppert, muss auch nicht voll bezahlt werden.«¹⁹ Anders verhält es sich beim UH Festival in Budapest, András Nun, einer der Kuratoren, beschreibt aufgrund der lokalen Gegebenheiten einen egalitären Ansatz für Volunteering: »We worked with volunteers from the beginning, including the organizers, so we all work for free to do this festival«.²⁰ Dieses Jahr habe man mit 46 Volunteers gearbeitet. Diese bekommen für ihr Engagement ein Festivalticket zum halben Preis oder können drei Veranstaltungen ihrer Wahl besuchen. Den Call habe man aber frühzeitig von der Website nehmen müssen, da es zu viele Bewerber*innen gegeben habe. Die Motivationen seien zahlreich: »I believe that people are into the volunteering because politically the country is so divided and paralyzed, so that people look for opportunities where they can be active. [...] I believe that it is a kind of political statement as well. Instead of following commercial interests, partying or being passive you demonstrate engagement. And a festival is a nice place to meet people with mutual interests«.²¹

Beim Cynetart Festival in Dresden wurde auch schon immer mit Volunteers gearbeitet. Ein Mitglied aus dem Vorstand des Festivals berichtet von der Notwendigkeit des Volunteering, da das Festival unterfinanziert sei. Im Jahr 2017 hatten 14 Volunteers mitgearbeitet, was als zu wenig beschrieben wurde, es hieß, man hätte eher 20 Volunteers benötigt. Es habe kein Stundensumsum erreicht werden müssen, um ein Ticket zu erhalten, sondern es sei danach gefragt worden, wie viele Ressourcen vorhanden seien: »Wir haben gefragt, wie viel und wann sie können und das haben wir dann genutzt«.²² Die Zahlen der abgeleisteten Stunden variierten; von zweimal drei bis zu zweimal sechs Stunden. Einige Volunteers kamen täglich. Laut Vorstand wurde darauf geachtet, dass die Volunteers ausreichend Zeit hatten, um die Inhalte wahrnehmen zu können. Und es gab bei Nachfrage auch Bescheinigungen für das Volunteering. Das ist eine andere Herangehensweise an Volunteering als beim Berlin Atonal, wo ein Pfand von 100 Euro hinterlegt werden musste, als Absicherung, damit die Volunteers zu ihren Schichten erscheinen.

Eine Person aus dem Team des Future Everything Festival in Manchester beschreibt ein Bemühen um einen progressiven Umgang mit der Thematik: »We do

¹⁸ Interview mit Daniel Erlacher 2015.

¹⁹ Interview mit Chris Koubek 2016.

²⁰ Interview mit András Nun 2017.

²¹ Ebd.

²² Interview mit Vorstandsmitglied 2019.

work with volunteers and interns during the festival. But we are also taking one apprentice and one intern from a consortium for people with difficult circumstances. [...] The volunteers get guestlist or even options for bigger roles with some paid work«.²³ Auch bei der Ars Electronica, wo Künstler*innen vergleichsweise schlecht bezahlt werden, versucht man sich dafür anderweitig für sie einzusetzen; auf eine ähnliche Weise versucht das Future Everything, seine Volunteers und Praktikant*innen zu fördern: »If somebody is particularly good at something we try to boost them – we can facilitate contacts to people we know. The volunteers are incredibly important to us. And the festival wouldn't work without volunteers. 2014 we had a team of about 60 volunteers«.²⁴

Ein Spitzenreiter in Bezug auf die Anzahl von Volunteers ist das CTM Festival. In einigen Jahren, beispielsweise 2014 und 2015, hatte es über 100 Volunteers angestellt. Praktikant*innen gab es aber in diesen Jahren nur drei oder vier. Im Interview mit den Direktoren des CTM Festivals ist das Thema Praktikum ein emotionales Thema. Meine Nachfrage, warum die Arbeitsbedingungen nicht ebenso anspruchsvoll wie das Musikprogramm gestaltet seien, kann Oliver Baurhenn nicht nachvollziehen, da er selbst nur wenig verdiene. Er ergänzt, dass Praktikant*innen nicht jemanden ersetzen sollen, sondern jemanden unterstützen. »Es ist eine Art kleine Zusatzausbildung. Mehr als 100 Euro können wir nicht zahlen und wir nehmen damit auch in Kauf, dass Dinge schief gehen können. Wir sagen auch ganz klar: es geht eben nicht mehr«.²⁵ Diese Argumentation des Sachzwangs²⁶ sorgt dafür, dass kein moralisches Dilemma entsteht zwischen politischen Ansprüchen an die Gestaltung von Arbeitsverhältnissen und der eigenen Praxis, die dazu im Widerspruch steht. Der Widerspruch legitimiert sich durch den Widerspruch zur etablierten Kultur, zum System. Laut Baurhenn müsse niemand ein Praktikum machen, wenn man mit den Bedingungen nicht einverstanden sei. Ein Praktikum sei lediglich dazu da, um in das Unternehmen »hineinzuschnuppern« und viele bräuchten ein Praktikum für ihr Studium. Dies widerspricht einander, denn wenn

