



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Queering the urban politics of transformation?
Techno-Räume in Lissabon zwischen Prekarisierung
und Selbstermächtigung“

verfasst von / submitted by

Jasemin Anika Khaleli, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Julio Mendívil, M.A.

Danke.

Ich bin dankbar für die vielen Begegnungen im Feld, die die Arbeit erst auf diese Weise haben entstehen lassen.

Besonderes danke ich meinen Informand*innen-Freund*innen des mina-Collectives: marum, der mich vertrauensvoll dazu eingeladen hat, Teil meines Feldes zu werden und Viegas, der mich in meinem Tun als Insiderin-Outsiderin bestärkt hat. Ich danke Violet, die einsichtsvoll teilt, was sie mit großer Leidenschaft schafft und kética für Inspiration in Tanz, Kleidung und Slang. Ich danke Bleid, Photonz und dem mina village für manchen Zauber in nächtlicher Kollektivität.

Ich danke Odete für ihre kritischen Perspektiven und Mariana für ihre Freundschaft.

Ich danke dem Team der Galeria Zé dos Bois dafür, mir ihr Wissen, ihre Kontakte und ihre Welt in unzähligen Nächten geöffnet zu haben. Besonderer Dank geht an Sérgio Hydalgo, Natxo Checa und Marcos Silva.

Ich danke dem Team des Forschungsprojekts „Sounds of Tourism“ für ihre herzliche Aufnahme. Insbesondere danke ich Dr. Iñigo Sánchez für die Bestärkung und die anhaltende Neugier, mich beim gedanklichen Umherschweifen zu begleiten.

Ich danke Dr.ⁱⁿ Daniela Rodrigues für die Ermutigung, ethnographische Arbeit kreativ zu denken und den Zeichenstift anzusetzen.

Zuletzt und zuvorderst danke ich Univ.-Prof. Dr. Julio Mendívil und Dr.ⁱⁿ Kerstin Klenke für die Betreuung, Rückenstärkung und Wegbegleitung.

Diese Arbeit ist gefördert von der Hochschüler*innenschaft an der Universität Wien aus dem Topf für queer-feministische Abschlussarbeiten.

Meine Forschung wird finanziell unterstützt von der Stiftung für Wissenschaft und Technologie in Portugal (Fundação para a Ciência e Tecnologia, FCT) im Rahmen des „Sounds of Tourism“-Forschungsprojekts (Ref: PTDC/ART-PER/32417/2017).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Topografie der Szene im Stadtraum. <i>Eigene Quelle</i>	39
Abb. 2: Das Studienfeld Bairro Alto in der Szene-Topografie. <i>Eigene Quelle</i>	56
Abb. 3: Atmosphärenraum Aquário © <i>Jasemin Khaleli</i>	66
Abb. 4: Starter Packs. Der Stil der Szene © <i>Inzane_João</i> , https://www.instagram.com/inzane_joao/ (letzter Zugriff 25.05.2020).....	74
Abb. 5: Performativität bei mina. <i>Zur Verfügung gestellt von mina</i> © <i>João Viegas</i>	83
Abb. 6: After mina. <i>Zur Verfügung gestellt von mina</i> © <i>Ludwig Klein</i>	83
Abb. 7: Performance Galeria Zé dos Bois © <i>suspension</i>	114
Abb. 8: mina Resident-DJ*s. <i>Zur Verfügung gestellt von mina</i> © <i>Odete Ferreira</i>	114
Abb. 9: Bairro Alto bei Tag © <i>Jasemin Khaleli</i>	115
Abb. 10: marum bei minas <i>Boiler Room</i> . <i>Zur Verfügung gestellt von mina</i> © <i>David Pissarra</i>	115
Abb. 11: Eingang der Galeria Zé dos Bois © <i>Jasemin Khaleli</i>	116
Abb. 12: Der Stil der Szene. <i>Zur Verfügung gestellt von mina</i> © <i>David Pissarra</i>	116
Abb. 13: T-Shirts mina © <i>mina</i> , https://www.instagram.com/p/BYd6hWYA4NP/ (letzter Zugriff 25.05.2020)	117
Abb. 14: Veranstaltungsposter mina © <i>mina</i> , <i>João Pacola</i> , <i>Guilherme Curado</i> , https://www.instagram.com/p/Bwh7Qk-lHRK/ (letzter Zugriff 25.05.2020).....	117
Abb. 15: Einladungsschreiben RSVP © <i>mina</i>	118

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. <i>Translating queer space into field space</i> . Feldforschung in Techno-Räumen.....	18
2.1. <i>Going to parties to work</i> . Feldforschung (v)erlernen.....	18
2.2. Das Umherschweifen der <i>quinhentoseuristas</i> . Ein Kurzportrait der Szene	31
3. Zwischengedanken I. Über Feld, Verantwortung und <i>Verbisierung</i> von queer	42
4. Der stabile Raum: Galeria Zé dos Bois (ZDB)	50
4.1. <i>Tourists, please leave us a loan</i> . Im Epizentrum von Lissabons Nachtleben	50
4.2. Techno als Atmosphärenraum. Ein Recht auf kulturelle Authentizität?.....	63
5. Zwischengedanken II. Der Stil der Szene	74
6. Der flüchtige Raum: mina	85
6.1. <i>I'm a historical hoe</i> . Musik, Tanz und queere Archive	85
6.2. In fragilen Techno-Räumen. Widerständiges Potential im <i>vibe</i> ?.....	92
7. Fazit	98
Quellenverzeichnis	103
Anhang	114
Bildmaterial	114
Abstracts	119

1. Einleitung

*The [Carnation] Revolution did not happen for faggots and hoes.
It did not happen for blacks, trans, and queers.
It did not happen for the fringes of existence.*
(Facebook-Ankündigungstext mina, 25. April 2019)

Lissabon ist nackter Leerstand und gedrängte Tourist*innenmasse, Hausräumung und Stadtsanierung, Demonstration und Airbnb. Die portugiesische Hauptstadt ist in den Monaten meines Feldforschungsaufenthalts von August 2018 bis Juli 2019 fest auf der Karte des Tourismus verortet. Zwischen Verfall und Sanierung wird sie bebaut, bestaunt, umkämpft, verlassen – „Lisboa vendida, descaraterizada, perdida!“ (Verkauftes, verunstaltetes, verlorenes Lissabon!) Mit einem drastischen Rückgang zählt Lissabon nunmehr 547.733 Einwohner*innen (Stand 2019, Cocola-Gant / Gago 2019: 10). Die rapiden Transformationen der Stadt, Verdrängung und soziale Segregation, bestimmen den öffentlichen Diskurs so allgegenwärtig, dass kaum etwas unabhängig von ihnen zu geschehen scheint. Während Portugal aus einem kollektiven Albtraum aus der ‚Krise‘ und Austeritätspolitik erwacht zu sein scheint (Malet Calvo / Ramos 2018: 51), drängt sich einer*m heute allorts ein großes Fragezeichen auf. „O que vai a acontecer aqui?“ (Was geschieht hier?) Der Aufdruck der *Câmara Municipal de Lisboa*, der Stadtverwaltung, an jedem verhängten Baugerüst ist auch ein Spiegel der Allgegenwärtigkeit von Veränderung, Verunsicherung und Verlustgefühlen. Denn die Rhetorik, mit der auf den Straßen skandiert, künstlerisch interveniert oder medial berichtet wird, lässt vielfach keinen Zweifel daran, dass es eine nun zu verlieren gefürchtete portugiesische Seele überhaupt gibt: Die *Portugalidade* ist ein langgewachsenes Konstrukt von Nationalfantasien, ein ‚authentisches‘ Reise- und Erlebnisversprechen von nostalgischer Rückwärtsgewandtheit und Multikulturalismus: Sonnengebadete Torhüterin Europas, ‚Entdeckerin‘ und Brücke zur überkontinentalen ‚lusophonen Gemeinschaft‘, romantische Träumerin in der Peripherie, die rote Nelke im Gewehrlauf.

“A city loses its soul when this continuity is broken”, schreibt Sharon Zukin in ihrer vielbeachteten Arbeit *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*: “The expectation that neighbors and buildings that are here today will be here tomorrow” (2010: 6). Eine Kontinuität, die die *alwaysness*, die Erwartung eines Immergleichen und Fortbeständigen aufbricht, Routinen stört, Imaginationen irritiert. Urbane Räume können dabei als kollektiv geteilte Orte und Wissenssysteme angesehen werden und Gentrifizierung

und Touristifizierung verhandeln Besitzansprüche ebendieser neu. Hierin offenbaren die Strategien von *nation* und *city branding* schnell ihr performatives Potential, Lissabon in den Augen der Tourist*innen attraktiv zu machen: Kulturelle Aktivitäten, Festivitäten und Megaevents sollen Alleinstellungsmerkmale und internationale Profilierung verschaffen. Das *Machen* von kulturellem Erbe [heritagisation] behauptet eine distinkte kulturelle Identität und wertet die urbane Vergangenheit im Auge der*s gegenwärtigen Betrachters*in auf (Mendes 2014: 17). In einem Konglomerat aus vermarktbare Erinnerungskultur und selbsterhaltender Zukunftssuche lässt sich dann also die Frage danach stellen, wer die transformierende Stadt eigentlich musikalisch und klanglich besetzen, beleben und erzählen kann. Denn die wirkmächtigen Postkolonial- und -diktaturgeschichten Portugals artikulieren sich nicht nur in Ausformungen von Nationalismen und Konservatismen, auch die Neoliberalisierung der Stadt im letzten Jahrzehnt hat weitere eigentümliche Machtasymmetrien ausgeformt.

“The revolution did not happen for faggots and hoers. It did not happen for blacks, trans, and queers. It did not happen for the fringes of existence.”, schreibt mina in ihrem Ankündigungstext für ihren Rave am 24./25. April 2019. Mit diesem Datum setzt das queer-feministische Collective ein Zeichen, das mittlerweile international besuchte Event fällt auf eine Nacht von Mittwoch auf Donnerstag: Dem 45. Jubiläum der sogenannten Nelkenrevolution, an dem man sich vom friedlichen Umsturz des *Estado Novo* (1932-1974) und der Etablierung einer multiparteiischen Demokratie erzählt. Die sichtbare Armut und großflächige Baufälligkeit nahm dabei schon weit vor der Finanzkrise 2008 unter der konservativ-autoritären Diktatur António de Oliveira Salazars ihren Beginn. Die Industrialisierung Lissabons führte zu Überbevölkerung, ungenügenden hygienischen Bedingungen und illegalen Bauten, die ideologische Abwertung des Städtischen gegenüber dem Ländlichen im Salazarismus zu Mietpreisregulierungen und fehlender Instandsetzung.

Die vorliegende Arbeit richtet ihren Fokus auf die queer-feministischen Techno-Räume der Stadt im Wandel und situiert diese in einem Schauplatz kultureller ‚Authentizitäten‘. Dabei ist unlängst im öffentlichen Diskurs angelangt, wie eng urbanes Nachtleben mit Stadtpolitiken und -ökonomien verwoben ist.¹ Zwischen ‚Underground‘ und urbanen

¹ In jüngsten Forschungsberichten der Stadt Berlin (Damm / Drevenstedt 2019) und Wien (Niederwieser / Vihaus 2019) ist das enorme wirtschaftliche Potential von Clubs aufgezeigt worden. Berlin gilt als Techno-kulturelles Zentrum und hat damit im letzten Jahr 1,5 Milliarde Euro erwirtschaftet sowie Phänomene wie den ‚Easyjet-Tourismus‘ ausgeformt (vgl. Rapp 2009; Garcia 2016). Vor dem Hintergrund des sogenannten Clubsterbens und mit dem Ziel der ökonomischen, kulturellen und sozialen Aufwertung von Clubs zu

branding-Strategien, wird Techno-Sound als Teil der ‚rebellischen‘ Rave-Bewegung und als Ausdruck eines urbanen postindustriellen Sounds gesehen. Wie aufzuzeigen sein wird, ist die Techno-Szene dabei vorrangig auf der Suche nach Atmosphärenräumen mit sozialem Eigenwert, spiegelt und entzieht sich zugleich den allgemeinen Tendenzen der erlebnisorientierten Gesellschaft (Sicko 1999; Schwanhäußer 2010). Ins Zentrum dieser Arbeit gerückt werden Fragen nach Prekarisierung und Selbstermächtigung, Techno-Szene und kulturellem Kapital sowie nach queeren Strategien für sozialen Wandel. Dabei geht die Arbeit von den subjektiven Erfahrungswelten der Akteur*innen aus. Was bedeutet queere Handlungsfähigkeit [agency] für die untersuchten Techno-Räume? Wie wird das Nacht(er)leben Lissabons zwischen ‚Underground‘ und ‚Overground‘, Institutionalisierung und *do-it-yourself* (DIY), Zentrum und Peripherie diskursiv markiert? Und welche Rolle spielen dabei kulturelles Wissen, Kommerzialisierung und mediale (Selbst-)Exponierung?

Ausgangspunkt dieser Überlegungen bilden die Informationen aus meiner eigenen ethnographischen Forschung in Lissabon im Zeitraum zwischen August 2018 und Juli 2019, die mit wissenschaftlichen Diskursen in Dialog gesetzt werden. Erst als enthusiastische Besucherin, wenig später als Forscherin, zeichnet sich meine Datenerhebung durch intensive Involviertheit in die Räume der Szene aus. Das zweite Kapitel möchte daher Kontexte schaffen, indem methodische Fragen urbaner und nächtlicher Ethnografien in den Mittelpunkt gestellt und ein erstes Portrait der Techno-Szene und ihrer Praxen in Lissabon entworfen werden. Von einer umfassenden Teilnahme an der queeren und DIY-Musikszene informiert, konzentriere ich mich in den nachfolgenden Überlegungen auf zwei unterschiedliche, aber eng miteinander in Beziehung stehende Techno-Räume Lissabons: Auf den Veranstaltungsort Galeria Zé dos Bois mit angegliederter Bar 49 da ZDB (Kapitel 4) und den Rave des gleichnamigen Collectives mina (Kapitel 6). Sie verstehen sich als nicht-kommerzielle, Community-basierte und queer-politisierte Räume, die in einem Spannungsfeld von Ent- und Ermächtigung in den neoliberalen Bedingungen der Stadt analysiert werden sollen.

Im vierten Kapitel stelle ich besonders Überlegungen zu verschiedenen ‚Authentizitäten‘ an, die in Lissabons Innenstadt, im Bairro Alto, produziert und konsumiert werden können, und die letztlich die Galeria Zé dos Bois in ihren Qualitäten als Atmosphärenraum aus ihrem

Kulturräumen, hat das urbane Nachtleben Eingang ins mehrheitsmediale Interesse und in Institutionen gefunden: Beispielsweise mit dem Fachgespräch im Deutschen Bundestag (12.02.2020) oder der Gründung der Wiener Club Kommission (mica Austria / Stadt Wien) als Vermittlungsstelle.

Umfeld herausheben. Das Collective und gleichnamige Event *mina* erlaubt es mir im sechsten Kapitel, Fragen nach queeren Clubpolitiken und musikalischen Narrativen sogenannter *safer spaces* anzustellen. Anstelle einer Gegenüberstellung lassen sich beide Räume leicht zusammendenken, da sie derselben Szene zugeordnet werden können, d.h. in ihnen die gleichen Musiken, Stile und Personen zirkulieren, sie also temporärer Platzhalter des queeren Techno-, ‚Undergrounds‘ in Lissabon sind. Der Arbeit ist hier auch eine chronologische Dimension eingeschrieben, indem die Galeria Zé dos Bois als Plattform und Experimentierraum für *mina* diente, ich in meinem ethnographischen Weg ebenso vom ersten Ort zum zweiten gelangt bin. Die Fokusverschiebung von einem Raum zum anderen steckt dabei ein geographisches sowie ideelles Feld ab, das die Kriterien meiner Analyse bestimmt: Zwischen Stadtzentrum und Peripherie, Institutionalisierung und DIY-Strategien, lokalem und translokalem Netzwerk. Dabei nehmen sie in den Logiken der Szene unterschiedliche Stellenwerte ein: In der Szene-Topografie der Stadt und ihren Bewegungsströmen bezeichnet ersterer eine physisch-manifeste *location* und zweiterer einen ephemeren Techno-Raum des *Hier und Jetzt* (Begriff nach Schwanhäuser 2010; Turner 1987: 75).

In einer Linie mit den Verflüssigungstendenzen der Szene ist der Aufbau dieser Arbeit auch eine Widerspiegelung dieser Perspektivenverschiebung von nah und fern, innen und außen, und durchläuft verschiedene Analyseebenen: Von der systemischen Makroebene von Stadtpolitiken zur Mikroebene von Identitätskonstruktionen, von der Outsiderin zur Insiderin und schließlich wieder gegenläufig: Von der inneren Fragilität der *safer spaces* zur repräsentativen Öffnung nach außen für eine Leser*innenschaft. Die Arbeit soll sich somit als dynamisches hin zum und weg vom Feld lesen lassen. Ihr sind zwei weitere Kapitel (3 und 5) eingefügt, die verklammernd ‚zwischen Räumen‘ zu verorten sind – zwischen Theorie und Praxis und zwischen der Galeria Zé dos Bois und *mina* – und die als Momente der Reflexion dienen sollen. Im Bewusstsein um die repräsentative Verantwortung in der Wissenschaft, wird hier auch das transformative Werden zur Feldforscherin in queeren Techno-Kontexten herausgestellt. Sind die ethnologischen Forschungsmethoden und Partikularitäten in Electronic Dance Music Kulturen (EDMC) oftmals nur in die Einleitung verwiesen worden und bisher kein disziplinäres Anliegen (Bhardwa: 2013; Garcia: 2013), möchte ich versuchen, die spezifischen Kontexte meiner Forschung zu benennen. Die Perspektive, aus der queere Techno-Räume gehört und über diese geschrieben werden, ist

dabei die meiner cis-weiblichen, heterosexuellen, Braunen², postmigrantischen, körperlich befähigten, sozio-ökonomisch relativ privilegierten Identität. In der Anerkennung um die Partialität dieser Perspektive, unternehme ich keinen Versuch, Erfahrungen in Techno-Räumen zu entkörperlichen, generelle Behauptungen über die ‚Szene‘ aufzustellen und dadurch zu essentialisieren. Vielmehr tritt die Arbeit in den Dialog mit den Stimmen einiger Haupt-Akteur*innen der Galeria Zé dos Bois und mina. Das fotografische Bildmaterial, das dieser Arbeit beigelegt ist und queere Techno-Körper zeigt, geht aus ethischen Gründen auf die Mitglieder der Szene selbst bzw. auf ihre Online-Repräsentationen auf dem öffentlichen Instagram-Kanal mina zurück.

Diese Arbeit geht von einer Bandbreite queer-feministischer und postkolonial informierter Texte der Ethnomusikologie, den (Sub-)Cultural Studies, Gender Studies, Urban Studies und Performance Studies aus. Während die Stadt Lissabon und ihre Nachtlandschaften zuletzt in das Forschungsinteresse gerückt worden sind (u.a. durch die Publikationen der Forschungsprojekte *LXnights* und *Sounds of Tourism*), möchte ich hiermit einen Beitrag zu noch nicht untersuchten Aspekten queerer ‚Jugendkultur‘ und Techno-Szene leisten. Methodologisch lehne ich mich dabei vor allem an die in den Sammelbänden *Shadows in the Field* (Barz / Cooley: 2008) und *Queering the Field* (Barz / Cheng: 2020) vorgestellten Ansätze an und behelfe mich mit weiteren Seitenblicken auf Diskurse anderer Disziplinen zu Feldforschung in Nachtkontexten. Bestimmte Formatierungsweisen seien an dieser Stelle erläutert: Fremdsprachliche Begriffe werden generell kursiv und englischsprachige Schlüsselbegriffe in eckige Klammern gesetzt, wenn sie sich als eine Art Zitat wichtiger Wissenschaftsdiskurse lesen lassen sollen. Einfache Anführungszeichen wie beispielsweise bei ‚Underground‘ kommen zum Einsatz, um ein bestimmtes (journalistisches) *labeling* als solches zu betonen, da dessen unhinterfragte Übernahme hier nicht angestrebt wird; doppelte Anführungszeichen um einzelne Wörter zitieren Kernbegriffe im Narrativ der Szene. Um die Pluralität von Identitäten jenseits binärer Denkweisen sichtbar zu machen, wird generell der Asterisk gebraucht. Um DJ* (*disc jockey*) als inklusive Kategorie vorzustellen – und die gegenderte Bezeichnung DJane zu vermeiden, der oftmals das mediendominante Bild von sexualisierten DJ-Frauen* anhängt – wird ebenfalls der Asterisk als graphischer Verweis auf

² Ebenso wie Schwarz-Sein wird Braun-Sein als gesellschaftliche Position verstanden und in einem selbstermächtigenden Sinn großgeschrieben. Meine Ethnizität als Deutsch-Iranerin beispielsweise habe ich in Gesprächen mit Interviewpartner*innen nie zum Thema gemacht, dennoch wurde ich in informellen Interviews (in einem solidarischen Sinn) mit „you as a brown woman“ adressiert. Identitäten werden in einem Wechselspiel von Selbst- und Fremdzuschreibung konstruiert und dieser Umstand ist insbesondere auch für die identitätspolitisch-motivierten Bewegungen wie *Techno-safer spaces* grundlegend.

die pluralen Geschichten gesetzt, die in einer überwiegend cis-männlichen, *weißen* Techno-Industrie oftmals verborgen bleiben: Denn „Portugal’s electronic music scene is still very much a white man’s world“ (Bleid 10.06.2019). Im Einverständnis der Szene-Akteur*innen nenne ich ihre *artist*-Aliasse, die ebenso ihre Rufnamen innerhalb der Szene sind.

Die folgenden Seiten der Einleitung widmen sich ersten Begriffsdefinitionen zentraler Konzepte, um die hier vorgestellte Arbeit diskursanalytisch zu verorten. Zunächst beschreibt das Spannungsfeld von Prekarisierung und Selbstermächtigung weniger eine vertikale Achse als vielmehr einen komplexen, multidimensionalen Raum, indem der Zustand der Prekarität nicht gleich eine Handlungssohnmacht bedeutet. Um es mit Pierre Bourdieus Worten in *Prekarität ist überall* zu sagen: „Paradoxerweise muss man [...] wenigstens ein Minimum an Gestaltungsmacht über die Gegenwart haben, um ein revolutionäres Projekt entwerfen zu können, denn letzteres ist immer ein durchdachtes Bestreben, die Gegenwart unter Bezugnahme auf ein Zukunftsprojekt zu verändern“ (1998: 2f). Um sich zu einem gestalterischen Handlungswillen zu mobilisieren, ist es also wichtig, Macht und Ohnmacht nicht nur als sich gegenseitig ausschließendes Begriffspaar zu verstehen. Nur so lassen sich die Logiken der queeren Techno-Szene, ihr widerständiges Potential auch in neoliberalen Praktiken, nachvollziehen. Nach Bourdieu wird Prekarität dabei in Verbindung gebracht mit der Flexibilisierung von Arbeit und Verunsicherungen, die eine Forderung zur ‚Selbstmodellierung‘ an das Subjekt formuliert haben. Indem dieses Verunsicherungsregime mit dem Ziel des ‚Gefügigmachens‘ die Lebenswirklichkeiten der Szene-Akteur*innen prägt, so fragt diese Arbeit also nach den Möglichkeiten widerständiger Praxen, die in queeren Techno-Räumen entworfen werden, um „nicht zur Gänze einer neoliberalen Verwertungslogik zu entsprechen“ (Lorey 2012: 131). Wie diese Arbeit aufzuzeigen versucht, ist die oppositionelle Denkachse von konformistischem Oben und radikalen Unten nicht mehr zielführend, in der sich Selbstermächtigung (nur) am Grad der Verweigerung misst.

Damit möchte sich diese Arbeit der Herausforderung stellen, gestalterische Bewegungen ‚von unten‘ nicht zu glätten oder zu romantisieren. Die queere Techno-Szene steht nicht (im klassischen Sinne einer Subkultur) unter dem ‚Mainstream‘, sondern ist durchdrungen von ihm und ihr emanzipatorisches Potential lässt sich auch nur in der Anerkennung dessen erkennen. Stattdessen wird der forschende Blick viel eher auf die gesellschaftlichen Wertesysteme, zum Beispiel ihre Individualisierungen von ‚Erfolg‘ und ‚Scheitern‘ gelenkt, die durch queere Handlungsstrategien verunsichert, irritiert und performativ umgestaltet

werden können. In welchem Verhältnis stehen hier Individuum und Community zueinander und wodurch können soziale Gruppen die Bestimmungen über das Selbst (wieder)herstellen, indem die „subjektiven Erfahrungen von Prekarisierung zum Ausgangspunkt für politische Kämpfe gemacht werden“ (Lorey 2012: 19)? Diese Fragen werden dabei an die Praxen der Szene gestellt, die, obgleich sie dem generellen Tendenzen der „Erlebnisgesellschaft“ (Schulze 2000 [1992]) gerecht werden, eine ‚zweite‘, querlaufende Raumordnung von Stadt entwerfen.

In dieser Arbeit bietet sich besonders die (Selbst-)Bezeichnung Szene an, um ein Personennetzwerk zu erfassen, dessen soziale Lebens- und Arbeitswirklichkeit sich zumindest zu einem Teil über die Zugehörigkeit zu bestimmten Räumen und Lebensentwürfen bestimmt: Wie im Nachfolgenden erläutert wird, gestalten die Galeria Zé dos Bois und mina temporäre, imaginierte Techno-Gemeinschaften bzw. werden als Techno-Räume selbst durch die Akteur*innen gestaltet. Auch wenn andere Termini aus der verwendeten Literatur wie (Post-)Subkultur oder Neo-Tribe (vgl. Muggleton / Weinzierl 2003; Bennett / Peterson 2004) das Bewusstsein um die generelle Heterogenität dieser Gruppen teilen und hilfreiche Analysewerkzeuge bereitstellen, so haften ihnen in ihrer Konzeptualität doch andere Implikationen an: Die Vorstellungen von einer Sub- im Gegensatz zu Hochkultur sowie die klassenbezogenen Implikationen sind von bestimmten hierarchisierenden Vorstellungen eingefärbt. Die Arbeiten der Theorietradition rund um das Centre for Contemporary Cultural Studies (University of Birmingham) müssen in EDM-Forschung kritisch gegengelesen werden, denn aus queer-feministisch informierter Perspektive offenbaren die oftmals deutlichen Outsider-Positionen nicht nur die Gefahr, exotisierende und mystifizierende Vorstellungen zu reproduzieren, die dem ‚Underground‘ als *Sub* anhaften, auch haben die Neoliberalisierung von Techno-Musik die Umstände von Produktion und Distribution kompliziert. In meiner Arbeit argumentiere ich deshalb für eine queer-theoretisch inspirierte Annäherung an die Forschungsräume, die gerade die Ränder des akademischen (Nicht-)Wissens erkunden und Platz für sensuelle, sensible und solidarische Formen der Wissensproduktion machen wollen.

Fokus der vorgestellten Techno-Szene und ihrer Praxis ist der atmosphärische Raum. Im Unterschied zu ‚Club-Kulturen‘ und Vorstellungen von kommerziellen Partys, verwende ich in Anlehnung an Martin Zebracki (2016) die Begriffe Techno-Raum bzw. Rave zur Beschreibung meiner Forschungsfelder. Durch die Begriffszusammensetzung legt Techno-Raum das Augenmerk auf bestimmte musikalische (Techno-verwandte) Spielformen und

auf die grundlegende Annahme, dass Musik und andere Sinneswahrnehmungen in einer ‚Assemblage‘ überhaupt distinkte Räume schaffen, die nach ihren atmosphärischen Qualitäten erkundet werden können. Techno-Raum bezieht neben den physischen Räumen im Stadtraum Lissabon auch die translokalen online-Netzwerke, Produktion und Distribution, ein, durch die sich jeweilige Techno-Räume artikulieren. Durch die Ästhetisierung des Alltags in der post-industriellen Stadt versteht sich Rave hingegen in einer Tradition der Warehouse-Partys im England der 80er Jahre als eine anti-normative Aktionsform: Als flüchtige Konstruktion von sozio-musikalischem Raum, utopisches Freitänzen von gesellschaftlichen Zwängen und “die letzten Räume des Unbestimmten und Vagen, die (noch) nicht verwertbar sind“ (Schwanhäußler 2010: 10). Diese Vorstellung ist beispielsweise in den Rave-Kultschriften *T.A.Z. Die Temporäre Autonome Zone* von Hakim Bey (1994) und *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture* von Simon Reynolds (1998) festgeschrieben worden. Der Begriff Rave wird hier auch nur in Zusammenhang mit dem Collective mina und der gleichnamigen Veranstaltungsreihe verwendet, das sich selbst als „queer trans feminist sex-positive rave focused on techno“ beschreibt (*Offizielle Webseite von mina*, letzter Zugriff 29.05.2020). Mit ihm geht ebenso ein bestimmtes Ortsbewusstsein einher, das sich weniger über eine symbolische Zentriertheit um eine (stabile) *location* definiert, sondern über Praxen des Umherschweifens und Aneignens von Stadtraum. In einem Lefèbvre’schen Gestus von ‚Recht auf Nacht‘ in der postindustriellen Stadt werden mit Vorliebe stillgelegte Kraftwerke oder Lagerhallen bespielt und urbane Energien gerade dort gefunden, wo die Stadt in ihren Brachen zum Erliegen kommt.

Konsequenterweise werden die (emischen) Begriffe *raver* und *crowd* gebraucht, um andere sperrige Bezeichnungen wie Techno-Tänzer*innen bzw. Techno-Publikum zu umgehen und den Fokus damit auf umfassend involvierte Szene-Identitäten zu legen, die als Träger*innen kulturellen (Techno-)Kapitals vorgestellt werden sollen. Ebenso bietet sich der Begriff Collective (als projektbezogener Zusammenschluss von Veranstaltungsorganisator*innen) an, der sich – vielleicht im Unterschied zum deutsch-sprachigen Kollektiv – durch eine relative Flüssigkeit und ideologische Unabgeschlossenheit auszeichnet.

Die bisher angestellten Überlegungen legen bereits offen, wie Musik und Klang in der vorliegenden Arbeit verstanden werden: Sie konzentriert sich nicht auf einen semantischen Text, sondern auf alle bedeutungsvollen Prozesse des Techno-Musikalischen und Techno-

Sozialen. In Anlehnung an Christopher Smalls Begriff des *musicking* (1998), weitet diese Arbeit den Blick auf die relevanten Praxen von queerer Performance aus: Individuum und Affekt, Performativität und Irritation, und damit auf die sozialen Konzepte, die das Produzieren, Konsumieren und Sozialisieren von und in Techno-Räumen formen. Hiermit steht der Begriff der *safer space parties* eng in Verbindung, der, obwohl ambivalent in seiner Rezeption, bedeutsam ist, um die Intentionen der hier vorgestellten Räume und Collectives zu verstehen. In einer devianten Haltung zum konventionellen und kommerziellen Nachtleben hat das Schlagwort Eingang in die Selbstnarrative von Techno-Collectives wie mina gefunden, um ein alternatives sozio-musikalisches Erlebnis zu beschreiben, das Verantwortungen umverteilt, zu Experimenten und Grenzausweitungen ermutigt und mehr ‚Sicherheit‘ für Subjekte in vulnerablen Positionen gewährleisten will. In dem Bewusstsein um die Unmöglichkeit von egalitärer nächtlicher Sicherheit [safety], formatiere ich als zusätzliche Sichtbarmachung und Distanznahme von einer solchen Behauptung den Begriff *safer spaces* wie hier dargestellt.

Um sich den o.g. Fragestellungen anzunähern, sind zwei Prämissen vorweg anzustellen: Erstens ergeben sich lokale Musikszenen – bzw. die Konstruktion bestimmter musikalischer Narrative des Lokalen – immer auch aus Bezugnahmen zum Globalen. Das heißt, indem diese Arbeit untersucht, wie sich Techno-Räume in den physischen Musikräumen der Galeria Zé dos Bois und mina manifestieren, sind die Musiken und Narrative, die Akteur*innen und Arbeitsbeziehungen, die Technologien und Ästhetiken translokal, im- bzw. exportierbar. Zwar wird hierin oftmals auch das demokratisierende Potential von Electronic Dance Music gesehen, dennoch muss anerkannt werden, dass Zugänge zu Technik, Wissen und Netzwerken von vergeschlechtlichten oder rassifizierten Schieflagen durchzogen sind. Eine Perspektivverschiebung von lokalen face-to-face Interaktionen in den Techno-Räumen zu den Makropolitiken von Institutionen und Globalisierung ermöglicht hierbei, verschiedene Aspekte sozialer Realitäten zu analysieren und bestimmte Abhängigkeits- und Spannungsverhältnisse in den Vordergrund zu rücken. Denn das, was hier als widerständig empfunden, imaginiert und *gebrandet* wird, erwächst erst entlang einer vertikalen Gegenteilsachse von Szene vs. ‚Mainstream‘; ‚Underground‘ vs. ‚Overground‘; DIY-Produktion vs. Großlabels der Musikindustrie. Diese Oppositionen sind bedeutender Bestandteil der ideologischen Selbst- und Fremdkonstruktion, Techno-Szenen als progressiv, radikal und darin ‚authentisch‘ zu imaginieren. Begriffe wie *cooptation*, *incorporation* und *appropriation* dienen dabei als gängige politisierte Rhetoriken, eine

Dämonisierung des ‚Mainstreams‘ und die Zuwehrsetzung gegen die Einverleibung in ebendiesen zu markieren. Interessanterweise aber ist das Massenhafte, Homogene, Konformistische aber ein Tropus des Allgegenwärtig-Abwesenden, denn die Mehrzahl an Techno-Kulturen definiert sich über eine Abkehr vom ‚Mainstream‘. Das Un-/Sichtbarkeitsspiel einer ganzen Reihe von großformatigen Clubs und Musikevents in Lissabon (wie ELA oder Indiefrente) ist dafür bezeichnend, die sich als „underground movements“ verstehen „with secret parties“, „recreating the free and intimate spirit of East London and Berlin back in the 90’s“ (*Ela Residents*, letzter Zugriff 25.05.2020). Wie bereits angedeutet, erscheint diese Binarität zumindest fragwürdig, denn der selbsternannte ‚Underground‘ hat längst schon selbst großindustrielle Strukturen hervorgebracht und bleibt durchlässig für nuancierte Formen von Einwirkung von außen, seien es die Interessensdurchsetzungen im Neoliberalismus oder die Zersplitterungen und Kategorisierungen durch Identitätspolitik. Wie stehen also prekarisierte Kreativindustrie und ‚Techno-Unternehmertum‘ in Verhältnis? Und was kann eine ‚Alternative‘ für Lissabons Techno-Szene bedeuten und durch welche Praktiken wird sie als solche ‚authentisiert‘?

Zweitens liegt den nachfolgenden Überlegungen die Einsicht feministischer Theoretiker*innen zugrunde, dass soziale Identitäten konstruierte und fluide Gebilde sind. Als ein Aspekt eines ganzen Identitätsprismas werden auch die Identifikation mit Techno-Szene und die Zugehörigkeit zu dieser *gemacht* [doing], d.h. auf bestimmte Weisen performt, routiniert oder wieder aufgelöst. Daraus ergibt sich eine gewisse Ambiguität, denn obwohl jede Szene als physische und/oder virtuelle Community auch gewisse Kodizes ausformt und damit auch ihre eigenen Praktiken des *gatekeepings*, sind sie keinesfalls homogenisierbar und umfassend. Techno-Räume, so wie sie hier vorgestellt werden, sind Räume, in denen sich die sozialen Wirklichkeiten von Arbeit und Vergnügen überlagern, Intimes zum Öffentlichen, Persönliches politisch wird und andersherum. Es sind Räume „to let go“ und „to be oneself“, was mit einer generellen affektgeladenen Rhetorik zum Ausdruck gebracht wird: Dabei ist es der *vibe*, der *raver* in einem *Wir* synchronisiert. Darin erlauben Techno-Räume die Ausbildung von nächtlichen Szene-Identitäten, deren *hipness* (Thornton 2003 [1995]: 11) als kultureller Status ausgehandelt wird. Die Veranstalter*innen sind zugleich DJ*s, Barpersonal, *raver*, Türsteher*innen, Tontechniker*innen, Promoter*innen und in alle Bereiche der Szene involviert. Die *crowd* setzt sich aus tanzenden und konsumierenden Subjekten zusammen, die zugleich auch mitarbeitend in die

Projekte der Szene einbezogen sind. Szene-Identitäten können dabei zwar temporär und situativ von ihren Mitgliedern ‚angelegt‘ und ‚abgelegt‘ (Bennett / Peterson 2004: 3) werden, reichen aber in die Bereiche des Alltags hinein und bejahen buchstäblich die ‚zum Tag gemachte Nacht‘.

Imaginiert wird die queer-feministische Techno-Szene als strategische Formierung in Abgrenzung: Zum gesellschaftlichen Außen, zu Normativitäten, zu Missbilligung und Stigmata, und erkennt gleichzeitig an, dass sich Gender, Sexualität und überhaupt jede (körperliche) Erfahrung heterogen gestaltet. Queer als Selbstbezeichnung führt dabei besondere Implikationen mit sich und reicht über das Akronym LGBTQIA hinaus. Nach seiner Geschichte der Diskriminierung und Abwertung: queer als quer, seltsam, abnormal, formuliert der wiederangeeignete [reclaimed] Begriff Kritik an den blinden Flecken und Ausschlussmechanismen innerhalb Schwuler und Lesbischer Bewegungen (auch innerhalb der Akademien) beispielsweise gegenüber Subjektpositionen außerhalb der zweigeschlechtlichen Ordnung. Gedacht wird queer, per se feste kategoriale Zuschreibungen ablehnend, als strategische Verunsicherung und Herausforderung von gesellschaftswirksamen Kategorien.

„Queer arises from a critical entanglement of gender and sexuality within a larger call for resisting normativity“, schreibt Clare Croft in *Queer Dance* (2017: 9). In dieser Arbeit wird queer somit zuvorderst verstanden als eine radikale, nicht-konformistische Haltung, eine Zelebrierung des Nicht-Passens und Sich-Entziehens, die vielfältige Aspekte von Geschlechtsidentität und Sexualität einzufangen, zu bespielen, zu irritieren vermag. Dadurch werden queere Räume zu Orten der Potentialität, zu performativen Akten des Im-Werden-Begriffen-Seins. Für José Estaban Muñoz ist *queerness* folglich überhaupt (noch) kein Status, vielmehr aber ein utopistisches Futur jenseits einer geradlinigen, *straighten*, d.h. heteronormativen Gegenwart:

Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world (Muñoz 2009: 1).

In Anlehnung an Muñoz' zukunftsgerichtete Vorstellung von queer als performativ, leitet sich ein weiterer Aspekt ab: Meint queer weniger einen Istzustand als die absichtsvollen Akte des Tuns und Werdens, als Werkzeug, als *queering*, dann lassen sich ebendiese Praktiken in den Vordergrund rücken: *Queering identities, queering the urban politics, queering ethnomusicology*. Erkennt man diese performative Dimension von Identitäten an,

als *doing* (oder *undoing*), interessiert sich diese Arbeit weniger für das *labeling* einer Identität oder eines Events als queer, sondern fragt nach ihren Methoden und Strategien, sich als solche zu positionieren. In der Zielsetzung einer adäquaten Annäherung an queere Musikkontexte, versteht sich die Arbeit in queer-theoretischer Verortung demnach auch zuerst als Versuch, die eigenen Methoden, Normen und Vorannahmen zu hinterfragen, die in der ethnomusikologischen Wissenschaftstradition erst zu Marginalisierung und Verstummung queerer Subjekte beigetragen haben. Muss das *Tun* eines queeren Studienfelds vielleicht auch zuallererst heißen, das eigene Tun zu *queeren*?

2. *Translating queer space into field space. Feldforschung in Techno-Räumen*

2.1. *Going to parties to work. Feldforschung (v)erlernen*

We get to know other people by making ourselves known to them, and then through them to know ourselves again, in a continuous cycle (Kisliuk 2008: 187).

Meine ersten Berührungen mit der queeren Techno-Szene Lissabons gingen der Entscheidung voraus, diese zum Feldforschungsthema zu machen. Mit meiner Mitarbeit beim Filmfestival Queer Lisboa aber hatte ich bereits einen Grundstein dafür gelegt, meinen zukünftigen Informand*innen-Freund*innen³ (Taylor 2011: 8) zu begegnen. Die queere Szene in Lissabon ist klein, ihre Routen und Räume und Netzwerke überschaubar, auch wenn sie sich auffächert in ein Spektrum an Orientierungen und Stilen. *Bixa Travesty*, der Abschlussfilm des Filmfestivals über die Schwarze trans* Aktivistin Linn da Quebrada (etwa: ‚Gebrochene Schöne‘), queere Pop-Ikone aus den Favelas São Paulos und musikalische Referenz für viele der hier vorgestellten Akteur*innen, füllte den Kinosaal und wenige Tage später den Konzertraum der Galeria Zé dos Bois. Im Frühjahr des vorigen Jahres war die Performance-Künstlerin bereits zum Doppelkonzert mit Conan Osiris eingeladen worden, der mit einer vieldiskutierten Performance Portugal beim Eurovision Song Contest 2019⁴ repräsentieren sollte. Ich war fasziniert von ihrer rhetorischen Sprachfertigkeit und dem spürbaren Aktionismus im Atmosphärenraum des Aquário, dem kubusartigen Konzertraum im Herzen der Galeria Zé dos Bois, ein Schlüsselort in der Szene-Topographie der Stadt.

Um die Logiken einer kulturellen Szene zu verstehen, die sich an Orten wie der Galeria Zé dos Bois sucht, ist Feldforschung hier die Methode, Techno als gelebte urbane Kultur zu analysieren. Dazu versucht die forschende Person als Teil der Szene zu leben, als „living in the community [where the researcher’s] personal life is enxticably mixed with his [sic]

³ In Anlehnung an Jodie Taylor verwende ich den Begriff Informand*innen-Freund*innen, um auf die Multidimensionalität der Beziehungen im Feld hinzuweisen und den Austausch zwischen forschender und informierender Person zugunsten eines ‚Minimalabstands‘ zu beschreiben.

⁴ Tiago Miranda aka Conan Osiris und der Tänzer João Reis Moreira sind in der queeren Techno-Szene Lissabons und der Galeria Zé dos Bois bekannte Personen. Nach den ESC-Beträgen der Vorgängerjahre mit Salvador Sobral und Cláudia Pascoal ist die Komplexität ihres Beitrags bemerkenswert. *Telemóveis* (übersetzt ‚Mobiltelefone‘) fusioniert elektronische Beats, Fado und orientalisierende Melismen, spielt mit urbaner *hipness* und *queerness* und verhandelt dabei womöglich Identitätsfragen und Genderkonservatismus in Portugal. Das Bewegungsrepertoire des Tänzers spiegelt die Ästhetik ‚gebrochener Körper‘, stellt den ‚hochkulturell‘ disziplinierten Tänzerkörper gegen das Fragmentarische im Kuduro („Telemóveis“, offizielles ESC-Video, letzter Zugriff: 29.05.2020).

research“, wie William Foote Whyte in seiner klassischen Studie *Street Corner Society* beschreibt (1999 [1943]: 279). Techno-Räume erfordern eine körperlich-sinnliche Anwesenheit, sie sind vom Pathos des *Hier und Jetzt* getragen (Schwanhäußer 2010: 23). Sie disponieren den Raum als ephemere Erfahrung, die nicht einfach nach außen repräsentiert werden kann, und stehen deshalb im Zentrum von Techno-Szenen. Die Konstruktion von Raum [space] ist dabei ein Schlüsselbegriff nicht nur im Narrativ der Techno-Szene selbst, sondern auch in der Theoriebildung, die der sogenannte *spatial turn* eingeleitet hat (ebd.: 16). Meine zwölfmonatige Feldforschung in Lissabon erlaubt es mir daher, die konkreten Handlungen und Vernetzungsformen sowie die Werte und Wünsche der queeren Techno-Szene zu beobachten, um zu verstehen, wie Raum angeeignet und entworfen wird. Die Zeit von August 2018 bis Juli 2019 setzte sich dabei zusammen aus einer mehrmonatigen explorativen Phase (Identifikation der relevanten Personen und *locations*), teilnehmender Beobachtung und *hanging out* (Bernard 2006: 368-369; Garcia 2013) in den in-/formellen Räumen der Techno-Szene, in-/formeller Interviewführung mit Akteur*innen sowie nachhaltiger Involvierung und Zusammenarbeit.