23 Interview mit Teammitglied, Anonym 2015.

24 Ebd.

25 Interview mit Jan Rohlf und Oliver Baurhenn 2014.

26 Allgemein schildert Baurhenn, dass man beim Hauptstadt Kulturfonds (HKF) keine Praktikant*innen abrechnen könne, weil diese per se kein Geld bekommen müssten und man die günstigste Variante wählen muss. In den Förderkriterien des Hauptstadtkulturfonds finden sich für diese Aussage keine Hinweise. Es ist dort allerdings hinterlegt, dass Projekte von Menschen, die zum Zeitpunkt der Förderung immatrikuliert sind, von einer Förderung ausgeschlossen sein sollen. Mit Praktikant*innen in den Projekten hat das aber nichts zu tun. Vgl. <https://hauptstadtkulturfonds.berlin.de/Downloads/de/fo%CC%88rderkriterien-ii-2021.pdf> (zuletzt abgerufen am 15.7.2020). Auf Nachfrage habe ich lediglich einen Link vom HKF zu sozialen Standards erhalten, einer Liste, welche Bezahlung für welche Arbeiten empfohlen wird. Praktikant*innen und Volunteers tauchen hier nicht auf.

ein Praktikum gebraucht wird, muss es absolviert werden, auch wenn man mit den Arbeitsbedingungen nicht einverstanden ist.

Baurhenn führt weiter aus, er wisse nicht, wo er noch Geld für Praktikant*innen abziehen solle: »Ich sehe das ja bei den ganzen Personalkosten, das ist einfach wahnsinnig viel. Ob 400 Euro oder 2000 Euro im Monat macht einen riesigen Unterschied.«²⁷ Dringender brauche man Geld, um die Mitarbeiter*innen über die sechs Monate hinaus noch mitzutragen. Auch im Sinne einer Verstetigung. Baurhenn versteht nicht, was an 100 Euro pro Monat problematisch sei. Sein Fokus sei die bessere Bezahlung des Teams. Auch Jan Rohlfs verweist auf die chronische Unterfinanzierung im Kultursektor. Wäre mehr Geld da, könne man auch mehr verteilen.²⁸

Ende 2014 wurde das Mindestlohngesetz in Deutschland eingeführt, das auch für Praktikant*innen gilt. Bis Ende 2017 gab es eine Übergangszeit für besonders betroffene Gewerbe. Für die Festivalbranche in Deutschland war dies ein Problem, weil, wie in der Betrachtung der Beispiele deutlich geworden ist, Praktikant*innen üblicherweise in der Branche nicht bezahlt werden bzw. nur mit einem symbolischen Betrag. Dies ist nachvollziehbar, wenn die Festivaldirektor*innen teilweise selbst nicht den Mindestlohn verdienen. Vorhersehbar war daher auch die Reaktion: Die Lücke wurde gesucht und gefunden. Man würde sich auf Praktikant*innen beschränken, die aus dem Ausland kommen oder das Praktikum für ihre Ausbildung brauchen, da in diesem Fall das Gesetz nicht greife, was Remco Schuubiers, einer der drei Festivaldirektoren erläuterte.²⁹ Die Idee, Praktika bei dieser Gelegenheit neu zu denken, kam nicht auf und der Umgang mit dem Thema hat sich bis einschließlich 2019 kaum geändert. Zwar wurde der Beitrag von 100 auf 150 Euro erhöht, was jedoch keinen entscheidenden Unterschied macht.³⁰

Das Thema Praktikant*innen blieb auch 2020 im Interview emotional. Bei erneuter Nachfrage zum Thema artikuliert Baurhenn ein langes und nachdenkliches Knurren, bevor er antwortet: »Praktikanten muss man eigentlich nichts zahlen, wenn sie nur drei Monate arbeiten. Wir zahlen ihnen etwas, obwohl man das nicht machen müsste.«³¹ Die Fördersystematik setzt der Bezahlungsmöglichkeit Grenzen, das betont auch Rohlfs, denn als Empfänger von Zuwendungen aus Steuergel-

²⁷ Interview mit Rohlfs/Baurhenn 2014. Das Gesamtbudget betrug 2014 424.000 €, davon 60 % aus öffentlichen Förderungen.

²⁸ Ebd.

²⁹ Interview mit Remco Schuubiers 2015.

³⁰ Die Beschreibungen der Tätigkeiten und Anforderungen im CTM Call for Interns erstrecken sich über etwa zwei Seiten. Unter Details ist zu lesen, dass sich das Praktikum an Personen richtet, die ein studienbegleitendes Praktikum absolvieren müssen und zuletzt, dass eine monatliche Aufwandsentschädigung in Höhe von 150 € bei einem Arbeitsaufwand von vier Tagen pro Woche bezahlt wird.

³¹ Interview mit Baurhenn/Rohlfs 2020.

dern sei man immer dazu angehalten, das wirtschaftlich Günstigste zu nehmen. Mit der Einführung des Mindestlohngesetzes stellt sich aber eine neue Frage, nämlich wer überhaupt noch die Möglichkeit hat, unter diesen Bedingungen ein Praktikum zu absolvieren. Wer nicht studiert, kann mit großer Wahrscheinlichkeit kein Praktikum mehr absolvieren, es sei denn es wird eine Regelung mit den Arbeitsagenturen gefunden, die Praktika häufig fördern, wenn sie zu einer Anstellung führen könnten. Aber auch Studierende müssen ihren Lebensunterhalt finanzieren, bei 30 Stunden pro Woche Praktikum bleibt nicht viel Zeit für eine weitere Tätigkeit zum Geldverdienen. Es ist anzunehmen, dass unter diesen Bedingungen lediglich (finanziell) privilegierte Menschen aus der Mittel- und Oberschicht oder Studierende tätig werden können, die ihr Studium über BAföG oder ein Stipendium finanzieren. Auf bizarre Weise zeigt sich hier eine Polarisierung der Arbeitswelt, die auch Reckwitz betont, wenngleich der Mindestlohn genau diesen Entwicklungen entgegenwirken sollte.³²

2019 veränderte sich jedoch die Situation des CTM Festivals, da eine lange ersehnte und -erkämpfte Förderung aus einem neuen Festivalfonds erstmals die Förderung für drei Jahre festgelegte. Im Call for Interns für 2020/2021 hat dadurch auch erstmals eine Erhöhung auf 400 Euro für ein Praktikum beim CTM Festival stattgefunden.