Als zentrale Praxis der queeren Techno-Szene, die sich in Collectives und Netzwerken organisiert, soll das Umherschweifen und musikalische Besetzen von Stadtraum vorgestellt werden. In der Fluidität und Unabgeschlossenheit, in der dies geschieht, produziert die Szene konkrete Räume, Veranstaltungen, Materialien und Beziehungen, die sich ethnographisch dokumentieren lassen. Durch das Folgen der Szene und Kartieren der relevanten *locations*, was George Marcus als „multisited ethnography“ (Marcus 1995) titulierte, lässt sich beobachten, wo und wie Techno-Räume konstruiert werden und wie sie in Bezug zu ihrer städtischen Umwelt zu setzen sind. In dieser Methode offenbart sich ein Verständnis der Szene über das Empfinden von Stadt: Einer zweiten Stadt, einem zweiten Boden, der entlang von bestimmten Objekten, Symbolen und Körpern ausgebildet wird und die Szene-Mitglieder orientiert. Die forschende Person in queeren Techno-Räumen entwirft sich deshalb zuallererst auch als Flaneur*in, gleichsam umherherschweifend, Zufälligkeiten und Richtungsweisungen nachgehend und Perspektivwechsel vornehmend. So behält die Stadt als Feld „bei der Flanerie ihre Rätselhaftigkeit und Fremdheit bei, und in dieser andauernden Ferne zu den Personen und Dingen liegt keine Angst, sondern Verzauberung, die erst die eigentliche Szenerfahrung ausmacht“ (Schwanhäußer 2010: 35).

Der Weg, der zur Mitgliedschaft der Szene begangen wird, hat vielleicht den größten ethnographischen Erkenntniswert, weil hierbei der eigene Status als Outsiderin durch das prozessuale Einfinden in einer glaubwürdigen Forscherin-Rolle im Innen neu verhandelt wird. Obwohl ich auf vor der Feldforschung erworbenes *partial insider*-Wissen (Maesham/Moore 2006: 16) über (queere) Techno-Räume zurückgreifen konnte, erlaubt Feldforschung, das Nicht-Bekannte auf profunde Weise vertraut zu machen und das schon Bekannte wieder zu verlernen. Dabei ist, wie Fiona Maesham und Karenza Moore einsichtsvoll hinweisen, eine totale ‚kulturelle Nähe‘ zum Studienfeld der Szene unmöglich zu behaupten. Das eigene Insiderin-Sein versteht sich als *nicht-absolut* und vielmehr bleibt die eigene Szene-Identität genauso fluide und temporär, wie es auch die Szene selbst ist (ebd.).

Feldforschung und ihre interaktionistische Dimension drückt sich daher aus in Kreisbewegungen – „bei denen man sich der Szene annähert, indem man sich von ihr entfernt, um anschließend mit neuen Erfahrungen und tieferen Einsichten zurückzukehren“, wie Schwanhäußer schreibt (2010: 35). Die Kreisbewegungen über Zeit konturieren das Feld, indem Zugehörigkeit nach innen Grenzsetzung nach außen bedeuten kann. Dann beschränkt sich das Feld auf eine begrenzte Anzahl an ‚Körpern in Reichweite‘ und entzieht sich anderen. Bezeichnend hierfür ist auch die Annahme neuer Rollen innerhalb der Szene: Denn welche Position mir als Forscherin in den Logiken der Szene zugewiesen wird, bestimmt auch, in welchen Qualitäten meine Erfahrungen geformt werden, wobei bestimmte Schlüsselpersonen die Definitionsmacht über die Narrative und Praxen der Szene haben. Manche Akteur*innen akkumulieren mehr Szene-Kapital und leben die formulierten Ideale intensiver und umfassender als andere. Sie kultivieren auch das Flüchtige und Versteckte, das dem ‚Underground‘ in seiner Idee anhaftet. Obgleich auch die queere Techno-Szene in ihrer Suche nach solidarischen Zusammenschlüssen relativ offen gegenüber ‚Neulingen‘ ist, ist es für eine Forschung, die sich ihr von innen her annähern möchte, unabdingbar, den eigenen Platz durch bestimmte ‚Beitragsleistungen‘⁵ zu formulieren.

⁵ Beim Kreiseln im Feld habe ich gelernt, dass ich nur dann zu einem Teil der Szene wurde, wenn ich mich an ihren Praxen orientierte und durch andere Rollen teilhatte. Das konnten die Rollen als Fan, Freundin oder Kritikerin sein, die sich letztlich in gemeinsamen Projekten wie Talks und Diskussionsrunden ausgedrückten. Die Wertschätzung der gegenseitigen Perspektiven in der Übernahme einer Sprachrohrfunktion für die Szene (vgl. Khaleli 2019a; 2019b) und die Netzwerkverstrickung zwischen Szene und Akademie zeigen dabei den spiralartigen Prozess auf, vertrauensvolle Beziehungen zu knüpfen.

In der Reflexion über meinen eigenen Zugang zur queeren Techno-Szene in Lissabon, sind es insbesondere zwei Aspekte, die hervorgehoben werden können. Bildet sich die queere Techno-Szene erstens entlang von Ungleichheitsstrukturen aus, die in der Umgebung der ‚Mehrheits-Stadt‘ wirkmächtig sind, nämlich insbesondere entlang von Gender(ausdruck) und Sexualität, dann wird mein eigener Körper unweigerlich mit den Blickgeometrien der Szene in Verbindung gesetzt. Zum Zweiten erschließt sich schnell, dass sich die Szene zwischen Elementen der Flüchtigkeit und des Stabilen organisiert. Sie ordnet sich nach bestimmten Personen und *locations*, und bietet hier ihren Mitgliedern eine gewisse Kontinuität und einen Referenzrahmen an. Wer an der Szene teilnimmt und am Informationsfluss über ihre Events teilhat, das hängt von diesen Zusammenhängen ab, die zumindest erst einmal verdeckt und ‚geheim‘ sind. Andersherum gesagt, formen diese Informationsbahnen aber auch gewisse Erwartungshaltungen aus, der Szene und ihren Logiken zu entsprechen, ihre Sprachregelungen zu kennen und diese auch nach außen zu tragen. Denn, ‘wer zusammen tanzt, kämpft auch zusammen’⁶.

Bevor auf die Partikularitäten und die daraus abgeleiteten Taktiken von Feldforschung in queeren Techno-Räumen eingegangen werden soll, werden deshalb noch Überlegungen zur eigenen Präsenz angestellt. Entgegen hippiesker Vorstellungen von *safer spaces* als Freiräume, setzt diese Arbeit dort an, dass soziale Differenzkategorien in queeren Techno-Räumen wirkmächtig bleiben, auch wenn sie verunsichert und quer-gedacht werden. Das setzt mich als Feldforscherin in ein bestimmtes Verhältnis zu den Szene-Akteur*innen und eröffnet mir bestimmte Handlungsmöglichkeiten (und andere nicht). Im Gegensatz zu den Raves, können Szene-*locations* relativ frei zugänglich sein, sodass das eigene Außenseiterin-Sein im Geschehen untergeht, auch wenn sich vielleicht neugierige und misstrauische Blicke begegnen. Mit dem physischen Zugang zu sozialen Räumen, der durch Gästelistenplätze oft schon zugesichert war, geht aber noch nicht der zu persönlichen Geschichten und Archiven einher, die durch Vertrauen und Glaubwürdigkeit *ge-gatekeeped* werden. Der eigene Handlungsraum ist somit abhängig von den Blickgeometrien des Sehens und Gesehenwerdens und was besonders in der Anfangszeit bewusst wahrgenommen wurde, war

⁶ „We genuinely worry that soon there will be nothing but the lofty promises and a disgruntled city that is killing a lot of its community-run and underground projects by asphyxiation“, steht in einem Statement geschrieben, das an die “mina family” adressiert ist und schließt ab mit den Worten: „Borrowing the words of our peers from the mythical techno club Bassiani, in Tbilisi, Georgia: ‘We dance together, we fight together!’” (einsehbar unter <https://pedromarum.com/mina-No>, letzter Zugriff: 01.06.2020).

meine gesellschaftliche Rolle als Frau. Kurze Haare, ‚passende‘ Kleidung und das schnelle ‚Abfragen‘ von gemeinsamen Kontakten sicherten mir zudem ein gewisses *bonding*-Kapital zu. Teil des Lernprozesses beispielsweise war es auch, eher in Begleitung von Frauen* (in einer kleinen Gruppe) zu den Events zu gehen, was mir entgegen eines Malinowski’schen Kompetenztests des Alleingangs (Bhardwa 2013: 42) Rückversicherung und Komfort gab. Dass dominante Blickregime auch im Innern der Räume gelten, zu denen die forschende Person nicht einfach teilnahmslos steht, formt nicht nur den Verlauf des Forschungsprozesses aus, sondern sensibilisiert auch für die besonderen Qualitäten dieser Räume. Denn wenn der Ausdruck von nicht-normativen Identitäten Zugehörigkeit zu ihnen markiert, wird die ständige Eigenpositionierung auch zur ungewohnten und vielleicht unbequemen Herausforderung – „as an ethnographer with a body that will inevitably be mapped to these matrices of domination” (Garcia 2020a: 340). Wie und worin akkumuliere ich also queeres Techno-Kapital, um Zugang zu dieser sozialen Welt zu bekommen und was bedeutet es für die Datenerhebung, im voraussetzungsvollen Blick der ‚Anderen‘ nicht oder schon eingeschlossen zu werden in ein ‚We as queer folks‘? Welchen Zugang zum physischen sowie metaphorischen *backstage* haben mir solche Fremdzuschreibungen verschafft?

Die Behauptung eines vermeintlich geschlechtslosen Forschers*innenselbsts ist jedenfalls nicht nur unmöglich, sondern verschleiert die nuancierten Dimensionen dessen, wie Forschung zustande kommt. Auch wenn die Gender-Asymmetrien in Electronic Dance Music immer mehr in der Forschungsliteratur (mehrheitlich von Wissenschaftlerinnen) Beachtung finden (vgl. bspw. die Arbeiten von Farrugia 2012; Gavanas / Reitsamer 2013; Hutton 2006; Rodgers 2010), gibt es bislang wenig Reflexion über die vergeschlechtlichte Präsenz von Forscher*innen im Feld. In heterosexuellen Kontexten beschreiben beispielsweise aber Anja Schwanhäußner und Bina Bhardwa ihre Bewusstwerdung um ihre eigene Präsenz in EDM- Settings (Schwanhäußner 2010: 27ff; Bhardwa 2013: 48). Dabei hätten sich beispielsweise Attribute wie „jung, zierlich und weiblich“ als „unbedrohlich“ und daher gewinnbringend für Forschungsbeziehungen erwiesen (Bhardwa ebd.). In ihren ‚feministischen Reflektionen‘ stellen Róisín Ryan-Flood und Rosalind Gill deshalb die Frage, wie sich über Aspekte des Identitätsmanagements im Feld nachdenken lässt, und zwar über eine bloße Benennung der eigenen Position hinaus:

Too often papers start with what seems to be little more than a ritual incantation of the identities occupied by the author with little or no attempt to reflect on the *significance* of those positions for the research. It is as if simply ‘acknowledging’ one’s location is enough to eradicate its effects (Ryan-Flood / Gill 2010: 5).

So ist Sarah Thorntons vielrezitierte Clubstudie (2003 [1995]) beispielsweise dafür kritisiert worden, dass die eigene körperliche Anwesenheit im Feld nicht genug reflektiert und einblickbar geworden ist (Bennett 2002: 457-8). Thornton, die ihre Überlegungen auf “predominantly straight and white club and rave cultures“ (2003 [1995]: 6) richtet, folgt zwar diesem akademischen Ritual der Selbstnennung, reflektiert aber nicht weiter über die Konsequenzen der Selbstpositionierung auf den Forschungsprozess. Die Autorin schreibt zu Beginn:

Despite having once been an avid clubber, I was an outsider to the cultures in which I conducted research for several reasons. First and foremost, I was *working* in a cultural space in which everyone else (except the DJs, door and bar staff, and perhaps the odd journalist) were at their *leisure*. Not only did I have intents and purposes that were different to the crowd, but also for the most part I tried to maintain an analytical frame of mind that is truly anathema to the ‘lose yourself’ and ‘let the rhythm take control’ ethos of clubs and raves. Two demographic factors – my age and nationality – further contributed to this detachment (Thornton 2003 [1995]: 2).

Dabei ist es interessant, dass Thornton ihre unverrückbare Outsiderin-Position auf die unvereinbaren Rollen zwischen Freizeit und Arbeit zurückführt: Etwas, das in den queeren *do-it-yourself*-Räumen wie hier vorgestellt vielleicht gar nicht mehr zutreffend sein kann. Denn in der Selbstgestaltung der Szene sind *raver* nicht allein Vergnügungssuchende, sondern führen einen Lebensstil, der sich auf die Zugehörigkeit zur Szene und die Teilnahme an diversen Praktiken ausrichtet (vgl. 2.2.). Hinter der ‚Anschuldigung‘ einer oberflächlichen und hedonistischen Kultur, mit der Techno-Räume oftmals bedacht werden, verbergen sich in den Augen der Akteur*innen Aushandlungsorte von neuen sozialen Ordnungen und Beziehungen: Orte der Alltagsbewältigung, der Heilung [healing] gesellschaftlicher Traumata und Depressionen, deren Effekte wiederum in die Alltagsrealitäten hineingetragen werden können. Wer ‚sich nur im Rhythmus verliert‘, hat in der Auffassung der Szene womöglich die politischen Dimensionen von queeren Techno-Praktiken verkannt. Zugleich implizieren die Zweiteilungen von Arbeit und Vergnügen in Techno-Räumen eine gewisse Hierarchisierung erster Praxis gegenüber letzter sowie eine Erwartungshaltung an die Forschung, sich nicht an den Szene-Ritualen von Kollektivität und Ekstase zu beteiligen.

Techno-Raum muss nicht, aber kann in Verbindung mit dem Konsum von Rauschmitteln untersucht werden. Während Alkohol zum Beispiel wenig oder gar nicht konsumiert wird, stellt der rekreative Konsum von psychoaktiven Substanzen [recreational drug use] eine Kernpraxis der Szene dar, für die ein Umfeld in Techno-Räumen Sorge trägt, das sicheres, d.h. verantwortliches Handeln hochhält. Wie aus Gesprächen mit den Akteur*innen und

Mitarbeiterinnen von Kosmicare (Beratungsstelle mit Fokus auf *drug checking* und *harm reduction*), die auch mit mina zusammenarbeiten, hervorging, werden neben der bekannten Partydroge Ecstasy (MDMA) vor allem auch Ketamin, Kokain, LSD, psilocybinhaltige Pilze, aber auch „Poppers“ (Lachgas) und GHB („G“ oder „Liquid Ecstasy“) konsumiert, die aus der homosexuellen Chemsex-Szene bekannt sind. Die DJ*s hingegen konsumieren meist nicht. Um es mit Simon Reynolds Worten zu sagen:

All music sounds better on E[cstasy] – crisper and more distinct, but also engulfing in its immediacy. [...] The [rave] music’s emphasis on texture and timbre enhances the drug’s mildly synaesthetic effects, so that sounds seem to caress the listener’s skin. You feel like you’re dancing inside the music; sound becomes a fluid medium in which you’re immersed (Reynolds 2008: xxxi-ii).

Diese beschriebene musikalische Immersion aber meint vielleicht weniger ein eskapistisches Anderswo, denn einen flüchtigen Blick ins „not yet here“ (Muñoz 2009: 1), indem die Wahrnehmungssteigerungen und halluzinogenen Wirkungen die Szene dabei besttätigen, *queerness* als Ideal nachzuspüren. Ein unkontrollierter und uninformierter Konsum wird deshalb auch in der Szene kritisiert; negative Konsequenzen wie (emotionale) *hangover* oder paranoide Angstzustände (sogenannte „horror trips“) offen thematisiert. Während EDM-Forscher*innen den Konsum von (illegalen) Drogen als ethnographisches „kriminelles Verstehen“ (Bhardwa 2013: 51; Thornton 2003 [1995]) rechtfertigten, liegt es jedenfalls auf der Hand, dass die eigenen Entscheidungen, Teil bestimmter Dynamiken zu werden, aus ihnen herauszutreten oder sich ihnen zu verweigern, den Forschungsprozess formen. Im Verschmelzen von Feldforschungs- und persönlichen Interessen, Informand*innen- und Freund*innen-Beziehungen, sozialisierte, tanzte und konsumierte ich gelegentlich in den beschriebenen Räumen, und werte alle Erfahrungen als erweiterte Wissensressource.

Die kulturellen Logiken der Techno-Szene zu verstehen heißt damit auch, nicht nur die Sprachen, Symbole und Werte der Szene zu kennen, sondern den Qualitäten des Moments nachzuspüren. Die Ausgabe vom *Dancecult Journal of Electronic Dance Music Culture* (2013) sowie der bereits zitierte Sammelband *Queering the Field* (2020) machen sich zur Aufgabe, die nebulösen Umstände von EDM-Forschung zu thematisieren und methodische Orientierungshilfen anzubieten. Techno-Räume, wie hier vorgestellt, werden in erster Linie als Atmosphärenräume konstruiert und erfahren, sie versetzen in Stimmungen, (über)reizen die Sinne, und ihre sozio-musikalischen Praxen erkunden die Qualitäten von sozialem Raum: Lautstärke, Vibration („bass pressure“), Dunkelheit, Stroboskop-Lichteffekte, Menshendichte, Berührung, Schweiß, Dunst und Intoxikation sind nur einige der

Umstände, die hier zusammenwirken und eine gewisse Flexibilität in der Methodik erfordern:

The complexities of working with sound and musical performance pose challenges to all ethnomusicological fieldwork, but researchers of musical nightlife – at bars, clubs, raves, and so on – must face even greater challenges, such as engaging with communities that are loosely organized, constantly in flux, secretive, and often justifiably skeptical of external scrutiny. These researchers must also contend with aspects of nightlife settings that render conventional data-collection methods inappropriate, impractical, or even potentially harmful: crowding, darkness and/or disorientating lighting, constant high-volume levels, heat, humidity, intoxication, sexual courtship, aggression, anonymity, and endless distraction. And when the scene of study features queer-identified actors in large numbers or in key roles, researchers encounter yet another layer of complexity that raises issues of in/visibility, fleshly entanglements, daytime/nighttime personae, and identity management (Garcia 2020a: 335).

Wie Luis-Manuel Garcia in seinen *Queer Concerns of Nightlife Fieldwork* plastisch nachzeichnet, wirken verschiedene Dimensionen auf Feldforschung ein, die sich in queeren Techno-Räumen bewegt und von ihnen bewegt wird. Die ethischen Problemstellungen, die sich hierbei auftun, führen dabei aus den Techno-Räumen selbst hinaus. Denn es sind die Potentialitäten der Nacht und die sozialen Bedeutungen, die ihr beigemessen werden, einen distinkten Zeit-Raum für die „nighttime personae“ bereitzuhalten, die Feldforschung verkomplizieren. Wenn das Handeln der Akteur*innen auf den Moment der Erfahrung gerichtet ist, wie können diese atmosphärischen Qualitäten dann in Feldforschung eingefangen werden? Was heißt es, diese mitunter sorgfältig aufrechterhaltenen Grenzziehungen zwischen ‚Tagleben‘ und ‚Nachtleben‘ zu verwischen und zu verletzen, indem Forschung sammelt, archiviert und letztlich veröffentlicht – also öffentlich macht –, was marginalisierte Gruppen vor mehrheitsgesellschaftlicher Kontrolle verborgen wissen möchten?

Die Vorannahme, in Feldforschung eigenes audiovisuelles und auswertbares Material zu generieren, ist symptomatisch für diese Problematik der Dokumentation: Wo Ton-, Video- und Fotoaufnahmen beispielsweise aufgrund der Licht- und Lautstärkebedingungen zumindest impraktikabel sind, so sind sie in queeren Techno-Räumen meist unangemessen und die Veröffentlichung unerwünscht. Entgegen anderer Club-Räume (Schwanhäußer 2010: 34) wollen diese gerade nicht der Flüchtigkeit entrissen und konserviert werden. So schreibt mina in ihren RSVPs (*répondez s’il vous plaît* / digitales Einladungsschreiben): „Are you willing to respect the no photo or video capture policy? Are you willing to be respectful to everyone? Transphobia, homophobia, sexism, racism or any other kind of discrimination won’t be accepted at our event“ und lassen den hoffnungsvollen *ravern* die Wahl zwischen “Absolutely” und “Completely agree!”. Die (symbolische) Unterbindung

von Fotoaufnahmen durch Sticker, die auf die Handykameras geklebt werden, ist dabei längst zu einem performativen Akt kulturellen Techno-*musickings* geworden. Zwischen dem Schutz von nächtlichen Identitäten und der Zuschaustellung von *hipness* bei Tageslicht, haben die Handy-Sticker die Mystifizierung von Techno-Räumen in das popkulturelle Repertoire überführt. Die Exklusivität des Berliner Clubs Berghain dient beispielsweise als Referenzraum für unzählige digitale Inhalte, Memes, virtuelle Türsimulatoren oder Computerspiele. Dennoch bestätigen die kulturellen Praxen den Wert des Atmosphärischen im Medialen, indem üblicherweise der Weg zu oder weg von Techno-Räumen (insbesondere während der sogenannten *after hour*) selbst dokumentiert wird. Diese Inhalte, die oftmals auf sozialen Kanälen geteilt werden, lassen sich als Beiträge zur Selbstkonstruktion der Szene lesen.

Das Aushandeln von eigener Sichtbarkeitsmachung und die hohe Sensibilität gegenüber Formen externer Dokumentation und Überwachung ist dabei ein charakteristisches Paradox für queere Techno-Räume, sich (medienwirksam) als ‚Underground‘ zu positionieren. Um dem ethischen Imperativ nachzukommen, nächtliches (Aus-)Leben zu respektieren, kann die Präsenz von Handys und Kameras anderer Personen zwar als informeller Indikator für die soziale Akzeptanz von Aufnahmen hilfreich sein. Dennoch ist bei der Feldforschung über den kolonisatorischen Gestus von schauendem zu angeschautem Subjekt nachzudenken, während dieser zugleich brüchig wird durch multiple *gazes* im Raum. Die folgende Feldnotiz ist bei *suspension* entstanden, einer Veranstaltung von mina-Akteur*innen in der Galeria Zé dos Bois, bei der ich die Schlüssel-Personen zum ersten Mal kennenlernte (vgl. Abb. 7 im Anhang).

Im Aquário der Galeria Zé dos Bois nehme ich an einem CDJ Workshop teil. Wir sind sechs cis und trans* Frauen und üben *beat matching*. Jedes Gelingen wird beklatscht von Violet, meinem Scheitern folgt eine Umarmung, gespielt wird 90s Pop, Hip-Hop oder House... Die schweren schwarzen Vorhänge der sonst komplett verhangenen und anders-weltlichen Black Box sind zurückgezogen, das Herzstück des schweren Palasts gibt den Blick auf die umliegende Gasse im Bairro Alto frei, es reihen sich Souvenirshops, Restaurants und Bars. Die holprige Bepflasterung kündigt uns die Koffer an, die vor der Scheibe haltmachen, gläsern werden wir erfasst vom touristischen Blick [...] Ich trete aus dem Aquário zurück in die Bar. Hier fließen von den schweren Marmorstufen zwei Performer herab. Ein Körper im übergroßen Kleid, der andere fast nackt, mit einer schlammigen Masse beschmiert [für mich eine unbehagliche Referenz an Blackfacing]. Die Kreaturen haben in ihren Bewegungen etwas Entmenschlicht-Langsames und Überkontrolliertes, wie zähe Flüssigkeit strecken sie ihre Arme an der Wand entlang und zu den Menschen in ihrer Umgebung aus, verstellen den Weg, starren mit weißen oder roten Kontaktlinsenaugen. Vor der Bar klebt sich einer mit Klebeband am Boden fest und im Durchgang zum Aquário bildet sich ein Kreis an Umstehenden. Der zweite kommandiert (ausschließlich auf Englisch), Fotos von ihnen zu machen. Ein Handy wird gezückt. Meine Kamera halte ich sichtbar in der Hand und ich richte mich auf für den Akt des photographischen *shot* (Feldforschungsnotiz vom 19.10.2018, *suspension*, Galeria Zé dos Bois).

Vor den klassischen *in depth* semi-strukturierten Interviews gewannen insbesondere zwei Feldforschungsmethoden große Bedeutung: Mein eigenes Erinnerungsvermögen als alternatives, ‚Körper-Aufnahmegerät‘ in Techno-Räumen einerseits und die (Re-)Präsentation der Szene auf sozialen Medien als digitales ‚Ersatzarchiv‘ andererseits. Die beschriebenen Umstände in Techno-Räumen erfordern eine intensive Gedächtnisarbeit, aufmerksames Da-Sein und mentales Notiz-Nehmen, für das der Körper – „the most grounded research instrument“ (Zebracki 2016: 114) – dienen kann. Denn die Feldforschungspraxis der körperlich-sinnlichen Involvierung erlaubt es erst, die wesentlichen atmosphärischen Qualitäten des *flow* und *vibe* in queeren Techno-Räumen nachzuempfinden (vgl. 6.2.). Abhängig vom Forschungsraum ist das Aufschreiben einzelner Beobachtungen mit der Notizfunktion des Handys praktisch, der helle Bildschirm aber zumindest in Rave-Settings disruptiv. Somit konnte der Großteil der Dokumentationsarbeit (von beobachteten Interaktionen im Techno-Raum und der Entwicklung der ‚Stimmung‘ über die Dauer des Events) erst retrospektiv erfolgen.

Die Beschränktheiten und Vertrübungen dieser Methode liegen dabei auf der Hand. Wie Luis-Manuel Garcia in *Withered Memories and the Ethnography of Hidden Things* beschreibt: “In using my body as a fleshy recording device, I also limited the range of collected data to the bandwidth of my sensory inputs” (2016: 88): Sensuelle Informationen, die wiederum durch den transformativen Übersetzungsvorgang in Schriftform ausgedünnt, notwendigerweise chronologisiert werden und letztlich in ihr ‚verwelken‘. “In this sense, memory withered as it came to be repackaged for a specific genre of writing, with all of its expectations for form, style, topos and aesthetic”, führt der Autor fort (ebd.: 88). Die in dieser Arbeit vorgestellten Vignetten sind ein Ergebnis dieser ‚dokumentarischen Fiktion‘, ein geglätteter Einblick in queere Techno-Raum-Erfahrung, die sich selbst medialer Repräsentation entzieht und Uneindeutigkeit ritualisiert: Durch die Aufweichung binärer Wahrnehmungsformen von Mann und Frau, Tag und Nacht, Rationalität und Rausch. Und da Nachtleben transgressiv, skandalös, kompromittierend und klarerweise illegal sein kann, heißt Verschriftlichung auch, die Vulnerabilitäten von Individuen wiederzubeleben in der eigenen Exponiertheit vor sich selbst und von anderen. Wie dann verhalten sich Eindruck und Ausdruck zueinander, im Text-Körper einer Forschungsarbeit?

Um der Formation von ‚situiertem Wissen‘ (Haraway 1991) über Zeit und Dauer in Techno-Räumen nachzuspüren, wird generell eine evokative Wortwahl gewählt. Techno-Raum wird intersubjektiv erfahren, das eigene Erleben wird abgeglichen und versprachlicht in den

Begegnungen mit anderen Körpern. In queerer Techno-Forschung ist vielleicht gerade deshalb darüber nachzudenken, wie implizites Techno-Wissen im eigenen bewegten Körper gespeichert, eingeschrieben und abrufbar wird. Performance-Ethnomusikologie wird gleichsam zur performativen Ethnomusikologie, und „as a genre of representation, it attempts the act of transformative becoming“ (Wong 2008: 78). Dieses Tun [doing] und Werden [becoming] als kontinuierliches Neudefinieren von Feld und Körpern ist ein Hauptbestandteil dessen, was vielleicht das ‚Ethnomusikologische‘ in dieser Electronic Dance Music-Forschung auszeichnet. Dabei können autoethnographische Ansätze helfen, verschiedene Dimensionen des Bewusstseins in Techno-Raum einzufangen, indem Persönliches mit Soziokulturellem in Verbindung gebracht wird (Holman Jones / Harris 2019; Ellis / Bochner 2000). Material, Daten und Erfahrungen sind damit letztlich das Ergebnis der eigenen Bewusstwerdung in der Beziehung zum ‚Anderen‘ und was in den Vordergrund rückt, ist das Prozesshafte des Techno-Körpers, der sich rückerinnert an das Vorher und das Vergehen von Zeit.

Zweitens verschiebt sich die Bild- und Videodokumentation von queeren Techno-Räumen von der Forscher*in zu den Akteur*innen selbst. Ist der Umgang mit der eigenen Privatsphäre auf sozialen Kanälen einmal ausgehandelt, offenbart sich in der kulturellen Inszenierung der Szene ein ganzes Archiv ästhetischer Produkte. Die Selbstpräsentation von Künstler*innen und Collectives (und das *sharing* durch andere Akteur*innen) auf Instagram, Facebook, Twitter und anderen Plattformen liest sich dabei wie ein Bilderalbum bereits diskursiv aufbereiteter Materialien und legt das Selbstverständnis der Szene als virtuelle Community offen (Bennett / Peterson 2004: 10-12).

Einige ethnomusikologische Arbeiten haben darauf aufmerksam gemacht, dass ‚das Internet‘ nicht nur methodischer Bestandteil von ethnographischer Arbeit ist, sondern sich im virtuellen Raum auch erst Communities konstituieren und Menschen hier musikalisch existieren in der Welt (Barz / Cooley 2008: 14-15; Wood 2008). Das trifft auf Techno-Szenen besonders zu, die in bestimmten Hinsichten ortlos sind: Als translokal vorgestellte Gemeinschaften über musikalisch-ästhetisch geteilten Geschmack, aber auch durch ihre Praxis des Umherschweifens im Stadtraum. In der Recherche und Kontaktpflege ist es daher wichtig anzuerkennen, dass musikalische Communities virtuell existieren, ohne primär einen physischen Ort zu besetzen, und ihre Nutzung diverser Plattformen ist zentral dafür, die Szene-Bewegungen durch Stadtraum zu kanalisieren. Zugang zum Feld bedeutet somit zuerst auch digitales Einfinden und Routen-Folgen: Wenn die Techno-Szene weniger ein

festes, ortsgebundenes Gefüge ist, sondern viele Wege rhythmisierter *4-to-the-floor*-Schritte, die sich dynamisch bereichern, mal konfliktuös aufspalten, dann ist die Analyse von sozialen Medien wichtig, um mit der Szene Schritt zu halten und ihre Repräsentationen zu analysieren: Denn in den kulturellen Produkten der Szene (Musik, Texte, Videos, Vorträge, Poster, Merchandise usw.) verdichtet sich, was in den Atmosphärenräumen des *Hier und Jetzt* geschaffen wird. So bekommt man ein Gespür für die Szene, ihre Logiken und Narrative, und kann auf sie verweisen – auf aktuelle Diskurse, geteilte Inhalte, Veranstaltungen, *locations*, Schlüsselakteur*innen und die *crowd*. Das Navigieren durch virtuelle Profile beispielsweise liest sich dann als eine Art Gästeliste, wer im Dunklen der Techno-Räume anzutreffen ist und wer ‚passend‘ erscheint. Bei Events, die im nächsten Schritt auch auf Facebook oder durch E-Mail-Verteiler öffentlich gemacht werden, um Restplätze aufzufüllen, wie kética beschreibt, dann ist das Klicken durch die Accounts aus Veranstalter*innensicht „the neo-way of doing door“ (kética, 05.06.2019).

Die Etablierung eines Vertrauensnetzwerkes durch das klassische *snowball sampling* (Garcia 2020a: 346; Bernard 2006: 192-4) bildet dabei die Kernstrategie, sich ‚Underground‘-Kulturen anzunähern. In dem Bewusstsein, dass das, was unter Daten, Qualität und irgendeiner Form von Glaubwürdigkeit verstanden wird, ein Aushandlungsprozess zwischen allen Beteiligten ist, wurden vor den formellen Interviews bereits mehrmalige Vorgespräche mit den Personen über die Inhalte und Zielsetzungen der Arbeit sowie persönliche Motivationen geführt. Denn, wie zum Beispiel wirkt sich eine formelle Interviewsituation auf das Gespräch mit einer Drogen dealenden trans* Person aus? Obwohl die scene-kulturellen Praxen eher im (Mit-)Machen und (Zugehörig-)Sein zu erfahren sind und weniger diskursiv zu erfragen, tritt diese Arbeit in den Dialog mit elf Schlüsselakteur*innen der Szene: Den Künstler*innen und DJ*s Bleid, kética, marum, Odete, Photonz, Viegas und Violet, den Programmverantwortlichen der Galeria Zé dos Bois, Natxo Checa und Sérgio Hydalgo, sowie der Bar 49 da ZDB, Paula Pereira und Sónia Silva. Diese formellen Interviews gaben Aufschluss über die Narrative und Sprachregelungen der Szene, erfolgten *off-site*, dauerten zwischen 30 und 90 Minuten und wurden aufgezeichnet; zwei Interviews wurden (auf Anfrage der interviewten Personen) schriftlich geführt. Da es sich in queeren Techno-Räumen nicht um eine konsistente alternativkulturelle Ideologie handeln kann, der sich ‚queer‘ ja bereits entzieht, wurde Wert auf eine gewisse Vollständigkeit der Interviews und einen kontinuierlichen Austausch mit den genannten Personen gelegt.

Eine regelmäßige Teilnahme an den szenerelevanten Events über einen längeren Zeitraum ist grundlegend, um die Tendenzen der Szene einzufangen, die selbst vielmehr einen Prozess meint, statt einen Istzustand. Die queere Techno-Szene ist flüssig in verschiedenen Orten, durchlässig für verschiedene Subjekte, Symbole und Werte. In ihr koexistieren diverse soziale Welten. Sie definiert sich vielmehr darüber, wen und was sie verknüpft, als darüber, wen und was sie abtrennt, vereint verschiedene ästhetische ebenso wie sexuelle Orientierungen. “Those are the ones that can make a change. Because they connect different people“, kommentiert der Musikprogrammverantwortliche der Galeria Zé dos Bois die Szene-Zusammensetzung (Sérgio Hydalgo, 07.03.2019). Deshalb eröffnet sich erst in der eigenen forschenden Performance, dem Folgen verschiedener Wege in Techno-Räume und wieder aus ihnen hinaus, ein differenziertes Verstehen darüber, wie queerer Atmosphärenraum bei mina und der Galeria Zé dos Bois konstruiert wird.

Diese Langzeitteilnahme an Techno als gelebte Kultur darf aber auch Fragen nach nächtlichen Unsicherheiten, finanziellen Kosten und körperlichen Belastungen nicht verschleiern. Abhängig von den jeweiligen Events und den Tiefengraden der Involvierung – von konzertartigen *showcases* unter gewissen Lautstärke- und Sperrregularien bis hin zu 17-stündigen Raves mit sporadischen Ruhepausen –, kann sich Forschung in EDM-Kontexten auf körperliche Überanstrengungen, nachhaltig gestörte Schlafrhythmen sowie die mentale Gesundheit auswirken. Somit hat sich das Forscher*inindividuum die Frage zu stellen, wie sich eigene Toleranzgrenzen und Risiken verhandeln lassen in einem Feld, in dem die Un-/Möglichkeiten nächtlicher Solidarität und Gefahrenminderung [harm reduction] im Mittelpunkt stehen (vgl. auch Garcia 2020a). Es ist demnach auch zu reflektieren, welche sozialen Privilegien die forschende Person in das Feld mitbringt und welche Rolle neben Gender und Sexualität auch Klasse, Alter, Gesundheit oder (Nicht-)Befähigung in der Erforschung von queeren Techno-Räumen spielen.

2.2. Das Umherschweifen der *quinhentoseuristas*. Ein Kurzportrait der Szene

„You don’t know if you like techno if you haven’t been to mina“, sagte ein Freund von M. zu mir, den ich gerade kennengelernt hatte. Wir hatten eine der bekannten Routen durch das Bairro Alto genommen, auf der Dachterrasse der Galeria Zé dos Bois gestartet, im Purex Club und anderen Bars *imperiais* (kleines Bier) oder *porto tónico* (Portwein mit Tonic Water) getrunken, bis M. schließlich ein *uber car* bestellte, der Fahrer ungläubig und beglückt, dass heute so viele Nachtgestalten in den Vorort Prior Velho fuhren. Am Flying House Lisboa angekommen, [dessen Name ich sehr viel später und nur umständlich herausfand,] winkte mich einer der DJ*s aus der Schlange der Wartenden nach vorne. Sein markantes Gesicht war glattrasiert, Koteletten schauten unter dem Tuch hervor, dass er sich um den Kopf gebunden hatte, eine kleine Reptilienhaut-bemusterte Handtasche um die Schulter, sein Hemd war aufgeknöpft. „Hi sweetie“, sagte er, gab mir einen unerwarteten Kuss und bat uns, aufeinander acht zu geben und Auffälligkeiten dem Awareness-Team zu melden. Es herrschte eine generelle Stimmung des *excitement*. Unter einem Pavillon befand sich die Kasse, der Regen hatte den Outdoor-Floor *mina village* aufgelöst. Die Liste wurde nach meinem Namen überprüft und ich zahlte 12€. Durch einen festen Plastikvorhang traten wir in den rauchgefüllten Vorraum, M. gab ihren glänzenden Ganzkörperoverall an der Garderobe ab, trug einen transparenten Body, Netzstrumpfhose und eine schwere Kette um den Hals, und verschwand für die erste *line* Ketamin (Erinnerungsnotiz, 24.04.2019).

Wenn auch lose, es existiert eine Gruppenidentität der Szene, die sich in der Galeria Zé dos Bois oder mina einfindet und in der verschiedene Facetten von Drag bis Bondage Platz finden: Es ist ein kulturelles Selbstverständnis, das situativ zum Tragen kommt, um Personen, Ereignisse und Praxen als erwünscht, ‚passend‘ und daher als ‚authentisch‘ zu markieren. Wenn mina, wie das Zitat oben beispielsweise zeigt, in der Wahrnehmung ihrer *crowd* deckungsgleich wird mit Techno, gegen dessen Einheitsbild sich zugleich abgegrenzt wird, wie lässt sich dann die kulturelle Logik der Szene nachvollziehen, nach denen sie sich verhält und gruppiert? Was und wer definiert bestimmte Techno-Räume als solche und wodurch werden andere Erfahrungen (wie weiter unten in 3.) als *fake* oder Farce wahrgenommen? Zum Abschluss der methodischen Überlegungen versucht das vorliegende Kapitel ein Kurzportrait der Szene als Feld zu entwerfen, indem sie in ein Verhältnis zu ihrem Kontext Lissabon gesetzt wird: Die techno-enthusiastischen Städter*innen, deren Szenezugehörigkeit durch ein bestimmtes Lebensgefühl als Generation der „pós-crise“ (gemeint ist die globale Finanzkrise 2008) bestimmt wird. Somit versucht dieses Kapitel

Einblick zu geben in Übergeordnetes, das der Qualität des Moments Bedeutung verleiht, indem Techno-Raum in Lissabon auch zum melancholischen Ich-Welt-Bezug werden kann.

Sofern Städte mehr sind als eine bloße Ballung von Architekturen und Institutionen, sondern auch Bewusstseinszustände und Imaginationen ihrer Bewohner*innen, so steht die queere Techno-Szene in Wechselwirkung mit der Stadt. Die Wandlungsprozesse, die Lissabon im letzten Jahrzehnt erfahren hat, werden durch die Szene absorbiert, in kulturelle, räumliche und ökonomische Form gegeben, während sie zugleich auch die „Eventisierung“ der Stadt vorantreiben (Schwanhäußler 2010: 310). „People who aren’t from Lisbon tend to imagine the city as a bohemian utopia of low rents, perfect weather and explosive creativity“, beginnt ein Feature auf *Resident Advisor*, in dem Violet und Photonz fünfzehn aufstrebende DJ*s und Produzent*innen nennen, darunter die hier zitierten queeren Szene-Akteur*innen. Vor allem seit minas Portrait in *Boiler Room’s* „celebration of club culture’s extreme fringes“⁷ im November 2018 haben andere szenerelevante „Nischen-Medien“ (Thornton 2003 [1995]: 151) wie *Dazed*, *Mixmag* oder *Huckmag* über die (re-)politisierten ‚Underground‘-Dancefloors Lissabons berichtet, so auch das deutschsprachige *Missy Magazine* (Kaufmann 2019, Pearl 2018, Welsh 2019, Wilner 2018, Yeung 2019). Während der portugiesischen Hauptstadt seit Mitte der 2000er Jahre besonders durch den Afro-Portugiesischen Electronic Dance Music Sound internationale Aufmerksamkeit zukam⁸, ist die queere Techno-Szene relativ jung: Wie aus den Gesprächen mit den Szene-Akteur*innen hervorging, haben sich

⁷ Während meines Feldforschungsaufenthalts fanden zwei *Boiler Room* Events (mina und kitket) statt, deren Begleitartikel ich auf Anfrage der Szene-Akteur*innen schrieb (Khaleli 2019a, 2019b; *Offizielle Webseite Boiler Room*, letzter Zugriff 28.05.2020). Die Plattform *Boiler Room* ist 2011 unter der Idee entstanden, ‚bedroom-style‘-DJ*-Sets als digitale Events zugänglich zu machen. Mittlerweile zu einer high-profile Streaming-Plattform avanciert, speist das Unternehmen seine Popularität noch immer aus dieser ‚Eventisierung‘ des Privaten: Neben groß ausgerichteten *Boiler Room*-Events (als *brand sponsorship*), kollaboriert die Plattform mit ‚Underground‘-Collectives und filmt dabei die DJ*s und ihre *crowd* an ihren eigenen ‚geheimen‘ *locations*. Somit wird das vermeintlich intime face-to-face-Event auch zu einem globalen Online-Event auf dem Bildschirm, das von tausenden Personen geklickt und live kommentiert wird. Interessant ist dabei die Bedeutung, die diesen sorgfältig inszenierten Events zukommt: *Boiler Room* hat sich dabei als ‚Gütesiegel‘ für musikalische Qualität von ‚Underground‘-Künstler*innen etabliert und schreibt deshalb paradoxerweise den global mediatisierten Events ‚Authentizität‘ ein (Heuguet 2016).