Mihaela Vasile, eine Hälfte des Kurator*innenteams vom Rokolectiv Festival in Bukarest, hatte selber unschöne Erfahrungen als Praktikantin gemacht und deshalb als eine der wenigen Veranstaltenden einen anderen Blick auf das Thema. Im Rahmen ihres Studiums absolvierte sie ein Praktikum in Paris:

»It is horrible to be an intern in Paris. They are used to do all the work with interns, the state gives you 200 Euro per month, so the companies don't have to pay and most of the companies are running with two employees and tons of interns that change every six months. I will never work with interns in this way! It was really traumatizing for me and I never want this to happen with Rokolectiv. It's one thing if you involve people for the festival or if all your work relies on interns, who you treat like shit. In Paris 200 Euro is nothing...«³³

Auch ging es ihr dabei nicht nur um die Bezahlung, sondern auch um den Umgang. So sei ihre Kommunikation mit den Vorgesetzten in Paris sehr schwierig

32 Eine Studie des Deutschen Gewerkschaftsbundes (DGB) zeigt, dass einige Praktikant*innen nach wie vor eine Praktikumsvergütung unter dem Mindestlohn erhalten. Manche Unternehmen werden sehr kreativ, um das Mindestlohngesetz umgehen zu können. Vgl. <https://www.wiwi-treff.de/Praktikum/Ausbeutung-im-Praktikum-Was-hat-der-Mindestlohn-geaendert/Artikel-8389> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

33 Interview mit Mihaela Vasile 2015.

gewesen, obschon diese in nur zwei Meter Entfernung gearbeitet hätten. Letztendlich hätte es in Paris keinen Respekt und keine Wertschätzung für die Arbeit von Praktikant*innen gegeben, so Vasile.

Die Zwiespältigkeit von Freiwilligkeit

Weil die Kulturarbeit zunehmend prekär ist, kommt am unteren Ende der Hierarchie am Wenigsten an, was von jenen, die es ausführen, manchmal als ›nichts‹ empfunden wird oder aber als gleichwertiger Austausch. Ein Umstand, den Toraldo, Contu und Mangia in ihrem Text »The Hybrid Nature of Volunteering«³⁴ als »Janus-köpfig« beschreiben.³⁵ Die Autor*innen sehen den Kern des Volunteering als Austausch und verweisen darauf, dass Volunteering mehrdimensional, facettenreich und ein komplexes Phänomen sei: »we suggest that volunteering possesses two faces, which are expressed in complementary antagonism by its economic and symbolic features. We argue that tense relations between different dimensions seem constitutive of voluntary work as they reflect conflicting views of the concept«.³⁶ Gerade in Berlin gibt es viele Menschen in den Kunst- und Kulturszenen, die prekär beschäftigt sind und sich nicht ohne weiteres 100 Euro oder mehr für einen Festivalpass leisten können. Es lässt sich daher vermuten, dass aufgrund zunehmender Prekarität auch die Bereitschaft für Volunteering steigt.

Volunteering scheint sich derzeit auf Europäischer Ebene in den jeweiligen Ländern unterschiedlich zu entwickeln. Toraldo et al. haben bei drei britischen Musikfestivals Feldforschungen durchgeführt.³⁷ Volunteering wird nicht mehr von den Festivals selbst durchgeführt, sondern outgesourct. Wie die Autor*innen feststellen, hat sich der Musik-Festivalsektor professionalisiert und die Organisation des Volunteering übernehmen nun häufig externe (Sub-)Unternehmen.³⁸ Unter

34 Toraldo, Maria Laura/Contu, Alessia/Mangia, Gianluigi: »The Hybrid Nature of Volunteering: Exploring Its Voluntary Exchange Nature at Music Festivals«, in: Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly 2016 Vol. 45 (6), S. 1130 –1149.

35 Die Autor*innen kommen aus den Bereichen Management Studies und den Organisationswissenschaften. Die Literatur, auf die sich die Autor*innen beziehen, stammt zu 80 % aus dem Forschungsbereich zum »Non-Profit and Voluntary Sector«, aus der Management Forschung und Wirtschaft. Nur etwa 20 % kommen aus der Soziologie, der Arbeitsforschung und Organisationswissenschaft.

36 M. Toraldo/A. Contu/G. Mangia: The Hybrid Nature of Volunteering, S. 1132.

37 »Latitude Festival«, »Camp Festival« und »Reading Festival«. Basis ihres Textes waren Feldnotizen aus Teilnehmendenperspektive und ergänzende Interviews u.a. mit dem Management der Firmen, die Volunteers engagieren (nicht mit den Festivals selbst).