⁸ Dies ist insbesondere auf die Popularität der elektronisch-rhythmischen Fusionen im Kuduro, Kizomba oder Batida zurückzuführen, die durch den Live-Act Buraka Som Sistema, DJ Marfox oder Celeste Mariposa geprägt wurden, aber auch durch das Label Príncipe, „[which] is fully dedicated to releasing 100% real contemporary dance music coming out of this city [Lisbon], its suburbs, projects & slums. New sounds, forms and structures with their own set of poetics and cultural identity“ (Labelbeschreibung auf *Resident Advisor*, letzter Zugriff 28.05.2020). Zwischen der (in Ausnahme von Nídia) cis männlich dominierten Szene, die sich beispielsweise in der Musicbox in der Pink Street oder dem Club B.Leza am Flussufer etabliert hat, und der queeren, überwiegend *weißen* Techno-Szene gibt es einige Schnittpunkte: Nach Buraka Som Sistema’s erster großen Show 2006, die in der Galeria Zé dos Bois stattfand, hostet die *location* regelmäßig *Príncipe Nights*. Auch mina-DJ*s Bleid und Photonz arbeiten mit dem Label zusammen und zeigen hier bestimmte, ‚portugiesisch-postkoloniale‘ Verortungen in der Musik.

ihre Praxen erst mit den DIY-Projekten Rabbit Hole (2013), Rádio Quântica (2016) und dem aus der Kooperation entstandenen Collective mina (2017) herausgebildet.

Das Rádio Quântica, das Violet und Photonz als ‚Antwort‘ aus Lissabon auf andere DIY- und Techno-konzentrierte Community-Plattformen wie das Londoner NTS Radio oder Berlins Community Radio gegründet hatten, ist für die Organisation der Szene bedeutend. Die beiden Musiker*innen und Label-Gründer*innen waren in den Jahren 2013 bis 2016 nach London gezogen. Wie Photonz im Interview berichtet:

I was playing at NTS [radio] semi-regularly at the time and we were watching how it affected the scene and we were thinking it would be cool if we could do something similar for Lisbon and Portugal at large. But with the difference that...because Portugal is quite conservative, catholic, and very traditionalist, we would have very clear political stances. And because we were very aware that dance music is rooted in POC [people of color] and queer communities, we wanted to make sure that the radio would manifest this ethos and awareness. [...] So, we started to gather all the crews, and everyone was quite excited and came on board. It was through Quântica how we got involved with all the people (Photonz 26.06.2019).

Das Internet-Radio Rádio Quântica hat sich dabei nicht nur als wichtige Plattform etabliert “for underground Portuguese artists and activists to make their voice heard”, wie auf der Webseite zu lesen ist (letzter Zugriff 20.05.2020). Es kanalisiert auch als real-physischer Raum die Bewegungen der Szene, markiert einen Ort des Zugangs und des Netzwerkens: Denn der Besitz von Equipment und Records, und damit auch das Wissen um bestimmte Technologien, stellen in (,Mainstream‘-)DJ*-Kulturen bedeutsame *gatekeeping*-Praxen dar (vgl. Gavanas / Reitsamer 2013). Die Szene, so zeigt sich auch hier, ist nicht ausschließlich eine musikalische Community der Nacht; sie bewegt sich in der taghellen Stadt, kommt zusammen in Musikstudios oder Workshops, bei denen Kenntnisse und Kontakte vermittelt werden.

Wie aus vielen Gesprächen hervorging, steht die heutige Vitalität verschiedener queeren Collectives und DIY-Labels (wie mina, suspension, kit ket, Circa A.D., Troublemaker Records oder Brave) in Kontrast zu den vorangegangenen Jahren. Die nicht-kommerziellen Collectives sind temporäre Zusammenschlüsse von Szene-Akteur*innen, die verschiedene Aufgaben übernehmen, die für die Organisation und Durchführung ihrer „Projekte“ vonnöten sind. Sie bilden ein Grundprinzip der Szene-Sozialisation, und obgleich kollektiver Strukturen, kann es klare hierarchische Aufteilungen geben. Diese ergeben sich aus der Definitionsmacht und Sichtbarkeit (d.h. aus dem symbolischen Kapital) mancher Personen, und daraus, wer im Vordergrund (DJ*s, Netzwerker*innen) oder Hintergrund (Anmeldeprozesse, Tür) arbeitet. Zum Zeitpunkt der Feldforschung bestand das mina-

Collective beispielsweise aus fünfzehn Personen, wobei sechs von ihnen Resident-DJ*s waren (Abb. 8 im Anhang). Obwohl diese Collectives Tendenzen von klassischen Subkulturen haben, zeichnen sie sich durch eine Flüssigkeit und Bewegtheit aus, die mit ihrer ideologischen Unabgeschlossenheit und der Ökonomisierung von Kultur zusammenhängen. Die Zusammensetzung der Collectives verändert sich daher kontinuierlich, neue Projektideen formulieren sich, die Szene-Akteur*innen rotieren und reproduzieren damit gewissermaßen das Szene-Netzwerk. Ihre Projekte sind dabei Resultat und Motivator eines Netzwerks von Freund*innen, das subkulturelles, nicht-kommerzielles Engagement einfordert, worin auch der Idealismus der Szene und ihrer Sprachregelungen bestätigt wird (Schwanhäußer 2010: 59). Wie marum in einem frühen Interview zu verstehen gibt:

Wir wollten eine Alternative schaffen, eine immersive Techno-Party, die auf queeren, trans feministischen Ideen und *sex positivity* beruht. Befreundete Menschen, die sich leidenschaftlich für das Projekt einsetzten und über ein breiteres Spektrum an Fähigkeiten, Wissen und Erfahrungen verfügten, kamen zusammen und das Projekt wuchs. Es sind vor allem die gebündelten Anstrengungen und die geteilten Werte unter den mina-Mitgliedern, die dieses Projekt möglich machten (eigene Übersetzung aus dem Portugiesischen, Cisterna 2018: 49).⁹

Im Lissabon der queeren Szene überwiegt noch immer ein generelles Narrativ des sehr dünnen, uninteressanten Nachtlebens und viele berichten dabei von Einsamkeitsgefühlen und Depressionen vor der Herausbildung der Szene. Bleid schildert ihre Eindrücke von Lissabons Nachtleben wie folgt:

You will often see all white cis str8 [straight] male line ups playing for predominantly white crowds every night, but if you actually go around Lisbon you see a lot of [...] POC and queer artists doing amazing stuff, and you just end up wondering why certain clubs are so predominantly white when that's not the reality of the city at all, neither is the root of dance music. The answer is quite simple, there's always some level of racism / homophobia / transphobia involved, as well as a sense of gatekeeping by certain promoters, and that makes nightlife unsafe for a big number of people (Bleid 10.06.2019).

Stattdessen, zurückgeworfen auf das Selbst, erfolgte die eigene musikalische Sozialisation häufig online, sich von den eigenen *bedroom-studios* aus zu vernetzen. Auf die Frage nach ihrer musikalischen Biografie hin, führt Odete beispielsweise aus:

As I came out as a trans* woman, I was dealing with some worthings regarding my body. I was starting [to take] hormones... and I really wanted to disappear and just become this abstract entity, just to be filled with colors and sounds and whatever. It sounds funny but this was what happened. I just closed myself in my room and tried to find references – trans* references that could help me because I felt

⁹ Zitat im portugiesischen Original: “Queríamos criar uma alternativa, uma festa de techno imersivo sustentada em ideias queer, transfeministas e sex positivity. Pessoas amigas, apaixonadas pelo projeto e com mais variado leque de competências, conhecimentos e experiências foram-se juntando e o projeto foi crescendo. É acima de tudo a condensação dos esforços e a partilha de valores entre as pessoas de equipa mina que tornam este projeto possível” (Cisterna 2018: 49).

lonely here in Lisbon, feeling no one was like me [...] I started mixing and I really felt connected with that because I was able to tell a story and to explore gender and emotion [...] without actually appearing and I could just post it online and that was super liberating. Because...my body played a role, of course, and I could kind of surpass my own identity and take a break of the economies of looking and being present (Odete 10.06.2019).

Das Rádio Quântica im Kulturzentrum Rua das Gaivotas 6 ist in der DIY-Kulturszene der Stadt ein oft bespielter Ort und bringt seit September 2016 die Szene-Akteur*innen *on-* und *offline* zusammen. Es veranstaltet Events in den Szene-*locations*, die der erweiterten Community zugutekommen (beispielsweise auch durch Musik-*compilations* und Spendenaktionen für besonders vulnerable Personengruppen). Unter vielsagenden Namen wie „K//Hole“ (kétia), „Radio Terapia“ (Caroline Lethô) oder „Bitchcraft“ (Odete) hosten die Szene-Akteur*innen ihre Shows, laden Gäste für *back to back*-Sets (B2B) oder Gesprächsrunden ein. Bei einer solchen Gelegenheit ist auch die Idee zu mina hervorgegangen: Initiiert von marum (der vor allem mit dem Collective Rabbit Hole und als Filmkurator von Queer Lisboa zuvor Partys veranstaltet hatte und zu diesem Zeitpunkt bereits in Berlin lebte), Viegas (ebenso Mitglied von Rabbit Hole), und Violet und Photonz, die bereits international gebuchte DJ*s und Label-Gründer*innen waren.

Wie aus Gesprächen hervorging, wird mina von Geburtsstunde an als ein Projekt gesehen, das die beiden Szenen, d.h. ihre Praxen, Netzwerke und Expertisen vereint. „It was the two vital parts of our underground“ (Viegas 28.06.2019): Die schrillen, *trashigen* Performances des queeren Collectives Rabbit Hole und eine Techno-ausgerichtete Community, die mit bestimmten Wertvorstellungen und einer generellen Professionalisierung ein „Momentum“ für sich generierten, „Pionierarbeit für Lissabons Nachtleben zu leisten“ (marum, Interview 20.12.2018). Wie marum weiter ausführt, war es...

...actually very rare to find a party with this sense of urgency and community in a city that already had a lot of attention on... But its artistic scene and its nightlife was not very vibrant and not a lot was happening – Rabbit Hole was doing some things but it was not a clubbing destination or a clubbing reference which mina became because it is really focused on music and [features] two bigger names [Violet and Photonz]. It is really outspoken which is pretty uncommon in Lisbon's nightlife, because people are fairly...I don't want to say reactionary but not really outspoken when it comes to these issues [of urban transformations and nightlife policies], even though they are affecting a lot of people: Not only small queer collectives but a lot of bars and venues [...] So mina became an important voice in the scene, but also an important instigator and 'dynamizer' in clubbing politics [...] And all this was done in alliance with Rádio Quântica [...] where a lot of [us] had their radio shows and contributed to promote the work of mina. It was a good serendipity. [...] This new musical wave of producers, feminists, queers and trans* people that saw a refuge in this party. A lot of them were not even interested so much in electronic music [before] but mina kind of initiated a discourse and has shown that techno was not just a bro [straight male] or a normy club thing. It was wider and more nuanced and had a lot of influences coming from so many musical styles. So, I think it was definitely an important leap in the history of electronic music in Lisbon. It attracted a lot of people that started listening to techno, started DJing and Rádio Quântica already had the CDJs [equipment]. With Rabbit Hole I would organize some talks on clubbing and queer politics and Violet would give CDJ workshops. I was also organizing some satellite events and inviting people to Berlin and this created

a buzz around mina. And then also *Resident Advisor* was moving from London to Lisbon... (marum 20.12.2018)

Die Biografien der Szene-Akteur*innen zeigen, dass viele ein Leben im permanenten Übergang führen, mit wechselnden Beschäftigungen und multiplen Aktivitäten. Dabei wird immer wieder das Narrativ bestätigt, das marum hier von mina zeichnet: Es ist die Herausbildung und die Organisation um eine Szene, die eine Form von „Innenstabilität“ (Beck 1986: 221 zit. nach Schwanhäußer 2010: 240) bietet, die ein reguläres Anstellungsverhältnis zum Beispiel nicht verspricht. Das Leben in der Szene ermöglicht dagegen eine „Innenorientierung [als] Erlebnisorientierung“ (Schulze 2000 [1992]: 38): „We are lucky“, sagt Viegas zu mir, „we are the first queer generation of artists doing electronic music in Portugal“. Dabei ist die Szene im Sinne der Birminger Cultural Studies keine jugendliche Subkultur. Das Alter der Szene-Akteur*innen zwischen 20 und 40 Jahren (die mina-DJ*s sind selbst zwischen 22 und 36 Jahren alt) zeigt dabei, dass eine Szeneexistenz nicht einfach eine ‚Übergangsphase‘ im Leben der Akteur*innen darstellt und lässt zugleich erahnen, dass sich intergenerationale Unterschiede auftun können.

Die Biografien der Akteur*innen sind oftmals mit Brüchen und Schwenks durchzogen: Sie sind aus Lissabons Peripherie oder auch aus weiteren Teilen Portugals, der Algarve oder dem Nordosten, zugezogen und haben vermehrte Ausbildungs- und Jobwechsel hinter sich. Einige Kollektivmitglieder von mina und Rabbit Hole arbeiteten beispielsweise als Wirtschaftswissenschaftler*innen und Pflegekräfte, bevor sie sich umorientierten und sich an Kunst- und Tanzhochschulen weiterbildeten. Will man die Szene soziologisch einordnen, handle es sich nach Schulzes *Erlebnisgesellschaft* um das „Selbstverwirklichungsmilieu“ als „Antityp zur Existenzform des Harmoniemilieus“ (2000 [1992]: 312). Als wichtige Sozialfigur identifiziert der Autor die Studierenden oder studierenden-ähnliche Existenzformen: Sie sind geprägt von der „Rhetorik der Selbstverwirklichung und die Symbolik der unabgeschlossenen Entwicklung – Zeichenwechsel, Ortswechsel, Beziehungswechsel, Karrierewechsel, Einsteigen, Umsteigen, Aussteigen“ (ebd.: 312-3).

Obwohl alle Informand*innen einen höheren Bildungsabschluss (Hochschulzugangsberechtigung oder Hochschulabschlüsse) besitzen, finanzieren sich viele der „quinhentoseuristas“ (Fünfhunderteuro-Jobber*innen) mit Gelegenheitsjobs in Call-Centern oder Sex Shops, arbeiten für outgesourcte Airbnb-Unternehmen und als Werbetexter*innen für Heizungsfirmen oder sind freiberuflich tätig (informell als sogenannte „falsos recibos verdes“). Sie sind Angehörige der „Verlorenen Generation“ im Post-Austeritäts-Portugal,

der sogenannten *Geração à rasca*. Sie gab einer Protestbewegung mit einer etwa halbe Million Unterstützer*innen am 12. März 2011 ihren Namen, die im Zusammenhang mit internationalen Bewegungen wie dem *Arabischen Frühling*, der *Occupy Wall Street*- oder der *Democracia Real Ya!* im spanischen Nachbarstaat gesehen wird und sich gegen prekäre Arbeitsbedingungen einsetzte. „Sie erzeugte ein Gefühl von Einheit und Anerkennung, das über den Cyberspace hinausging und sich in der Besetzung des öffentlichen Stadtraums manifestierte“ (Soeiro 2014: 62, eigene Übersetzung).

Kulturelle Katalysatoren der Massendemonstrationen der „Arbeitslosen, Fünfhundert-Euro-Jobber und anderen Unterbezahlten“, wie im Manifest 2011 (*Offizielle Webseite Protesto da Geração À Rasca*, letzter Zugriff: 01.06.2020) adressiert, waren dabei zwei Songs: Mit „Que parva que eu sou“ („Wie blöd ich doch bin“, letzter Zugriff: 05.06.2020) der populären Band *Deolinda* und dem komödiantischen Beitrag der *Homens da Luta* „A Luta é Alegria“ („Der Kampf ist Freude“, letzter Zugriff: 05.06.2020) zum Eurovision Song Contest 2011 wurden musikalische Referenzen zu den Revolutionsliedern Zeca Afonsos auf die Bühne gebracht, dessen Kompositionen zum ‚Startsignal‘ der Nelkenrevolution 1974 stilisiert wurden (Sarmiento [u.a.] 2019: 90). Im Liedtext von *Deolinda* heißt es:

Ich gehöre zur Generation ‚ohne Lohn‘ / Und das macht mir nicht mal was aus / Wie blöd ich doch bin! / Denn dies ist schlecht und das wird so bleiben / Es ist schon ein Glück, wenn ich ein Praktikum machen darf [...] Ich gehöre zur Generation ‚Hotel Mama‘ / Und ich denke immer wieder: Was für eine bescheuerte Welt, in der man, um Sklave zu sein, studiert haben muss. Wie blöd ich doch bin! (*Deolinda* „Que parva que eu sou“, eigene Übersetzung aus dem Portugiesischen)¹⁰

In den Mittelpunkt gerückt wird aber nicht nur ein Status der Verhältnisse ‚ohne Lohn‘. Es tritt ein umfassendes Regulierungsinstrument in den Vordergrund, das die Akteur*innen dauerhaft in Prekarität hält – Prekarisierung als Prozess, welcher „auf der Errichtung einer zum allgemeinen Dauerzustand gewordenen Unsicherheit fußt“ (Bourdieu 1998: 4-5). Oder um es mit den Worten Isabell Loreys zu sagen: „Prekarisierung bedeutet mehr als unsichere Arbeitsplätze, mehr als mangelnde Absicherung durch Lohnarbeit. Sie umfasst als Verunsicherung und Gefährdung die gesamte Existenz, den Körper, die Subjektivierungsweisen“ (2012: 13). Damit sind es also nicht mehr nur die Arbeitsverhältnisse, die prekär sind, sondern Menschen, die prekariert werden. Was also

¹⁰ Songtext im portugiesischen Original: “Sou da geração ‘sem-remuneração’ / E nem me incomoda esta condição / Que parva que eu sou! / Porque isto está mau e vai continuar / Já é uma sorte eu poder estagiar. [...] Sou da geração ‘casinha-dos-pais’ / E fico a pensar: que mundo tão parvo onde para ser escravo é preciso estudar. Que parva que eu sou!” (*Deolinda* “Que parva que eu sou”, letzter Zugriff 05.06.2020)

bedeutet das Leben in Unsicherheit und Unvorhersehbarkeit für die Lebenswirklichkeiten der Szene-Akteur*innen?

Vor dem Hintergrund der ‚Finanzkrise‘ und der Austeritätspolitik in Portugal, die die Sparmaßnahmen auf die „Entbehrungen der Einzelnen“ (Soeiro 2014: 64) umwälzte, identifiziert José Soeiro strukturelle Arbeitslosigkeit und Prekarität als dauerhaftes Regime (ebd.: 63): Die Ent-Demokratisierung, der Abbau sozialstaatlicher Leistungen und die Individualisierung von Risiken, schaffe hierbei eine Sparsamkeitsgesellschaft, die durch Angst reguliert werde (ebd.: 65). Die Implementierung von Unsicherheit (als neoliberale Regulierungsinstrument) als dauerhafter Zustand (vgl. Lorey 2012) ist dabei eine wichtige gesellschaftliche Folie, auf der die queeren Techno-Kulturen als Formen von Zusammenschlüssen und Aktivierungen untersucht werden müssen. Sie etabliert Vulnerabilität und Souveränitätsverlust insbesondere in den Leben derjenigen, die sich ohnehin schon in marginalisierten gesellschaftlichen Positionen befinden. Der Ausruf eines „sozialen Ausnahmezustands“ in der Post-Krise naturalisiere dabei nicht nur soziale Ungleichheiten, sondern beschwöre eine Rhetorik der unvermeidlichen „Opfer im Namen des Gemeinwohls“, schreibt Soeiro (ebd.: 66). Die Folgen für die Lebensweisen junger Portugies*innen sieht der Autor in der Verlängerung und Entlinearisierung jugendlicher Übergänge; der fehlenden Wohnautonomie und dem Rückzug ins Elternhaus; dem allgemeinen Status im *stand-by*; der Kluft zwischen Bildungsniveau und dem verwehrt sozialen Aufstieg durch die Umstände des Arbeitsmarkts; der erzwungenen Auswanderung und der emotionalen Erschöpfung als Folge permanenter Unsicherheit (ebd.: 65).

Diese Prozesse sind dabei in unterschiedlichem Maße in die Biografien aller Informand*innen-Freund*innen eingeschrieben, deren eigenes Sprechen mit Frustration und Misstrauen gegenüber einer selbstgefällig agierenden Regierung geprägt ist, denn „in Lisbon, there are literally hills between all of us“ (kétia, informelles Gespräch). Dabei ist es besonders die Wohnraumkrise, die die Szene-Akteur*innen zugunsten eines kollektiven Aktionismus regelmäßig auf den Plan ruft. In der Liste von Manifestunterzeichner*innen für Recht auf Wohnraum im September 2018 finden sich keine Individualpersonen, sondern neben Bürger*inneninitiativen verschiedener Viertel, feministischen und queeren Vereinen, einigen ‚Underground‘-*locations* auch *mina*, die ich auf einem Demonstrationsumzugswagen zum ersten Mal hören sollte (*Offizielle Webseite habita!*, letzter Zugriff: 01.06.2020). Die Einnahme von öffentlichem Stadtraum beschreibt dabei die Sozialisations- und Widerstandsform der Szene gegen die etablierte Ordnung, sie ist eine zentrale kulturelle

Praxis ihres Alltags, die ihr Struktur gibt: Im Umherschweifen und im Driften durch die Nacht der Stadt, wodurch sie eigene Räume produziert.



Abb. 1: Topografie der Szene im Stadtraum
frequierte Orte (rot), ehemalige mina-locations Fontória und Titanic Sur Mer
(weiß) (eigene Quelle)

Einige der scene-frequentierten *locations* befinden sich in einem fußläufigen Umkreis in Bairro Alto, Santa Justa, Anjos und Graça, und wenn die Hügel abschrecken, bestellt man sich gerne ein *uber car*. Die Umgestaltungsprozesse der Stadt aber haben im Laufe des Forschungszeitraums auch einige neue Musikräume auf Lissabons gegenüberliegender Flussseite (Margem Sul do Tejo) hervorgebracht, und sogar minas aktuelle ‚Bleibe‘ befindet sich seit ihrer Edition am 04.01.2020 auf ‚der anderen Seite‘. Die Industriestädte Cacilhas (Almada) und Barreiro sind über die berühmte Brücke Ponte 25 de Abril bzw. mit dem öffentlichen Verkehr per Fähre erreichbar. Der Kulturverein ADAO. Associação Desenvolvimento Artes e Ofícios, in dem minas letzte Ausgabe in Form einer ‚Matinee‘ (also tagsüber) stattfand, hat sich als Szene-*location* etabliert und trägt dazu bei, die imaginierte Trennlinie zwischen dem *Hüben und Drüben* langsam aufzuweichen. Wie aus Gesprächen mit Szene-Akteur*innen hervorging, die un-/freiwillig auf die ‚andere Seite‘ umgesiedelt sind und der touristischen Stadt in noch-nicht-gentrifizierte Nähen entflohen sind, erhoffen sie sich von der linken Stadtregierung (Partido Comunista Português, PCP) Mitsprache und Verlangsamung der Prozesse; denn Lissabon selbst sei schon lange verloren. Mit der Umgestaltung der alten Werftanlagen und Brachen aber ist bereits der Bau der kontroversen *Water City* beschlossen, mit exklusivem Blick auf die Hauptstadt das größte Sanierungsprojekt seit der *Expo '98*.