38 »[F]estival operations have become increasingly commercially and market oriented (Stone, 2009), which has been paralleled by a growing professionalization of their activities [...]. This is particularly true of their use of volunteering, which, from being a spontaneous and loosely

den Firmen gibt es *charity*, *for-profit* und *not-for-profit* Unternehmen. Diese Entwicklung erscheint einerseits nachvollziehbar, da sich die Festivalmacher*innen so auf ihre Kernkompetenzen konzentrieren können, aber es untergräbt das tragende »Wir-Gefühl« auf Festivals. Und Outsourcing ist grundsätzlich als problematisch einzuschätzen, da es darauf abzielt, Kosten einzusparen, was in der Regel durch die Einsparung von Personalkosten oder auf Kosten der Umwelt geschieht.³⁹ Auch hat es bei den Festivals laut Toraldo et al. zu Überwachung und Kontrolle geführt. Hier wurde der Geldpfand nicht nur als Sicherheit, sondern auch strategisch instrumentalisiert, damit die Volunteers länger arbeiten. Ein Volunteer, der bei *Bars for Equality* seine Schicht ableistet, wo Pausen und Ausschankmengen genau berechnet sind und Kameras zur Überwachung installiert wurden, berichtet, dass ein Volunteer nur dazu da sei, um die anderen zu kontrollieren, damit sie nichts klauen oder keine Freigetränke ausgeben.⁴⁰ Die Autor*innen deuten dies auch als Bestätigung von Unternehmer*innenseite, dass hier die Produktivität im Vordergrund stehe und ökonomischer Wert generiert sowie geschöpft werde. In meinem Forschungsfeld ist die Organisation der Freiwilligen bisher glücklicherweise noch nicht ausgelagert worden.

Ich wollte auch wissen, wie sich Förderinstitutionen zu Volunteering und Praktika positionieren und sprach diesbezüglich mit der Leiterin des Musicboard des Berliner Senats (Musicboard Berlin GmbH): »In Wirklichkeit ist das mittlerweile verboten«,⁴¹ sagt mir die Geschäftsführerin Katja Lucker.

»Bei unserem Festival Popkultur würden wir das nicht machen und wir dürfen das auch gar nicht. Bei uns bekommt jeder Mindestlohn, auch die Praktikanten. Den Antragstellern sagen wir auch, dass das nicht geht, wenn das doch passiert, dann wissen wir das nicht. Die *Berlinale* hatte immer ganz viele Volunteers und die haben nun keine mehr oder sie nennen es jetzt anders, denn man darf das nicht mehr.«⁴²

organized phenomenon, has been transformed [...]« (M. Toraldo/A. Contur/G. Maniga: The Hybrid Nature of Volunteering, S. 1133).

39 Vgl. Zalewski/Jacqueline M.: Working Lives and in-House Outsourcing: Chewed-Up by Two Masters, London/New York: Routledge 2018. »Instead work is becoming stressful for many in the job force as fear from economic uncertainty in markets is placed directly on the backs of laborers with outsourcing and other nonstandard employment forms« (S. 155). Vgl. auch: Nygaard, Arne/Ndubisi, Nelson Oly: »Outsourcing Bad Behaviour in Multinational Companies«, in: Journal of Business Strategy 2016. »During the past decade, private equity investors have put pressure on costs. Consequently, the cost focus is driving outsourcing strategies. [...] [T]he true cost of the environmental and social impact of outsourcing is hidden behind a complex network of contractual relationships [...]« (keine Seitenzahlen vorhanden).

40 M. Toraldo/A. Contur/G. Maniga: The Hybrid Nature of Volunteering, S. 1142.

41 Interview mit Katja Lucker 2017.

42 Ebd. Letztendlich wird bei Praktikum & Co – de facto – nur die Papierlage geprüft.

Ein Festival wie die Fusion hingegen, das keine öffentlichen Gelder bekommt, könne weiterhin unbezahlte Volunteers einsetzen oder auch kleine Festivals, hingegen große Veranstaltungen mit hohen Förderungen von Stadt und Land nicht. Das Problem sei aber, dass man nicht mitbekomme, ob mit Volunteers gearbeitet werde oder nicht. Auch über die Anzahl der Volunteers ist Katja Lucke nicht im Bilde und schätzt die Anzahl viel zu niedrig ein. 2021 frage ich erneut beim Musicboard und Hauptstadtkulturfonds nach, aber es gibt kein Wissen hierzu, keine Zahlen und offenbar nur wenig Interesse an dem Thema. Obschon Lucke 2017 abschließend kommentiert: »In der Kultur findet auch so eine Entwertung von Arbeit statt, aber das ist wirklich falsch«.⁴³ Eine andere Tragweite bekommt Entwertung von Arbeit, wenn diese von Betroffenen erwähnt wird. Eine langjährige (bezahlte) Helferin beim CTM Festival erläutert, dass diese Handhabung langfristig für alle Beteiligten schädlich sei. Antonia erzählt mir, dass sie zunehmend den Eindruck gewinne, dass im Vergleich zu früher das Wohlbefinden der Mitarbeiter*innen abseits des Kernteams keine große Relevanz mehr habe: »Das Volunteering, also dass Leute für den Eintritt arbeiten, das gab's damals noch nicht. Vielleicht ist es für ganz junge Menschen eine gute Gelegenheit, aber es führt dazu, die ohnehin prekären Verdienstmöglichkeiten in der Kulturbranche weiter zu zerstören«.⁴⁴

Auch wenn Outsourcing bei den Transmedia Festivals noch nicht zur Alltagspraxis gehört, deutet einiges darauf hin, dass die Entwicklung für Festivals in diese Richtung gehen wird. Die Gebote des Wachstums und der Kosteneinsparung, die zu Outsourcing führen, dominieren allerorts. Und auch Warenmarken und Großkonzerne drängen zunehmend in den Markt der Musikfestivals.⁴⁵ Für Berthold Seliger existiert das Konzert- und Festivalgeschäft, wie wir es einmal kannten, schon jetzt nicht mehr.

Die Perspektive der ausführenden Akteur*innen

Zentrale Motive für freiwillige Arbeitsleistungen ohne Entgelt sind nach Toraldo et al. Networking, soziale Beziehungen und Verbundenheit zum Festival. Weitere zentrale Motivationen sind Vergnügen (*enjoyment*), also das Gefühl, dass das Festival als ein besonderer und festiver Moment wahrgenommen wird, aber auch das Gefühl, ein Insider zu sein und einen speziellen Status zu haben.⁴⁶ Zum Genuss

⁴³ Interview mit Katja Lucke 2017.

⁴⁴ Interview mit Antonia 2017.

⁴⁵ Seliger, Berthold: Vom Imperiengeschäft. Konzerte-Festivals-Soziales: Wie Grosskonzerne die kulturelle Vielfalt zerstören, Berlin: Fuego 2019, S 68.

⁴⁶ M. Toraldo/A. Contur/G. Maniga: The Hybrid Nature of Volunteering, S. 1140.

gehört vor allem auch der künstlerische Inhalt des Festivals, im Falle der Autor*innen und in dem von mir untersuchten Feld ist das primär die Musik, ebenso wie das Gefühl, Teil der Produktion zu sein und an etwas Großem mitzuarbeiten, hier steht die kollektive Erfahrung im Mittelpunkt und das Gefühl, nicht nur Konsument*in zu sein.

Eine Volunteer auf dem Berlin Atonal Festival glaubt, dass das Volunteering ein Ergebnis der Unternehmensstrategien für Praktika sei, also dass das inflatio-näre Aufkommen schlecht oder gar nicht bezahlter Praktika dafür gesorgt habe, dass sich auch Volunteering unhinterfragt verbreiten konnte. Sie war zu diesem Zeitpunkt noch Praktikantin bei einer Grafikdesign Firma, weshalb sie sich ein Festivalticket nicht hätte leisten können:

»I remember at one internship in London there was a nice girl working with me and she said: ›It's wrong to do this what you are doing unpaid. This way you are going to prevent people from getting paid.‹ But I was desperate, I couldn't find a paid internship and wanted to get away from Milano. Afterwards I made sure to get a paid internship, and I found one here in Berlin for 600 Euro. I was lucky to find a supercheap room so I could survive with that internship money. Everybody is taking their advantage, but some have some sort of work ethics.«⁴⁷

Ihre Erzählung verdeutlicht, dass Praktika meist mehr als ein »Reinschnuppern« sind und dass selbst bezahlte Praktika häufig eher symbolisch honoriert sind. Dabei gehört Grafik Design – in Gegensatz zu Kulturarbeit – zu dem Teil der sogenannten Creative Industries, die profitorientiert arbeiten anstatt mit Förderungen. Aber nur, weil die Arbeit vermeintlich »kreativ« ist, ist die Tätigkeit nicht automatisch ein Vergnügen und daher Lohn genug. Ihre Aussagen zeigen auch, dass es wichtig für sie war, darauf hingewiesen zu werden und dass das Nicht-Hinterfragen zu Nachteilen für alle in der Branche führt.

Unter den Volunteers gibt es häufig ehemalige Praktikant*innen und umgekehrt, so wie Felix, der ein sechsmonatiges Praktikum beim CTM Festival absolvierte und in den Folgejahren stets auf freiwilliger Basis mithalf. Adrian gehört zu den wenigen Personen, die im Laufe der Jahre auch immer wieder kleinere Jobs im Rahmen des Festivals bekommen haben. Er übersetzt Texte für Vice und manchmal auch für CTM oder arbeitet am Infocounter des Festivals. Seine Treue hat sich bewährt, ein Wunsch, der für viele aber unerfüllt bleiben muss, denn es gibt nur wenige bezahlte Jobs in der Festivalbranche. Adrian macht gerne das Volunteering und gibt zu bedenken: »Trotzdem wird auch bei CTM niemand reich. Und die müssen das ganze Jahr daran arbeiten, wenn ich da 24 Stunden arbeite, stimmt für mich das Preis-Leistungsverhältnis.«⁴⁸

47 Interview mit Julia 2015.

48 Interview mit Anna und Felix 2014.

Ein Stein des Anstoßes war für viele Volunteers die auffällige Diskrepanz zwischen den erbrachten Arbeitsstunden und dem Preis des Festivalpass. So musste man beim CTM Festival 24 Stunden für einen Festivalpass arbeiten. Wenn man Glück hatte, konnte man die Stunden in drei Schichten abarbeiten, wenn man Pech hatte, mussten sehr viel mehr Schichten absolviert werden, wobei sich auch die An- und Abfahrtszeiten summierten. Beim CTM Festival gab es unter den Volunteers oft Unzufriedenheiten über unnötig ungünstig verteilte Schichten. Anna hatte sich extra Urlaub genommen, um das Volunteering machen zu können, und war über beides enttäuscht:

»Ich hätte auch am liebsten drei volle Tage durchgearbeitet, stattdessen waren es sieben Tage. Am Ende habe ich 30 Stunden für den Pass gearbeitet. [...] Jeden Tag haben sich die Zeiten geändert, vier bis fünf Mal wurden meine Schichten getauscht. Das war anstrengend. Das fand ich auch ein bisschen viel für einen Pass [...].«⁴⁹

Sie fügt hinzu, dass dies »ein ganz mieser Stundenlohn«⁵⁰ sei. Denn wenn man den Mindestlohn von 9,35 Euro ansetzt und durch den Preis eines Festivalpass von 130 Euro teilt, müsste man 14 Stunden dafür arbeiten, nicht 24. Trotz ihrer vielen Schichten konnte Anna die Acts nicht sehen, die ihr wichtig waren, da diese Konzerte nur mit einem Goldpass oder gegen Erwerb eines zusätzlichen Tickets zugänglich waren. Oftmals hatten Volunteers außerhalb von ihren Schichten kaum die Gelegenheit etwas vom Festival zu sehen, weil sie nebenher weiterhin arbeiten mussten. So wie Hannah, die 2020 beim CTM Festival Volunteer war und feststellt, dass es sich dabei um Notwendigkeiten sowie Privilegien handelt:

»Ich konnte es mir zeitlich einfach im Moment leisten und hatte Lust darauf. Die Leute, mit denen man zu tun hat, sind ja nicht komplett verkehrt, aber klar ist, dass die Art und Weise, wie Dinge vermittelt werden – man sei Teil einer Gemeinschaft und am kulturellen Geschehen der Stadt beteiligt, das ist für mich reiner Schwachsinn. Die meisten Volunteers, mit denen ich gesprochen hatte, sind entweder super jung und etwas naiv oder wirklich Leute, [...] die das Geld für's Festival gar nicht ausgeben können oder wollen.«⁵¹

Viele erhoffen sich von einem Volunteering Einblicke hinter die Kulissen, aber bei großen Festivals wie CTM oder Berlin Atonal ist das eigentlich nicht möglich. CTM Volunteer Cecile beschreibt es charmant: »As a volunteer you are a working bee and you never know about the queen bee«.⁵² Die junge Studentin Ella

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Interview mit Hannah 2020.

52 Interview mit Lotta 2014.

erzählt, dass die Volunteers ganz unterschiedliche Leute aus verschiedenen Ländern und Szenen waren: »Finnland, Polen, USA... Einige sind ganz weit gereist, nur um dieses Festival zu sehen. Es war interessant zu hören, was sie damit verbinden und assoziieren. Viele haben selber Musik gemacht«.⁵³ Auch sie kritisiert am Volunteering, dass man nur ein Getränk und eine zu kleine Mahlzeit in acht Stunden bekommen habe und dass man zu viele Stunden für den Pass arbeiten musste. Anstatt eines Geldpfandes wünscht sie sich eine Vertrauensbasis.

Nora ist über Freunde zum Volunteering beim Berlin Atonal gekommen. Wie auch andere hat Cristina nicht nur beim Atonal, sondern auch beim CTM Festival Volunteering durchgeführt. Sie hatte das Glück, durch persönliche Netzwerke direkt einer Person, die sie kannte als Volunteer beim CTM Festival assistieren zu können.⁵⁴ Cristina hatte zu der Zeit drei Tage die Woche in einem Café gearbeitet, weshalb sie sich für diese Zeit frei nehmen musste, denn ihre Aufgaben als Fahrerin gingen weit über das Fahren hinaus:

»Ich habe den Künstlern ihre Verträge und Gagen gegeben und hatte auch Zugang zum Safe, wo die ganzen Gelder waren. Und am Infopoint für die Besucher habe ich mitgearbeitet – Tickets verkauft, über das Programm informiert. Das hat mir Spaß gemacht, mit den ganzen Besuchern zu sprechen [...]. Ich habe die Räume in Bethanien auf und zugeschlossen und den Schlüssel verwaltet. [...] Ich habe zehn Tage lang gearbeitet, jeden Tag von 11 Uhr bis nachts spät, meistens bis 4 Uhr morgens, aber manchmal auch nur bis 2 Uhr, weil ich keine Kraft mehr hatte. Und am Ende habe ich 0 Euro bekommen. Wenn man es finanziell betrachtet, ist es nicht gut«.⁵⁵

Maria, eine Praktikantin beim CTM Festival, berichtet im Interview, dass sie die Arbeitsatmosphäre als angespannt empfunden hat: »Ich finde die Arbeit im Team nicht so toll. [...] Aber mir fehlt... es ist irgendwie so... ein bisschen steif. Die Leute reden gar nicht miteinander und ich habe dann gemerkt, dass ich auch mit der Zeit so werde: im Büro ankommen, E-Mails beantworten und so vor mich hin-arbeiten und auch kaum mit jemandem reden«.⁵⁶ Sie erzählt, dass es manchmal auch nichts zu tun gab, sie dann aber nie nach Hause geschickt wurde, obschon sie parallel an ihrer Diplomarbeit zu arbeiten hatte. In Bezug auf Jobperspektiven ist Isa ernüchtert, trotz vieler Festivalbesuche, Volunteering und Praktika habe sich für sie keine Perspektive ergeben. Alles würde zwar über Kontakte funktionieren, aber die hätte sie jetzt und käme trotzdem nicht weiter: »eigentlich weiß ich gar nicht von so vielen, für die sich das dann helfend ausgewirkt hat, aber es wird

53 Interview mit Ella 2015.

54 Interview mit Nora 2015.

55 Ebd.

56 Interview mit Maria 2014.

versucht«.⁵⁷ Über das Arbeitspensum berichtet sie, dass sie während des Festivals gute zwölf Stunden pro Tag gearbeitet habe, und in der Vorfestivalphase durchschnittlich neun Stunden, an vier, fünf oder manchmal auch sechs Tagen, je nach Arbeitsanfall.