An ihren verschiedenen *locations* jedenfalls kennt sich die Szene, erweitert sich in „temporären Allianzen“ (Schwanhäußer 2010: 258) und bleibt offen für die Zufälligkeiten und Spontanitäten der Nacht. Das Driften durch die Stadträume wird durch die Szene bedeutungsvoll, weil es nicht nur die Flexibilisierung der Lebensumstände im ständigen Provisorium zu spiegeln vermag, sondern weil vielleicht gerade hier im Zeit-Raum der Nacht eine Form der Selbstkontrolle zurückgewonnen wird. Wenn Siegfried Kracauer in die *Reise und der Tanz* schreibt, in der Zerstreuung im modernen Großstadtraum liege die Chance, „sich über das Vergängliche und Bedingte zu erheben, das dem existierenden Menschen in der Beziehung zum Ewigen, Unbedingten widerfahren mag“ (1977 [1925]: 49 zit. nach Schwanhäußer 2010: 281), dann tritt zu diesem metaphysischen Blick auf die moderne Großstadt-Symphonie ein neues Verständnis hinzu: Dem Stagnieren in den Bedingungen der Prekarität wird durch die Szene ein selbstgestalteter Mitvollzug des städtisch-kulturellen Wandels entgegengesetzt.

Hier schließt sich noch ein weiterer Gedanke an: Denn mit der hohen Eigenproduktivität und der generellen Ökonomisierung von Techno-Kultur kann sich eine Tendenz ausbilden, in der die Szene-Existenz und die ‚Mainstream‘-Existenz keinen vorrangigen Widerspruch mehr darstellen, sondern vielmehr eine postmoderne Bruchstelle, an der eine Art von Kontrolle und Selbstbewusstsein wiedergewonnen wird. Dieser Hypothese folgend, wird in den nachfolgenden Kapiteln auf die Strategien der Szene eingegangen, die auch bestehende urbane, institutionelle und techno-industrielle Infrastrukturen nutzt, um eigene Wertvorstellungen in bestimmtem Stil zu kultivieren. Dies allein bietet zwar keine Lösung gesellschaftlicher Ungleichheiten an (wie ein oberflächliches Verständnis von *safer spaces* vielleicht behauptet), ist aber bedeutungsvoll: Denn in der Auflösung von sozialen Trennlinien in den Augenblicken des *Hier und Jetzt* im gemeinschaftlichen Techno-Raum begegnen sich die sonst fragmentierten sozialen Welten. Die Lebensführung in der Nacht, das Ausrichten der eigenen Existenz auf die Szene, ist dabei vielleicht ein tröstender Versöhnungsversuch mit der eigenen gesellschaftlichen Existenz, wobei ersterer Vorrang gegeben wird und diese Bestätigung findet innerhalb des Szene-Horizonts.

Die Techno-Szene, so selbstverständlich im Sprachgebrauch der Akteur*innen, ist also ein fluides Gebilde, sie mäandert durch die Nacht, wandert zwischen Stilen, Genres und sozialen Welten. Obwohl sie von deutlichen Trennlinien und Hierarchien durchzogen ist, wird im Sprechen und der individuellen Verortungsstrategie der Akteur*innen vielmehr dem Aspekt des (Szene-)Übergreifenden Bedeutung verliehen: „For me, [the party] is a space where you

can actually suspend certain issues, related with transphobia, homophobia and sexuality [in general]. The idea of suspension kept really close to us: the suspension of norms, genres and time“ (marum 20.12.2018). Unter dem Leitgedanken der *open-mindedness* werden dann Ereignisse, Identitäten und Musiken einbezogen, die ausbrechen aus den Grenzen von Kategorisierung und gesellschaftlichem Stillstand. Die Sprache pflegt Mehrdeutigkeit und Verspieltheit, will sich der oberflächlichen, hedonistischen, drogenfokussierten Partykultur entziehen, zu der das Mainstream-Bild von Techno avanciert ist, oder vielleicht gerade durch diese Oberfläche hindurch symbolische Bedeutung finden.

Für die sozialen Träger*innen der queeren Techno-Kultur, für die die Nacht das Gravitationszentrum ihres derzeitigen Lebensentwurfs darstellt, geht es deshalb um mehr als Vergnügen und Amüsement. *Raver* „are busy having fun“ (Garcia 2013: 7). Sie investieren Zeit, finanzielle und körperliche Ressourcen, sich einen Erfahrungsraum zu schaffen, „where they can just relax and be themselves“ (Bleid 10.06.2019), und der von verschiedenen Wünschen nach sozialer Anerkennung, Ekstase, Ablenkung und allem voran nach Sicherheit motiviert sein kann. Deshalb ist die ‚Geschäftigkeit des Späßes‘ in der ‚kultivierte[n] Ziellosigkeit‘ (Schwanhäußner 2010: 259) des Umherschweifens spürbar. Es lässt sich somit fragen, ob das eigene Prekäresein und das damit verbundene Gefühl von Unsicherheit neue Formen der Ermächtigung erst herbeiführt und in der Szene-Praxis zugleich ihre Verdichtung erhält: In den *safer spaces*, die den Wunsch nach Sicherheit und Selbstregulierung kondensieren in den Anstrengungen der prekären Existenzen. Oder, um es mit Judith Butlers Worten im Vorwort von Isabell Loreys *Die Regierung der Prekären* zu sagen: „Wie lässt sich verstehen, „dass die Organisation von Sicherheit unter neoliberalen Bedingungen Prekarität erfordert und herbeiführt, als Lebensweise, als unbestimmten Zeitlauf, als organisierendes Prinzip jenes Prozesses, durch den wir regiert werden und durch den wir dazu kommen, uns selbst zu regieren“ (2012: 8)?

3. Zwischengedanken I. Über Feld, Verantwortung und Verbisierung von queer

marum und ich stehen vor dem Clubeingang. Mit Blick auf die riesige Time Out Markthalle sehen wir auf die eng aufgereihten Tourist*innen unter uns. „My living hell.“ marum wischt durch die Instagramstories seiner Kontakte. Am Eingang bekommen wir Kopfhörer ausgehändigt, Kanal nicht veränderbar, heißt es. Dazu ein kleines Plastiktütchen mit zwei gelben Stickern, und einer dreieckigen, blauen *pastilha*, keine weitere Erklärung. Es ist dunkel. Der Clubraum ist durchzogen von roten Säulen, Strahler werfen suchende Lichtkegel auf uns und auf den Boden, DJ-Pult vorne links, über das sich zwei Personen beugen... Durch die Kopfhörer dringt das Gedröhne von Flugzeugmotoren. Wir verteilen uns im Raum, werden etwas widerwillig dazu angehalten, ^{uns nach oben zu strecken}, in die Hocke zu gehen, marum zuckt entschuldigend mit den Schultern. Von hinten zieht langsam eine Person durch den Raum in Richtung DJ-Pult, alte, schwarze Adidas-Trainingshose, klobige *combat boots*, BDSM-Accessoire um den Oberkörper, schwarzes Netzberteil – der Prototyp eines *ravers*. Eine Nebelmaschine hüllt den Raum in Rauch... *Este é um espaço seguro. O teu lugar é qui. Não te sentes livre...? [Das ist ein safe space. Dein Platz ist hier. Fühlst du dich nicht frei...?]*, säuselt eine verfremdete Frauenstimme unvermittelt durch die Kopfhörer. *Tanz', wenn du tanzen willst... Setz' dich hin, wenn du sitzen willst... Schau' dir deine Nachbarn an, lächle ihnen zu. Hier drin ist alles erlaubt, hier kannst du frei sein... Jetzt nimm das Tütchen... Was ist das? Nimm die pastilha in die Hand, sieh sie dir an, schau' dich um... Die Menschen um dich, nehmen sie sie ein?... (marum wirft sich das Dragee den Mund) Und jetzt tanz'!* Metallischer industrieller Sound peitscht, Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts wippen oder nicken verhalten zum schweren Bass Beat. Zu zwanzigst sind wir etwas verloren im Raum, ^{merkwürdig exponiert}, ich fühle mich

Im Portugiesischen bedeutet *pastilha* sowohl Kaugummi als auch Ecstasy-Pille, denke ich. *Schau, was sie mit dir macht, ^{wie du mit den anderen verschmilzt}. Benutz' deine Schultern. Wie weit kannst du deine Arme ausstrecken?* Stroboskoplichter schneiden blendend scharf durch den Clubraum. Plötzlich erkenne ich den verzerrt grinsenden Schemen des Tänzers vor mir, er verteilt Wasserflaschen.

Move your Body untz untz untz untz boom boom boom boom tza tza tza tza

Relax your Body

Relax your Soul

Move your Body [Sepahvand 2015] Der Tänzer geht nach vorne, rekelte sich, seine Schultern boxen. Er lässt eine riesige milchig-weiße Folie von einer Rolle ab, überzieht uns mit ihr, knisternd elektrisierte Membran legt sich auf uns, verraum-zeitlichte Harmonie.

We just had sex, didn't we?

Augen suchen Raum ab im erwartungsvollen Unwohlsein einer partizipativen Performance. Bass-Vibration wird Körper-Vibration und vor der ^{pulsierenden Netzhaut} meiner angestrengten Augen teilen wir uns in $\frac{\text{Schauspieler*innen}}{\text{Statist*innen}} - \frac{\text{Zuschauer*innen}}{\text{Voyeur*innen}}$. Immer wieder ziehe ich meine Kopfhörer vom

Kopf, höre nur das ^{repetitive} Wummern, entziehe mich dieser nahen Stimme im Ohr, die betören und überreden will. Das hier ist kein *safer space*, das ist eine 50-minütige Simulation von Rave, Drogenkonsum und Intimität. Ich kenne die Dramaturgie dieses Raves nicht, kenne doch die ^{Sprache}, mit der ^{beschworen} werden soll. *Este é uma ficção. Mas não significa necessariamente que seja uma mentira.... Conseques dançar até à revolução? [Das hier ist eine Fiktion. Aber das bedeutet nicht notwendigerweise, dass es eine Lüge ist... Kannst du bis zur Revolution weitertanzen?]* (Feldforschungsvignette vom 10.04.2019, Rive Rouge Club).¹¹

¹¹ Inspiriert von den Überlegungen von Martin Zebracki (2016) und Candice Boyd / Michelle Duffy (2012), erkundet diese Feldnotizvignette in ihrer Formatierungsweise das Verhältnis zwischen Körper, Habitus und Affekt in Techno-Räumen und hebt dabei zwei zentrale Deutungsebenen dieser Arbeit hervor: Nämlich die Konstruktion von Atmosphärenraum erstens durch dessen konkrete (real-physische, körperlich-geschlechtliche, klanglich-technologische) Materialisierung und zweitens durch affektives und ritualisiertes Techno-Wissen (in den Rhetoriken des *vibe*), die jeweils tiefgestellt bzw. hochgestellt werden. Das visuelle Schriftbild versteht sich gleichzeitig als ein kleiner Irritationsversuch, Platz für ein Nachdenken über Fragmentierungen und Brüche in der Versprachlichung von Erfahrung zu machen, die die Überreizung in Techno-Räumen mit sich führen.

marum hatte mich zur Generalprobe für *Silent Disco* (Regie Alfredo Martins) eingeladen, einer partizipativen Performance im Rahmen der zweiten Edition der BoCa Biennial of Contemporary Arts, für die er als „rave consultant“ tätig gewesen war, wie er beschrieb. Ausgekerbt zur Performance und unter den Lärmschutzvorkehrungen eines Kopfhörer-Raves wird mina für 50 Minuten ins Stadtzentrum eingeladen: In den Club Rive Rouge – in die Hallen des ehemaligen Fisch- und Gemüsemarkts Mercado da Ribeira, in denen der Time Out Market seit 2014 Fusion- und Gourmet-Produkte anbietet. Mit der nahe gelegenen *Pink Street*, dem Ausgehviertel Bairro Alto, der Flusspromenade vom Praça do Comércio bis zum Cais do Sodré, fügt sich auch der Time Out Market ein in eine ‚vintage-gentrifizierte‘ (Nofre 2013) und ‚urbanalisierte‘ (Muñoz 2010) Vergnügungsfläche im Stadtzentrum.

Wie ich an dem Tag erfahre, ist die erste mina-Ausgabe am 24. März 2017 aus einer Kooperation zwischen der Boca Biennale und den DIY-Projekten Rabbit Hole und Rádio Quântica hervorgegangen. Die Nähe zu zeitgenössischen Künsten und Performances ist dabei interessant und kann etwas darüber aussagen, welche sozialen Gruppen und Strukturen mina geformt und belebt haben. Während mina im Laufe ihrer 17 Events geographisch in Lissabons Peripherie verdrängt wurde, werden die Rave-Partikularitäten zugleich noch einmal für die BoCa-Bühne spektakularisiert. Aufgezeigt wird eine eigenartige Ambivalenz von (Eigen-)Profitmachung und Aneignung von ‚Underground‘: Die bühnenwirksamen Scheinwerfer und Flugzeuggeräusche sind Indikatoren dieser suburbanen Verdrängung in die unmittelbare Nähe zum Flughafen, die eingesprochenen Wortzitate Reminiszenzen an queere Rhetoriken und Literaturen, auf die sich mina und ihre ‚verschwisterten Collectives‘ berufen¹². Die Sticker zum Abkleben der Front- und Rückkamera von Mobiltelefonen sind, wie bereits erwähnt, schon seit geraumer Zeit zum internationalen Techno-kulturellen Symbol geworden; losgelöst von ihren eigentlichen intentionalen Räumen aber karikieren sie die Exklusivität und Ereignishaftigkeit von Raves. Die Performance *Silent Disco* nimmt sich ernst und kann deshalb eine ganze Reihe an Dynamiken sichtbar machen, die um Techno-Räume und Raves geflochten sind. Sie lädt dazu ein, einzutreten in ein Kabarett aus

¹² Neben wörtlichen Zitaten aus Ashkan Sepahvands *Everything I know about technocapitalism, I learned at Berghain* (2015), war der eingesprochene Text auch von Donna Haraways *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* (1991) und José Esteban Muñoz schon zitiertem Buch *Cruising Utopia* (2009) inspiriert. Die Kenntnis über queer-feministische Literaturen spielen bei den Veranstaltungen von mina und anderen queer-feministischen Techno-Collectives eine große Rolle: sie prägen Veranstaltungstexte, Diskussionsrunden oder Performances, die oft in die Veranstaltungen eingebunden sind. Beispielsweise hat Lecken, ein Berliner feministisches Techno-Collective, das eng mit mina zusammenarbeitet, eine Leseliste veröffentlicht (<https://lecken.berlin/reads>). Auch marum organisiert mit seinem XenoEntities Network in Berlin „Assemblages“ als eine Art Lese- und Diskussionskreis.

Rave-Elementen und gibt Rückschluss darauf, wie mina in Lissabon gehandelt und wahrgenommen wird. Was heißt es, wenn die Praxen musikalischer Kulturen dem außenstehenden Blick des Publikums als ‚Rave-Tourist*innen‘ präsentiert werden und in ihm verloren gehen? Wie lässt sich über die Frage nach repräsentativer Verantwortung von queeren Techno-Räumen und -Subjekten nachdenken, indem sie doch immer verändert [othering] werden? Wie lässt sich der Umgang mit sensiblen Informationen verhandeln, die mir in meinen verschiedenen Rollen als Forscherin, Kritikerin, Rave-Enthusiastin und Freundin zuteilwurden?

Wissenschaftskritische Fragen nach Repräsentation werden in dieser Arbeit immer wieder in den Vordergrund zu stellen sein. Dabei ist sie von der Grundannahme geleitet, dass marginalisierte Räume nicht unhinterfragt durch ebenjene tradierten Methoden erforscht werden können, die erst zu Missrepräsentation von marginalisierten Perspektiven und der sogenannten *moral panic* gegenüber Jugend- und Rave-Kulturen in der Wissenschaft geführt haben (McRobbie / Thornton 1995; Hier 2002). Ich stelle somit Überlegungen zur notwendigen Perspektivverschiebung in der wissenschaftlichen Annäherung an queere Techno-Räume den nachfolgenden Kapiteln voraus. Um ein queeres Feld zu beschreiben und die eigene forschende Rolle darin, widmet sich dieses diskursanalytische Zwischenkapitel Fragen der Performativität von Identitäten (Feldforscherin) und Entitäten (Feld). Außerdem möchte dieses Kapitel vertiefen, wie der Begriff queer in seinen verschiedenen Dimensionen in Bezug auf Techno-Räume verstanden werden kann: Als Selbst-Definieren und anti-normative Gesellschaftskritik, aber auch als theoretischer Diskurs und mediales Label, das Gefahr läuft, entpolitisiert zu werden. Zugleich versucht diese Arbeit nicht zu übersehen, dass sich queer im akademischen Elfenbeinturm befindet und sich seine hegemoniale geographische Verortung selbst eingestehen muss. Welche Ansprüche müssen an Forschungsdesigns im queeren Feld gestellt werden, um soziale Verhältnisse adäquat beschreiben und womöglich im Sinne eines aktionistischen Forschungsprojekts gar verändern zu können?

Deshalb möchte diese Arbeit in feministischer und postmodernistischer Lesart Techno-Erfahrungen und -Wissen im eigenen Körper situieren und das *Wie?* wissenschaftlicher Praxis neben dem *Was?* der Forschung in den Vordergrund rücken. Im Zentrum dieser Zwischenüberlegungen steht die generelle Annahme, dass Identitäten und Körper performativ entworfen werden. Denn wie die Struktur- und konstruktivistisch verorteten Gender und Queer Studies herausgestellt haben, sind Identitäten „das Ergebnis sozialen

Handelns, eine interaktive Leistung der beteiligten Akteur*innen, ein routinisiertes Tun“ (Degele 2009: 80). Die feministische Einsicht, dass “one is not simply a body, but, in some very key sense, one does one’s body” (Butler 1988: 521), untersucht zur Realität gewordene Performativität: Judith Butler setzt mit ihrem Performativitätsbegriff an den Sprechakten und sozialen Zeichen an, durch deren wiederholtes Tun erst männlich oder weiblich markierte Körper hervorgebracht werden. Dieses *doing* aber und die sich daran anknüpfenden gesellschaftlichen Erwartungshaltungen, ließen sich in weiterer Folge auch bewusst gestalten, demolieren und destabilisieren. Diese Doppelbödigkeit von Performativität – als ritualisierte Festschreibung von Normen sowie als potenzielle Widerstandsform gegen vermeintliche Tatsachen – ist ein wichtiger Ansatzpunkt für queere Strategien, gegen-normative Kritik zu üben. Denn queere Räume, so wie sie hier vorgestellt werden, sind sich *bewusst*; sie setzen der gesellschaftlichen Zweigeschlechtlichkeit die Komplexität von sozialen Identitäten entgegen. Queer meint deshalb in erster Linie auch ein Werkzeug, das zu veruneindeutigen vermag, was sonst Verhaltensnormen und Erwartungssicherheiten schafft.

Der jüngst erschienene Sammelband *Queering the Field. Sounding Out Ethnomusicology* (hrsg. von Gregory Barz und William Cheng) führt dabei all das methodologische Unbehagen in den Mittelpunkt, das für eine forschende Person in queeren Musikkontexten zuallererst fühlbar wird und fragt nach den Möglichkeiten, Ansätze der Queer-Theorie in Ethnomusikologie zu überführen. Denn, “to normalize the core practice of fieldwork – making it follow a *straight* path, a *straight* set of rules – seems a violent act given that musical practice frequently involves improvisation, spontaneity, the release of expectations and the reassignment of responsibilities”, schreibt Gregory Barz einleitend (2020: 8). Wenn queere Identitäten und Räume als nicht-normativ konzeptualisiert werden, was heißt es dann, einen *straighten* Blick auf queere Räume und Körper zu werfen? Wie lässt sich darüber reflektieren, dass musikalische Erfahrung immer auch durch den eigenen auf bestimmte Weisen sozial positionierten Körper gefiltert wird? Wie lässt sich queerer Raum zum Forschungsraum transformieren und die Erfahrung in diesem wieder re-semantisieren in Text? Die folgenden Überlegungen widmen sich der Frage danach, inwiefern eine ‚queere Phänomenologie‘ in das Zentrum von Ethnomusikologie gerückt werden kann, um Feldforschungserfahrung für eine Diversität von Perspektiven, Zugängen und Orientierungen zu öffnen.

Queer-Theorie als Konzept und Denkraum beleuchtet dabei seit ihrem Aufkommen in den frühen 1990er Jahren binär-gesellschaftliche Zwangssysteme mit dem Ziel, deren unhinterfragte Annahmen zu ent-selbstständigen und zu verunsichern (Degele 2008: 81). Das Augenmerk wird somit auf die wirkmächtigen Strukturen gerichtet, die Heteronormativität als dominant vorstellen, Wissen und Verstehen disziplinieren, institutionalisieren und kanonisieren (Barz 2020: 9):

Since the 1980s intellectuals have reclaimed ‘queer’ as a marker of identity, and the authors of *Queering the Field* continue this intellectual cultivation by transforming the concept in several subversive ways for the field of ethnomusicology: the queer rejection of heteronormativity in field research design and implementation, the queer embrace of sound as embodied, the queer critique of gendered binaries, the advocacy for queer-identified musical individuals and traditions, and the queered rethinking of inherited theoretical models for analyzing and performing global music traditions. There is much at stake for the authors in this volume as they intentionally mark the heretofore unmarked (Barz 2020: 9).

Meine Arbeit versteht sich als solidarische Stellungnahme zu einer solchen ‚queeren Kultivierung‘. Und da Feldforschung die reale Interaktion zwischen Personen meint, setzt sie auch dort an, die eigene Position zu markieren, antrainierte Blicke zu hinterfragen und die eigenen Vulnerabilitäten, (Des-)Orientierungen und Vorannahmen [biases] als produktiven Teil von Forschung im Feld zu begreifen.

“What is ‘the field’?”, fragt Michelle Kisliuk und verkompliziert eindimensionale Ideen davon, was der Arbeitsplatz der Ethnomusikologie sein kann: “– is it spatially or temporally defined, or defined by a state of mind or attitude, or an openness and readiness to see, to experience, to interpret?” (2008: 184). Das Feld und sich selbst darin als Forschende zu konstruieren, ist selbstverständlich wichtig dafür, die eigenen Tätigkeiten zu verorten und zu benennen, was (nicht) erforscht und analysiert werden soll. Ist es aber hinlänglich damit beschrieben, dass sich die Forschung auf zwei queere Techno-Räume in einem bestimmten Zeitraum konzentriert?

Die Wahl des Begriffs Techno-Raum legt zumindest das eigene Bewegen und Bewegt-Werden in diesem nahe. Techno-Raum aber steht nicht für sich, sondern in konkretem Bezug zum Stadtraum und zu anderen Räumen der Szene, einer Szene-Geografie, an deren sozio-musikalischen Praxen meine Forschung orientiert ist. Wenn die Techno-Szene also umherschweift, dann müssen, um ihre Logiken zu erkennen und zu verstehen, auch in Feldforschung Wegstrecken zurückgelegt werden, die in die Szene hinein und immer wieder aus ihr hinausführen. Und während sie selbst sich mit wachsenden Beziehungen als fester Bezugsrahmen manifestiert, bleibt Feldforschung ein Schlingern zwischen verschiedenen

Rollen, ein Einlassen auf neue Wege und Orientierungen, ohne sich gänzlich von ihnen forttragen zu lassen. „Mit Umherschweifen“, schreibt die Ethnologin Anja Schwanhäuß in ihrer Studie zur Berliner Techno-Szene, „ist eine Haltung zur Umwelt gemeint, die in alle Richtungen offen bleibt und bereit ist, sich auf unterschiedlichste Verführungen einzulassen“ (2010: 35). Dann „[erhalten] die Eindrücke und Ereignisse, denen man in der Stadt ausgesetzt ist, eine Gleichwertigkeit“ (ebd.), sie öffnen eine Welt an Möglichkeiten, sich zu re-orientieren und durch den Stadtraum zu lenken.

Sara Ahmeds *Queer Phenomenology* kann Ethnomusikolog*innen interessante Zugänge zum Feld-Raum eröffnen. Die Autorin fragt nach der „intentionality of consciousness, the significance of nearness or what is ready-to-hand, and the role of repeated and habitual actions in shaping bodies and worlds“ (2006: 2). Gelebte Orientierung (wie in der Sexualität) schafft nach Ahmed die Konturen von Raum und bestimmt, wie Menschen durch Raum lenken, in ihm verweilen und sich nach bestimmten Objekten und Körpern ausrichten, die in Reichweite für sie sind. Und obwohl man Raum und Boden immer auch mit anderen Menschen teilt, kann man abseits der gegebenen, *straighten* Linien von Strukturen wandeln, diese passieren, sich ‚overground‘ oder ‚underground‘ bewegen – und dabei doch wieder von anderen Objekten und Körpern komfortabilisiert werden, die innerhalb der eigenen Körper-Horizonte sind.

Wie lässt sich Feldforschungsraum (entworfen durch orientierte Körper, Werte und Symbole) konzeptualisieren, wenn dieses ‚abseits der Wege‘ in den Vordergrund rückt? Wie lassen sich queere Ideen in das Feld inkorporieren, neue Verknüpfungen, *misalignment* oder gelegentliches Sich-Verlieren? In einem Feld, das gerade das „losing of selves“ für sich beansprucht, ritualisiert und in Techno musikalisiert? Feldforschung zumindest, so könnte man sagen, unterbricht in verschiedenen Weisen das eigene Sein und Orientieren auf dem Boden, in der gewohnten Welt, erweitert die eigene Identität als stets mehrere. Sich zu verlieren könnte dabei eine Art und Weise sein, sich Raum anzueignen, indem sich daran orientiert wird, was nicht bekannt oder vertraut ist. Das heißt auch, sich Verhaltensunsicherheiten auszusetzen und einen geteilten Boden, eine geteilte Sprache im Person-Sein mit den Informand*innen erst lernen zu müssen. „As ethnomusicologists, then, sometimes we study the queer; sometimes we bring the queer. In fieldwork, we must learn to do both to perform our conclusions as viable and mobile“ (Hervorhebung entfernt, Cannon 2020: 125).

Orientierung als *guidance* und Gerichtetheit spielt dabei in der musikalischen Erfahrung in queeren Techno-Räumen keine unwesentliche Rolle. Die DJ*s folgen bestimmten musikalisch-narrativen ‚Linien‘ und anderen nicht. Sie errichten musikalische Gebilde, brechen mit Erwartungen, lenken das Zurücklegen von Weg, die *trips* der *raver*, reorientieren Aufmerksamkeiten und beeinflussen letztlich die Arten und Weisen, wie alle Beteiligten Techno-Raum wahrnehmen und verstehen. „In order to create safer spaces for sexual, gender and bodily disorientations“, wie mina auf ihrer Homepage schreiben, ist auch die Idee ihrer Räume ausgerichtet – auf Desorientierung. Wenn „directions are about the magic of arrival“ (Ahmed 2006: 16), dann möchte man ankommen in *safer spaces*, die quer stehen zu den bekannten Linien. Diese idealerweise konsensuellen und verantwortungsbewussten Räume werden aber sorgsam gestaltet, indem sich die Akteur*innen bestimmten Maßnahmen zuwenden.

Das Erkunden alternativer Wege im Stadtraum und der Elastizität von festen Bahnen ist letztlich, was den Leitgedanken dieser Arbeit darstellt und ihr den Titel gibt: *Queering the urban politics of transformation*. In der absichtsvollen ‚Verbisierung‘ von queer verschiebt sich die Perspektive auf die Prozesshaftigkeit von Forschung und auf die Multiplizität von Wissensformen. Denn wie Barz erläutert:

By intentionally verbing the queer, we can actively pull apart a situation, an act, or a process and explore its boundedness, its limitations and biases. By queering ethnomusicology, we redirect our gaze toward the purposeful decisions we make in the field, the assumptions we carry with us, and the habits we form that cause us to make the assessment and evaluations we do. And yet, ‘to queer’ does not mean to throw out categories, but rather to explore elasticity and acknowledge ethnomusicology’s presence in the history of forming such categories. ‘To queer’ also acknowledges the complexity of embracing the existence of two (or more) ways of understanding a given scenario in our field research (Barz 2020: 15).

Auch wenn sich diese Arbeit, wie bereits herausgestellt, weitgehend auf die konventionellen Forschungsmethoden von Feldforschung, teilnehmender Beobachtung und in-/formellen Interviews stützt, ist sie ein Versuch, erst die eigene Feldforschungsperspektive zu *queeren*, um die Sichtweisen des Feldes besser zu verstehen. Um es mit Alexander M. Cannon zu sagen:

To queer one’s fieldwork means to embrace fluidity and step outside of barriers – male and female; dominant and subordinate, homosexual and heterosexual; emic and etic – imposed on the individual in the field. One adapts to experience, navigating barriers to entry and, since entry was not always available through pure force of will, managing failure (Cannon 2020: 121).

Dieser queere Forschungsblick versucht, sich Zufälligkeiten und Sensualitäten zu öffnen, Genuss und Versagen – Begriffe, die nicht zufällig einen zentralen Platz in queeren Diskursen einnehmen. Könnten sie womöglich als sowohl „Affekt und Methodologie“

(Muñoz 2009: 3) eine Orientierungshilfe für queer-inspirierte Forschung sein? „[In poking] holes in the toxic positivity of contemporary life“, schreibt der Theoretiker Jack Halberstam in *The Queer Art of Failure*, “failing is something queers do have and have done exceptionally well. [...] Perhaps most obviously, failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development [...] and preserves some of the wondrous anarchy of childhood” (2011: 3). Eine Re-Konzeptualisierung von Affekt und Gefühl in queerer Forschung kann erst ein Verstehen davon ermöglichen, wenn mir Odete nach ihrem *Boiler Room*-Debut im Interview sagt: „To fail is what I want to do in my career” (Odete 12.02.2019, vgl. 6.1.).

4. Der stabile Raum: Galeria Zé dos Bois (ZDB)

4.1. *Tourists, please leave us a loan. Im Epizentrum von Lissabons Nachtleben*

Terramotourism, eine Dokumentation des Künstler*innencollectives Left Hand Rotation, das seit 2011 die Tourisitifizierung Lissabons filmisch dokumentiert, bringt zusammen, was dem ersten Anschein nach nicht zusammengehört: *O terramoto*, das Erdbeben von 1755, mit dem Tourismus von heute (*Terramotourism*, letzter Zugriff 21.05.2020). Dass dieses geschichtliche Ereignis zur Analogie urbaner Prozesse herangezogen wird, ist zumindest interessant: Lissabon wird wie vom Erdbeben in aller Existenzialität getroffen – vom tosenden Kahlschlag, vom „Touri-Tsunami“ (Malet Calvo / Ramos: 2018). Das apokalyptische Ausmaß des Erbebens hat sich dabei in das kollektive Gedächtnis der Stadt und ihrer Mahnmäler festgeschrieben. Das nicht wiederaufgebaute Convento do Carmo oder Marques de Pombal's Statue auf dem Praça do Comércio, Lissabons repräsentativer Öffnung zum Tejo, erinnern an die Zeit der Zerstörung und der modernen Neustrukturierung. Wie sich auf Stadtrundgängen und -führungen in Lissabon erzählt wird, gehen mit dem Erdbeben Heimsuchungsfantasien einher: Das *terramoto* unterteilt die Stadt in Privilegierte und Benachteiligte.

Vor allem aber auch muss es laut über die Stadt hereingebrochen sein, denn ein Großteil der Ankündigungs- und Begleitphänomene eines Erdbebens vollzieht sich über Sonorität (Sánchez / Paiva 2019: 37-38): Sánchez und Paiva stellen die Fragen danach an, welche Erkenntnisse über die Ordnung einer Stadt gewonnen werden können, setzt man die Sinneswahrnehmung des Ohres als analytische Linse an. Denn mit der Transformation von Stadtraum verändert sich auch dessen Klanglichkeit. Ansätze aus den Sound Studies oder soundbasierten Sozialwissenschaften fragen dabei nach den alltäglich routinierten Aktivitäten der Stadt anhand von Klang.

Lissabon wird vor allem von Baulärm bestimmt, dem Vibrieren und Dröhnen von Kreuzfahrt- und Flugverkehr, Tuk Tuks und Segways, dem nächtlichen Gegröle von Tourist*innen, den Rufen der *precários*, den prekarierten jungen Menschen, die allorts Stegreif-Führungen durch ihre Stadt anbieten. Aber auch vom Fado in Restaurants und Markthallen, Kuduro, Música Pimba und Baile Funk aus Hauseingängen und Handylautsprechern: „Lisboa, capital do barulho“ („Lissabon, Hauptstadt des Lärms“, Romão 2019) wird getitelt. Hier ist die Rede von einer *albufeirização* („Albufeirisierung“) Lissabons, einem Nachempfinden und Angleichen an die Tourismushochburg an der

Algarve. Das Rattern der Trolleys über die holprig-bepflasterten Wege ist dabei zu einer Chiffre des ‚Übertourismus‘ [overtourism] geworden, – ein neues „sound signal“ (Schafer 1977: 275) der besuchten Stadt. Die Stadt ist dabei nicht nur laut, sondern zeigt auf, wer sie klanglich bestimmen und damit physisch einnehmen kann. Denn Sounds sind ein Spiegel dessen, wie urbanes Leben strukturiert, rhythmisiert und reguliert ist. Welche Orte der Stille, welche Orte des Gegenklangs gibt es? Und gegen welche spezifischen Klänge richten sich Übersättigung, Frustration und Belastung der Einwohner*innen, die in Alltagsgesprächen so oft zur Sprache kamen? Die Allgegenwärtigkeit von (der Rede über) Klang war es jedenfalls, die in den ersten Wochen meines Aufenthalts einen sinnbasierten Zugang zur Stadt einforderte, mit dem ganzen Körper ‚zu hören‘ und die Geschichten der Stadtbewohner*innen nachzuvollziehen.¹³

Die Frage danach, wie sich urbanes Sozialgefüge über Sound kartographieren lässt, ist in den sozialwissenschaftlichen Disziplinen der letzten Jahrzehnte *en vogue*. Mit den vielbeachteten Arbeiten von Murray Schafer (1977) oder Steven Feld (2015 [1992]) sind Denkrichtungen etabliert worden, ‚Sound‘ jenseits von kulturell definierten Grenzen von ‚Musik‘ als Wissen zu konzeptualisieren und Ethnographien über (und durch) das Sensuelle zu entwerfen. „Acoustemology conjoins ‘acoustics’ and ‘epistemology’ to theorize sound as a way of knowing. In doing so it inquires into what is knowable and how it becomes known, through sounding and listening“, schreibt Feld (2015: 12). Der Fokus auf das Sensuelle lässt sich dabei als eine Reaktion auf die sogenannte ‚Krise der Repräsentation‘ in der Anthropologie und verwandten Disziplinen lesen. In dem Bewusstsein um die ethischen und politischen Dimensionen wissenschaftlicher Forschung werden klangliche Ereignisse nunmehr als raum-zeitlich und körperlich verankerte Erfahrungen gedacht. Damit wird ein wichtiger Beitrag dazu geleistet, kulturelle Wissensproduktion zu de-territorialisieren, die eurozentrische Privilegierung des Auges vor dem Ohr zu hinterfragen und nicht-westliche Erkenntniszugänge zu legitimieren (Guillebaud 2017: 1). Solche hegemoniekritischen Perspektiven auf ethnologische Arbeit rücken dabei das Performen und Erleben von Klang selbst in den Vordergrund, das, wie die Auror*innen des Sammelbands *Shadows in the Field* argumentieren, im Fokus der ‚neuen‘ Ethnomusikologie steht. Musik-als-Performance

¹³ Ich bin mir dessen bewusst, dass die hier angeführten und verwandten Begriffe von Klang, Sound, aber auch Geräusch und Lärm eine diffuse und lange Wissenschaftsgeschichte mit sich führen. Im Rahmen dieser Arbeit aber kann keine Aufarbeitung geleistet werden, sodass Klang und Sound synonym gebraucht werden und im Allgemeinen akustische Signale beschreiben, die die subjektiven Lebenswirklichkeiten der Stadtbewohner*innen affektieren.

verschiebt das ontologische Musikkonzept von Text zu Ereignis und eine performance-orientierte Ethnomusikologie fragt demnach nach Musik als gelebte kulturelle Erfahrung (Barz / Cooley 2008: 19).

Forschungen, die sich im Bereich der Stadtethnologie verorten, legen Auffassungen von Raum zu Grunde, die diesen als gemacht und machbar begreifen. Im Sinne Henri Lefèbvres lässt Raum sich formulieren als soziales Produkt, der durch bestimmte Praktiken erst als solcher konstituiert wird (2004 [1991]). Und um das widerständige Potenzial der hier vorgestellten Szene und Räume zu identifizieren, so lässt sich in einer Lefèbvre'schen Geste die Frage nach dem ‚Recht auf Nacht‘ stellen. Wie lässt sich über Ent- und Ermächtigung, über akustische ‚Territorien‘ und über Ungleichverteilungen nachdenken, wenn Klang auf bestimmte Weisen instrumentalisiert und reguliert wird? Und wie formt Klang öffentlichen Raum zu physischen Räumen, die bestimmte soziale Identitäten adressieren, manche Personen präferieren oder manchen vorenthalten bleiben? Die folgenden Seiten widmen sich der jüngeren Geschichte der Transformation Lissabons und geben ersten Einblick in die Rolle von nächtlicher Musik und Kultur als urbane Authentizitätsmarker, um dann in Kapitel 4.2. die Galeria Zé dos Bois als Schlüssel-*location* in der Szene-Topografie kontextualisieren zu können. Dabei berufe ich mich besonders auf informelle Informationen, die die Alltagsgespräche in Lissabon geprägt haben, wobei ich zugleich darum bemüht bin, mich jenseits der dominanten (obgleich unbedingt notwendigen) Diskurse um die negativen Auswirkungen zu bewegen, um vielmehr die Spannungsverhältnisse und Ambivalenzen aufzuzeigen, die wohl jedem kulturellem Wandel inne sind.

Lissabons Attraktivität für Urlaube („World's Leading City Break Destination“ 2017) und Investitionen („Golden Visa Portugal“¹⁴) lässt sich auf ein Cluster an politischen und kulturellen Strategien zurückführen. Wie in anderen ‚südeuropäischen‘ Großstädten auch, richtete sich die postindustrielle Ökonomie auf die Internationalisierung der Stadt. Ist Kultur dabei in den Mittelpunkt des Wettbewerbs um Investition, Tourismus und kreatives Kapital gerückt worden (Sánchez 2016: 66f), stellt Musik sowohl einen Marker von lokaler Distinktheit (also ‚Authentizität‘) als auch ein Movens für demographischen Wandel dar.

¹⁴ Wie Cocola-Gant und Gago beschreiben, wirbt die Regierung (insbesondere pensionierte) Käufer*innen von Zweitwohnungen in Portugal mit Steuervergünstigungsprogrammen an. 2012 wurde das Golden Visa-Programm verabschiedet, das bei einem Kauf von Immobilien in einem Wert von mindestens 500,000€ oder einer Investition von mindestens 350,000€ zu Sanierungszwecken Bewegungsfreiheit im Schengen-Raum und die portugiesische Staatsbürgerschaft in Aussicht stellt (2019: 6).

Gestaltet wird eine Stadt, „[which] is no longer a physical space to be inhabited but instead a cultural frame to be experienced“ (Muñoz 2010: 81).

Diese neue, erlebnisgeleitete Stadt gestaltet eine Vergnügungsfläche – „*fun but clean, energy-giving but soft*“ (ebd.: 81) –, wofür Muñoz den Terminus *urbanalisation* neologisiert, „as based not on the homogenisation of cities and places but in the management of differences among them“ (ebd.). In einem solchen Lockversprechen ist die Nacht unmissverständlich auch ein kommerzieller Zeit-Raum, um ein bestimmtes *brand* zu bestätigen: Denn Lissabon ist eine Stadt, die einem*r ihre Geschichte in einer ästhetischen Überexponiertheit geraderecht aufdrängt. Sie scheint gestopft voll von Wahrheitsversprechen erlebbar gemachter Historizität des ‚Mediterranen‘, den kolonialen Seefahrer-Heroen der Hafenstadt, den sich wehmütig in *saudade* verzehrenden *fadistas*. Die prominenten Ideen und ihre vermeintliche ‚Unübersetzbarkeit‘ unterfüttern nicht nur Alleinstellungsmerkmale, sondern kreieren eine Atmosphäre tatsächlicher Erfahrbarkeit von ‚Authentizität‘. Eine ‚Authentizität‘, „that has little to do with origins and a lot to do with style, [that] has migrated from a quality of people to a quality of things, and most recently to a quality of experiences“, wie Sharon Zukin in ihrer Studie *Naked city. The death and life of authentic urban spaces* formuliert (2010: 3).

Dass nächtliche Musikkulturen in Lissabon eine zentrale Rolle in einem solchen *image making* spielen, ist zuletzt vielfach untersucht worden (Nofre, Jordi [u.a.] 2013, 2017, 2019; Malet Calvo 2017, 2018). Nächtliche Erfahrungsräume sind hierbei eine Aushandlung und ein Abgleichen zwischen subjektiven Wünschen nach Zugehörigkeit und kollektiven Träumen von Distinktivität, an ihnen haftet der erwartungsvolle *tourist gaze* (Urry 2002), oder auch das touristische Gehör. Der Fado, aber auch diasporische Electronic Dance Music Genres wie der Kuduro oder Baile Funk haben der Stadt Lissabon internationale Reputation verschafft. Wie bereits erwähnt, waren für die Techno-enthusiastische Szene besonders die Gründungen der DIY-Radioplattform Rádio Quântica, die Veranstaltungen des Kollektivs Rabbit Hole und schließlich die Raves von *mina* von Bedeutung. Der Zuzug und die Veranstaltungen von internationalen ‚Underground‘-Institutionen wie *Resident Advisor* und *Boiler Room* schließlich können als Zeugnis und Motor der Entwicklung gelesen werden, Lissabon als „the new, hip Berlin“ „but cheap and bathed in sun all year“ (marum 20.12.2018) zu *branden*. Die Neoliberalisierung der Stadt hat dabei die inner- und altstädtischen Bezirke zu einem sozial, ökonomisch und politisch kontrollierten

Konsumtionsraum geglättet, einer „24/7 entertainment zone“ (Zukin 2010: 22). Darin lässt sich die „studentisch-touristische“ (Nofre [u.a.] 2017) Nachtlandschaft im Bairro Alto als Schlüsselstrategie für eine gesamtstädtische Internationalisierung ansehen, die heute die subjektiven Erfahrungswelten der Stadtbewohner*innen affektiert. Denn die massen-touristische Öffnung, eine Konsequenz aus staatlichen und privaten Aktivitäten, gestaltet die Innenstadtgebiete um, wertet vormalig marginalisierte Viertel auf, verdrängt soziale Gruppen. Die Ambivalenz zwischen *tourist-phobia* und *EU-phoria* hat dabei einen weiten Raum geöffnet für verschiedene Formen von Konflikt und Protest (Sequera / Nofre 2018: 849) und bestimmt das Sprechen der Stadtbewohner*innen. „Tourists, please leave us a loan“ war eines Tages auf einer Schautafel im Park Jardim da Graça zu lesen, als sich die Szene zum *hanging out* einfand, wobei die Doppeldeutigkeit des Schriftzugs die Akteur*innen amüsierte.