»Ich habe mir auch geschworen, dass dies mein letztes Praktikum sein wird, denn ich habe schon genug Praktika in meinem Leben gemacht, hauptsächlich im kulturellen Bereich, da waren auch einige dabei, wo es gar kein Geld gab, weshalb ich mich sogar gefreut habe, dass es 100 Euro gibt. Was mich genervt hat, war, dass ich jeden Monat diesen 100 Euro hinterherlaufen musste. [...] Das finde ich nicht in Ordnung«.⁵⁸

Isa fragte sich, ob die Festivalleiter früher nicht selbst Erfahrungen mit prekären Arbeitsverhältnissen gemacht hätten. Ein weiterer Punkt, den sie kritisiert, ist, dass sie zu keinerlei Treffen mitgenommen wurde. »Das hätte ich, wie bei der Pressekonferenz, jedes Mal erbetteln müssen und das war mir dann auch zu doof. [...] Wenn man schon kein Geld bekommt, sollten einem solche Möglichkeiten wenigstens offenstehen. [...] Obwohl man nah dran war, hat man eigentlich niemanden kennengelernt«.⁵⁹

Marc Walker⁶⁰ findet, man müsse für Arbeitsbedingungen und das Zunehmen unbezahlter Tätigkeiten Awareness entwickeln.⁶¹ Er formuliert einige Gefahren der gängigen Praxis. Zunächst schaffen Volunteering und Praktika eine Möglichkeit zur Ausbeutung von Arbeitskraft und Verzerrung des Wettbewerbs. Beides führe zu einer Reduzierung von Einstiegsjobs.⁶² Außerdem beschreibt er, dass Arbeit ohne Entlohnung demoralisierend wirken kann, vor allem wenn sie wiederholt stattfindet. Darüber hinaus befördere es elitäres Denken. Walker beschreibt, dass Volunteering durch die Veränderungen in den Systemen der sozialen Absicherung zu einem Zwang zur Arbeit durch Arbeitsvermittlungsagenturen und damit zu einer unfreiwilligen Freiwilligkeit führen kann.

Abschließend macht er *Best-Practice*-Vorschläge und empfiehlt, unbezahlte Praktika zu verbieten, da dies dazu beitragen würde, die Zugangsbeschränkungen für Menschen in finanziell benachteiligten Positionen zu minimieren. »Being unpaid, or lowly paid, means that only those with other financial means can consider

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Walker, Marc: »Own Transport Preferred. Potential Problems with Longterm Volunteering and Internships«, in: ECOS: A review of nature conservation 39 (6) 2018, keine Seitenangaben.

61 Walker beschreibt zwar Volunteering und Praktika im Bereich Umweltschutz, jedoch sind seine Vorschläge auch auf die Kulturbranche anwendbar.

62 M. Walker: »Own Transport Preferred. Vgl. hierzu auch Gerada, Charlotte: Interns in the Voluntary Sector. Time to end exploitation, London: Intern Aware and Unite the Union 2013.

becoming interns. This effectively filters out those from low socio-economic backgrounds«.⁶³ Praktikant*innen sollten eindeutige Verträge erhalten, welche die beidseitigen Rollen klären. Volunteers sollten eine Freiwilligenvereinbarung erhalten, um ihre Rechte und Pflichten besser zu verstehen, auch wenn diese nicht rechtsverbindlich sind. Walker ermutigt abschließend dazu, Websites zu nutzen, auf denen Organisationen danach bewertet werden, wie sie Freiwillige und Praktikant*innen behandeln.⁶⁴

Fazit

Grundlegende Faktoren für die Entwicklung der Phänomene des Volunteering und der Praktika sind meines Erachtens für beide Seiten – die der Festivalveranstalter*innen und der Ausführenden – Prozesse wie Prekarisierung und Ökonomisierung sowie steigender Wettbewerb.

Es wurden eine Reihe von Motivationen für das Absolvieren von Praktika und Volunteering deutlich. Die Hauptmotivation der Praktikant*innen und Volunteers speist sich stark aus den Inhalten des Festivals. Weitere Motivationen sind das Erlernen von Fähigkeiten oder die Möglichkeiten für Vernetzung und Kontakte. Beim Volunteering stehen Einblicke hinter die Kulissen und ein Festivalbesuch im Vordergrund, der über das Konsumieren hinausgeht. Hier ist auch das Soziale ein wesentlicher Aspekt und der Genuss daran, gemeinsam etwas zu organisieren und zu erleben. Das schließt nicht aus, Volunteering auch im Lebenslauf verwenden zu wollen. Vielen Betroffenen ist außerdem bewusst, dass die Möglichkeit eines Praktikums oder Volunteerings zunehmend zu einem Privileg wird. Gemeint ist damit, es sich leisten zu können, für Selbstausbeutung zur Verfügung zu stehen. Scherhaft wurde vom Heart of Noise-Festivaldirektor angeführt, dass sie nicht mit Praktikant*innen oder Volunteers arbeiten, da man lieber sich selbst ausbeute als andere. Aber auch das muss man sich leisten können. In Österreich geht das eben noch besser als in Deutschland.

Auf der Seite der Veranstalter*innen wurde deutlich, dass es wenig Reflexion über Alternativen oder Awareness bei Volunteering und Praktikum gibt. Einzig Vasile vom Rokolectiv zeigte eine kritische Haltung gegenüber den gängigen Praktiken, die sie als »horrible« bezeichnete. Es konnte aber auch aufgezeigt werden, dass es weitaus mehr Möglichkeiten gibt, ein Praktikum oder Volunteering zu gestalten, als es von den meisten Festivals wahrgenommen oder versucht wurde. Insgesamt gibt es hier bisher wenig Best-Practice-Beispiele oder Freiwillige Selbstkontrolle.

63 M. Walker: »Own Transport Preferred.«

64 Z.B.: <https://www.kununu.com>; oder: <https://www.praktikumsstellen.de/praktikumsbewertungen.html> (jeweils zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

Praktika und Volunteering bei Musikfestivals wird durchaus einerseits als Entwertung von Arbeit wahrgenommen, aber aufgrund von mangelnden Alternativen wird dies in Kauf genommen. Bei denjenigen, die schon viele solcher unbezahlten Tätigkeiten absolviert haben, ist mehr Unmut vorhanden, als bei denen, die gerade erst damit beginnen. Die empirischen Befunde von Toraldo et al. machten außerdem deutlich, dass die neoliberalen Praktiken in England auch zunehmend auf die Festivalarbeit einwirken, da dort Volunteering inzwischen häufig ausgelagert und von externen Unternehmen gemanagt wird. In meinem Forschungsfeld ist dies bislang noch unüblich und alle Festivals, die mit Volunteers arbeiten, organisieren deren Arbeitseinsätze selbst.

Es lässt sich feststellen, dass der Umgang mit Praktikum und Volunteering auch in der Festival- und Kulturarbeit dazu führt, prekäre Bedingungen festzuschreiben, anstatt ein Umdenken herbeizuführen. Die prekären Bedingungen stehen in einem ambivalenten Verhältnis zu der Kunst und Musik, die präsentiert wird, welche innovativ und experimentell sein sowie zu kritischen Diskursen und (Selbst-)Reflektionen inspirieren soll. Auch gibt es in der Festivalarbeit vergleichsweise nur wenig Aufstiegschancen. Wie dargestellt, werden oft mehrere solcher Praktika oder Volunteerings absolviert, aber diese führen keinesfalls regelhaft zu weiteren bezahlten Tätigkeiten.

Insgesamt drängt sich bei der Forschung zur Kulturarbeit die Frage nach der Relevanz von Klasse in der Arbeitswelt und Gesellschaft auf. Andreas Reckwitz spricht von einer spätmodernen Klassenstruktur, die sich herausbildet, in welcher Prozesse der Valorisierung und Entwertung von Arbeit prägend sind. Er erkennt zwar an, dass Bildung im Vergleich zu früher keine Garantie mehr für einen sozialen Aufstieg ist, und in der Kulturbranche arbeiten in der überwiegenden Mehrheit Personen, die einen akademischen Abschluss haben, aber Not oder Entwertung sieht Reckwitz lediglich bei dem unteren Drittel (»service class«) ohne akademischen Abschluss. Dass dies nicht stimmt, zeigte sich nicht nur in meiner Forschung.⁶⁵ Es wird deutlich, sobald man die Umstände von Personen mit hohem Bildungsgrad, wie Kulturarbeiter*innen, empirisch untersucht. Und hier reicht meines Erachtens sogar ein Ausschnitt, wie dieser hier formulierte zu Volunteers und Praktikant*innen, die in der überwiegenden Mehrheit einen Studienabschluss

65 Vgl. u.a. Goehler, Adrienne: Verflüssigungen, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2006; Hesmondhalgh, David/Baker, Sarah: Creative Labour: Media work in three cultural industries, London/New York: Routledge 2011; Menger, Pierre-Michel: Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers, Köln: Herbert von Halem Verlag 2006; neue Gesellschaft für bildende Kunst: Prekäre Perspektiven, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2006; Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«, Deutscher Bundestag 2007, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021); Haak, Carroll: Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern, Wiesbaden: Springer 2008.

haben. Trotz dieses Blinden Flecks, macht Reckwitz die wichtige Feststellung der erneuten Herausbildung einer Klassengesellschaft, die ich teile: »Wir haben es in der Spätmoderne (wieder) mit einer Klassengesellschaft zu tun«.⁶⁶ Die noch in den 1980er und 1990er Jahren von Soziolog*innen angenommene Pluralisierung gleichberechtigter Lebensstile hätte sich aus heutiger Sicht als »optische Täuschung«⁶⁷ erwiesen. Es habe ein Wandel von der nivellierten Mittelstandsgesellschaft zur kulturellen Klassengesellschaft stattgefunden: »Wir gewinnen erst jetzt allmählich ein Gespür dafür, dass die Kulturalisierung und Singularisierung des Sozialen in der Spätmoderne nicht das Ende, sondern den Anfang einer neuen Klassengesellschaft markieren«.⁶⁸

66 A. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 275.

67 Ebd. S. 276.

68 Ebd. S. 276.