Nach Portugals EU-Beitritt im Jahr 1986 lassen sich einige geschichtliche Marker benennen, die Wegweiser für die Touristifizierung und Neoliberalisierung der Stadt gewesen waren. Die Großereignisse in den 90er Jahre haben zu extensiven Baumaßnahmen und neuen Infrastrukturen geführt, denn 1994 wurde Lissabon zur *European Capital of Culture* ernannt und war vier Jahre später Gastgeberstadt der *Expo '98*, auf dessen Gelände, dem „Park der Nationen“ (Parque das Nações) auch der *Eurovision Song Contest* 2018 stattfand. Seither ist Lissabon u.a. Austragungsort der *UEFA European Football Championship* 2004 oder von Mega-Konferenzen wie der *Web Summit* (2016) gewesen (Malet Calvo / Ramos 2018). Die Schulden- und Sparreform nach der sogenannten Finanzkrise 2008 und der Abhängigkeit Portugals von der Troika aus Internationalem Währungsfonds, Europäischer Zentralbank und EU-Kommission unter der Regierung der Sozialistischen Partei unter José Sócrates Pinto de Sousa brachte dabei eine Reihe von Gesetzesänderungen mit sich, die den wirtschaftlichen Aufschwung des Landes befördern sollten: Steuererleichterungen priorisierten den Tourismus und ausländische Immobilieninvestitionen, „turn[ing] the country into a privileged real-estate haven for international capital in times of crisis“ (Malet Calvo / Ramos 2018: 62). Bei der gleichzeitigen Vernachlässigung von Wohnraum für Anwohner*innen, deren Mindesteinkommen im Monat heute bei 580 € liegt, eröffnete das *Lisbon brand* Platz für Immobilienspekulation, kurzfristige Vermietungen an Expats, digitale Normad*innen und Lifestyle-Migrant*innen, sowie günstige Urlaube an Europas ‚westlichster Grenze‘ (Cocola-Gant / Gago 2019). Wie auf den vorangegangenen Seiten schon herausgestellt, ist die Prekarisierung insbesondere von portugiesischen

Geringverdiener*innen und migrantischen Arbeiternehmer*innen eine Kehrseite der neuen *Lisbon Story*.

Der Platz Largo do Intendente dient in informellen Gesprächen oftmals als eindrückliches Beispiel für jüngste urbane Sanierung und Umgestaltung: Hippe Cafés, Bars, Vintage Record Stores und der hochwertige Souvenirladen *A Vida Portuguesa* schmücken den Platz um die Avenida Almirante Reis: Ein stark mit Prostitution und Drogenhandel assoziiertes Areal, das seit 2011 systematisch aufgewertet wurde. Der Platz ist unterhalb der historischen Stadtteile der Mouraria und der Alfama gelegen. Diese beiden Stadtteile sind ebenfalls stark durch demographischen Wandel gekennzeichnet und gelten dabei nicht zufällig als sagenumwobene Geburtsstädten des Fado – Portugals musikalisches ‚Nationalgenre‘, das 2011 in die Liste des immateriellen Weltkulturerbes der UNESCO aufgenommen wurde. Dabei haben einige Autor*innen herausgestellt, wie Gentrifizierungsprozesse mit (national-)kulturellem Erbe und kollektiver Erinnerung zusammenhängen, wobei das *reenactment* von ‚Tradition‘ in einem zunehmend globalisierten Panorama den Wunsch nach lokalem Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühl bedient (vgl. Mendes 2014; Sánchez 2016).

Das Inkrafttreten des *Nova Lei do Arrendamento Urbano* („Neues Stadtmietrecht“) 2012 schließlich deregulierte den privaten Mietmarkt und erleichterte Immobilienbesitzer*innen die Aufhebung alter Mietverträge. Während heute viele Personen über nur sechs- oder zwölfmonatige Mietverträge verfügen, waren die vormals oft ‚lebenslänglichen‘ Vermietungen sicherlich auch ein prägnantes Beispiel für die nachbarschaftlichen Beziehungen und die Rhetoriken über das bessere Früher. Diese Flexibilisierung des Wohnungsmarktes, der sich auf die historischen, baufälligen Stadtteile konzentrierte und schließlich zum explosionsartigen Anstieg von Miet- und Kaufkosten führte, war besonders für private Investor*innen attraktiv. Cocola-Gant und Gago führen vor Augen, inwiefern diese staatlichen Maßnahmen mit *buy-to-let*-Investitionen und Airbnb-Vermietungen ineinandergriffen, um eine Wohnraumkrise von existenziellem Ausmaß zu begründen. Dabei ist bekannt, dass mit der Verbreitung von Airbnb (als vermeintliche *sharing economy*) in touristisch-attraktiven Städten eine Privilegierung und Professionalisierung von Kurzzeitvermietungen eingeführt wurde. In Lissabon heißt das nicht nur, dass (im Jahr 2018) 15.700 Wohnungen im Stadtzentrum permanent Tourist*innen vorbehalten blieben und dem regulären Markt entzogen waren, sondern zur Mietabwicklung neue, spezialisierte Unternehmen auf den Plan gerufen wurden.

Wie schon erwähnt, arbeiten nicht wenige der Szene-Akteur*innen über kürzere Zeiträume oder neben ihren freiberuflich-kreativen Tätigkeiten für diese Unternehmen, übernehmen Wohnungsreinigung, Schlüsselübergabe, Gästebetreuung oder *Tour-Guiding*. “Work and creativity are lost in a likely unsustainable spiral of immediate utilitarianism”, schreiben Malet Calvo und Ramos (2018: 65). “It is due to the citizens’ lack of purchasing power to survive in the framework of a city whose supply and demand chain is being now at least partly decided by the global real-estate market” (ebd.: 65). Die Lebensrealitäten der jungen und zumeist gut ausgebildeten Akteur*innen, deren Rhetoriken von einer Passivität in Unsicherheit und einer „mentalidade de choramingo“ („Jammer-Mentalität“, Natxo Checa 05.04.2019) geprägt sind, zeigen dabei auf, dass der ‚authentische‘ Erlebnisraum für die einen, der prekäre Lebensraum der anderen ist. „Welcome to boringland. Let me know if you need a tour guide here“, schrieb mir eine Szene-Akteurin über Instagram, die, wie einige andere in den Monaten meines Aufenthalts auch, nach Berlin abwanderte – eine Stadt, die als „Expertin einer Erlebnisgesellschaft“ (Schwanhäußer 2010: 312) Techno-Kapital zu akkumulieren verspricht.



Abb. 2: Das Studienfeld Bairro Alto in der Szene-Topografie (eigene Quelle)

Das Bairro Alto, Lissabons Oberstadt und Ausgehviertel, soll nun im Mittelpunkt der nachfolgenden Überlegungen stehen, in dem die Galeria Zé dos Bois lokalisiert ist. Dabei ist der Stadtteil Bairro Alto, wie er heute zu erleben ist, das Produkt einer simultanen

Touristifizierung¹⁵, Gentrifizierung und ‚Studentifizierung‘ der Stadt und die Konzentration auf Nachtökonomien bildet ein gemeinsames Interesse dieser Prozesse (Malet / Nofre 2019: 48-49). Bewohnt und frequentiert wird diese kleine Fläche im südwestlichen Stadtzentrum von “less privileged cohorts of the new middle classes that present a significant cleavage between high academic and cultural capital and low economic capital” (Mendes 2014: 17-18).

Diese demographische Charakterisierung ist bedeutungsvoll dafür, das Image des Stadtteils zu verstehen. Nach Ende der faschistischen Diktatur 1974 wurde gegen den architektonischen Verfall und die Armut in Bairro Alto mit mehreren staatlichen und EU-Projekten vorgegangen, die eine Aufwertung und Sanierung zugunsten eines neuen Lifestyles favorisierten. „Despite its origins as a residential area for the nobility and clerics in the early fifteenth century, the historical neighborhood of Bairro Alto was almost exclusively inhabited by local lower classes who coexisted with Fado bars, prostitution, and the headquarters of some Portuguese newspapers until a few decades ago” (Nofre [u.a.] 2017: 332). Kreative, Expats, Freischaffende wurden zu treibenden, sogenannten *marginal gentrifiers*: Sie bevorzugten sowohl nicht-konformistische Lebensentwürfe und das plurale, tolerante *flair* im Bairro Alto als auch dessen ‚authentische‘ Atmosphäre (Mendes 2014: 18; Nofre 2017: 333). „But the city changes for bad“, sagt Natxo Checa, der mit einer Gruppe von Freund*innen die Galeria Zé dos Bois 1994 gegründet hatte. 1986 war er von Barcelona nach Lissabon gezogen und wohnt selbst im Bairro Alto. „The city council only thinks about money and not about the consequences of this change [...] [Bairro Alto] loses its characteristics of place... *um sentimento de pertença* [Zugehörigkeitsgefühl]. I live two blocks away and nowadays it is impossible. It is *finished*... Probably you can feel it, too (Natxo Checa 05.04.2019). Ausführlich beschreiben auch die beiden Betreiber*innen der Bar 49 da ZDB die Veränderungen im Stadtteil:

The general environment changed from a neighborhood used as a meeting point of natives to a neighborhood with a concentration of bars aiming to attract the superficial visiting of massive tourism. If before it was also the main meeting point of artists and art lovers, consequently it was demanding on music standards. There were many bars where the most high-quality emerging DJ*s used to play,

¹⁵ Wie Sequera und Nofre herausstellen, ist die Touristifizierung eng mit Gentrifizierung zusammen zu denken: Der Prozess meint dabei nicht nur die Implementierung von touristischen Attraktionen und Infrastrukturen in Wohngebieten, sondern mehr noch eine ‚Gentrifizierung durch Tourismus‘, indem insbesondere historische, ehemalige Arbeiter*innenviertel zu konsumierbaren Flächen umgestaltet werden. In diesen Transformationsprozessen, haben „entertainment, leisure and accommodation [...] started to gradually replace both traditional residential and commercial activities of central urban areas while, at the same time, emptying the neighbourhoods of their original population” (2018: 846). Touristifizierung meint somit einen urbanen Schauplatz von Gentrifizierung und ist Teil einer urbanen Marketingstrategie, eine ‚Tourist City‘ zu entwerfen.

making Bairro Alto the hub of the most experimental artistic impulses in the city. Not anymore. Some bars with high standards on music survived and work nowadays as little islands on the general massive touristic *vibe* (Sónia Silva und Paula Pereira 20.03.2019).

Bairro Alto bei Nacht ist am Tag nicht wiederzuerkennen. Wo nachts Gedränge und hohe Lautstärke herrscht, zeigt sich bei Tageslicht trotz Souvenirläden, Vintage-Modegeschäften, Galerien und hippen Cafés eine relative Ruhe. Etliche Bars, Clubs und *Casas do fado* sind noch verriegelt, das nächtliche Treiben beginnt erst ab ca. 22 Uhr. Auch die schweren Holztüren mit metallenen Türklopfen der Galeria Zé dos Bois lassen nicht erahnen, was sich hinter ihnen verbirgt.¹⁶ Trotzdem gibt es überall Anzeichen von Festivität: Die Gassen des Bairro Alto sind anders als die anderen Innenstadtbereiche ganzjährig mit den bunten Plastikschlangen und Lampions der *Santos Populares* dekoriert: Ein Beispiel für die „Festivalisierung“ [festivalization] (Muñoz 2010) von öffentlichem Raum (Abb. 9 im Anhang). Die vormals auf die Tage um den 13. Juni zu Ehren des Heiligen St. Antonius und Stadtpatrons veranstalteten und heute auf den ganzen Monat ausgedehnten Festlichkeiten sind die populärsten Feste der Stadt und internationale Attraktion. Wie der Fado auch illustrieren sie eine ambigue Rolle kulturellen Erbes zwischen touristischer Attraktion und lokaler Identitätsausverhandlung in einem Spirit des Wetteiferns – seien es die nächtlichen Festivitäten der einzelnen *bairros* oder die Parade entlang der Avenida da Liberdade, in der in über Monate einstudierten Performances der *Grupos Desportivos* die einzelnen ‚Stadtteil-Identitäten‘ auf die Bühne gebracht werden. Wie Daniel Malet Calvo und Manuel João Ramos beschreiben:

The old-fashioned, carnival-like, maritime-inspired camp aesthetics of this celebration [...] fits perfectly with the stereotyped idea of Portugal recreated during the *Estado Novo* regime and sold ever since by the tourist agencies: a nation made of people with *brandos costumes* (“mild manners”), warm-hearted, simple, home-loving, and averse to conflict and strident collective demonstrations (the inverse of the equally stereotyped version of their Spanish neighbours), deeply Catholic and conservative, impregnated by the pseudo-mysticism of the *saudade* (“fatalist longing”), and still whining about the legendary grandeur of a lost maritime empire (Malet Calvo / Ramos 2018: 66).

Das, was als Ökonomisierung von Kultur beschrieben worden ist, lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf ein *city* bzw. *neighbourhood branding*, das sich nicht an irgendeiner ‚Echtheit‘ bemisst, sondern an einer Qualität der Performanz. Diese ‚Authentizität‘ versteht sich weniger als ein ‚wirkliches Sein‘, denn mehr als eine fiktionale Behauptung, eine performative Qualität des Erscheinens, Aussehens, Klingens, durch die der Anspruch und die Okkupation von Raum ausgelebt wird. Eine solche ‚Authentizität‘ der gentrifizierten

¹⁶ Die Galeria Zé dos Bois öffnet ihren Ausstellungsbereich und ihre Buchhandlung mittwochs bis samstags von 18 bis 22 Uhr; Konzerte beginnen um 22 Uhr. Auch die Terrasse ist bis auf sonntags zwischen 22 und 2 Uhr geöffnet, freitags und samstags bis 3 Uhr (gesetzliche Schließzeiten).

Stadt verschiebt den Fokus auch auf die sinnlich-subjektive Erfahrung der Konsumierenden, die eigene Vorstellungen, Haltungen und Wissen abgleichen und in der Schnittmenge ‚Authentizität‘ entdecken. Um es mit den Worten von Sharon Zukin zu sagen, sind diese...

...fictional qualities of authenticity [...] not ‘real’, but they have a real effect on our imagination of the city, and a real effect as well on the new cafés, stores, and gentrified places where we like to live and shop. Because the emergence of the term reflects the importance of our roles as cultural consumers who consume the city’s art, food, and images and also its real estate, authenticity becomes a tool, along with economic and political power, to control not just the look but the use of real urban places: neighborhoods, parks, community gardens, shopping streets. Authenticity, then, is a cultural form of power over space that puts pressure on the city’s old working class and lower middle class, who can no longer afford to live or work there (Zukin 2010: 13).

In dem Prozess der ‘Authentisierung’ entwirft Lissabon gewissermaßen eine Selbstkarikatur. Bairro Alto dient dieser ‚urbanen Eigenthematisierung‘, „where the historical urban form is merely the visual support for a highly specialised use of space orientated towards leisure, entertainment and consumption. The results of these renovation experiences reveal a city which has been simplified in terms of attributes and contents” (Muñoz 2010: 80).

Die ‚historische Form‘, die Architekturen und Lebensweisen der Menschen, die dieses urbane Image unterfüttert haben, bildet eine romantische Kulisse sowohl für Tourist*innen als auch die lokale kreative Klasse. Öffentlicher Raum, die urbane Atmosphäre, wird in der Verflachung der neoliberalisierten Stadt aber kapitalisiert und letztlich als gemeinschaftliche Ressource entzogen (Malet Calvo / Ramos 2018: 50). Die *miradouros*, Lissabons berühmte Aussichtsplattformen und vormalige Orte nachbarschaftlichen Zusammenkommens, wie Natxo Checa beschreibt, sind ein plakatives Beispiel für Entzug und soziale Ausschließung: Die in unmittelbarer Nähe des Bairro Alto gelegenen Miradouro de São Pedro de Alcântara und Miradouro de Santa Catarina sind heute privatisiert, geschlossen und mit feinmaschigen Zäunen umgrenzt worden, was den Hohn der Bewohner*innen auf sich zieht. Die Demonstration von Sicherheitsvorkehrungen, der „architectures of silence“ (Muñoz 2010: 81) im öffentlichen Raum der *miradouros* jedoch ist etwas, das Muñoz als Teil des neuen ‚urbanalisierten‘ Lifestyles ansieht, der nach Sicherheit verlangt. Das Gefühl von Kontrolle und Kontrollierbarkeit wird vielleicht auch aufgrund des engen, schachbrettartigen und autofreien Aufbaus Bairro Altos eindrücklicher als andernorts, die urbane Geometrie des Stadtteils dient einer Logik von Kohärenz und Übersichtlichkeit. Diese sicheren, cleanen, vorhersehbaren Stadträume schaffen die Rahmenbedingungen dafür, wie sich im Bairro Alto amüsiert wird. Die Ästhetisierung einer solchen Vergnügungsfläche, wie sie Sharon Zukin mit der „domestication by cappuccino“ (2010: 4) beschrieben hat, befriedigt paradoxerweise

den Wunsch nach einer ‚authentischen‘ Erfahrung, eines neuen urbanen *terroirs* und neuer kultureller Produkte.

Wenn in der Nacht das Gehör vielleicht zum vorrangigen Körpersinn wird, kann „gentrification [...] be heard as well as seen: it changes the urban soundscape as well as the urban landscape” (Thompson 2016: 4). Öffentlicher Stadtraum wird somit zum Austragungsort von Überbietung und Platzeinnahme, wenn sich an den Wochenenden eine Anzahl zwischen 5000 und 15000 Menschen in diesen begrenzten Stadtraum drängt, dessen ‚Glätte‘ konsumierbar ist in (Live-)Musik, billigem Alkohol, Drogen und Flirt. Die Touristifizierung Bairro Altos ist dabei angetrieben von Kapital, gedeckmantelt vom symbolischen Wert der *happeningness*: “In some of Lisbon’s oldest and most traditional neighbourhoods, you’ll find a nightlife and festive spirit that you’ll find hard to believe in the centre of the city“, schreibt die *Lisbon Tourism Promotion Agency* (*Offizielle Webseite visitlisboa*, letzter Zugriff 01.06.2020).

Dieses *hippe* und *coole* Nachtleben verspricht ‚authentische‘ Erlebnisse. Hierbei mobilisiert und monetisiert Musik die Nacht, konturiert die Bedingungen dafür, bestimmte soziale Aktivitäten zu ermutigen und andere zu lizensieren oder zu restringieren. „Music has served to mystify and amplify [...] the night“ (Bottà / Stahl 2019: 5), sodass nächtliches Vergnügen zum Wiedererkennungswert einer Stadt wird, die ‚niemals schläft‘. Das Nachtleben stellt dabei einem Zeit-Raum außerhalb alltäglicher Lebenswirklichkeiten und Routinen dar, indem es als solches imaginiert wird. Die Differenzierung von Tag und Nacht, zu der Musik beiträgt und von ihr profitiert, ist es, worin queere Nachträume ihr Potenzial des gegen-normativen Gemeinschaftsentwurfs enthalten. Die urbane Nacht – „where social regulation meets social ritual” (Bottà / Stahl 2019: 4) – wird dabei oftmals erzählt als distinkter Erfahrungszeitraum, als Vehikel, dem Alltag zu entfliehen, sich selbst zu entwerfen, Grenzen auszuweiten. Die un-/vergnüglihe Nacht, ihre Habiti und Verhaltensformen, nimmt dabei augenscheinlich aber eine ambivalente Stellung ein und führt Fragen nach Exklusion und Inklusion, Ängsten und Prekarität, Überwachungsmechanismen und *Security* mit sich, aber auch nach Wünschen, Begehren und Utopien. Die Geschichte von Electronic Dance Music ist dabei nicht zufällig mit *Black-* und *Queerness* verknüpft und wirft Fragen nach gesellschaftlichen Verstummungsmechanismen auf (Garcia 2014). Wie lässt sich die Nacht emanzipatorisch aneignen und mit weiblichen, Schwarzen, queeren Vorstellungen füllen, die andernfalls unterbeleuchtet bleiben? Welche Gegenwirklichkeiten lassen sich in der Nacht entwerfen, die, assoziiert mit Erotik, Transgression und Eskapismus, im

kulturellen Repertoire und in den Epistemen des Westens gewaltsam eingehegt oder vertrieben werden musste? Die Nacht jedenfalls birgt verschiedene nuancierte Dimensionen von Genuss und Verletzlichkeit, besonders in Verbindung mit sexualisierten und rassifizierten Identitäten.

Mit der Ansiedlung des EU-geförderten Erasmus Student Network (ESN) und des privaten Erasmus Life Lisbon (ELL) hat sich im nördlichen Teil des Viertels der sogenannte *Erasmus Corner* herausgebildet. Mit Unterbringungsmöglichkeiten und Freizeit(nacht)aktivitäten ist hier ein Konzentrationspunkt für ausländische Studierende der neuen Mittelklasse entstanden (Nofe / Malet Calvo 2019: 53). Dass dieses eigentümliche Akkumulat aus jugend- und exzessorientiertem Nachtleben zu einem konfliktuösen Verhältnis zwischen verschiedenen sozialen und kulturellen Akteur*innen geführt hat, liegt auf der Hand. Vor allem die Lärmbelästigung für Anrainer*innen hatte immer wieder zu Auseinandersetzungen geführt, bis im Jahr 2017 Schließungszeiten (um 2 bzw. wochenends um 3 Uhr morgens) und Lautstärke-Limits beschlossen wurden.

Dass Verstöße hiergegen vonseiten Barbetreiber*innen obgleich einer hohen polizeilichen Präsenz geduldet werden, zeigt weitere Asymmetrien auf: Kulturelle Machtausübung verdrängt und verstummt Langzeit-Anwohner*innen, während die Hypersichtbarkeit von Überwachung eine soziale und moralische Kontrolle besonders über diejenigen ausübt, die nicht von den Kulturangeboten adressiert und ‚gewollt‘ werden (Malet Calvo / Nofre 2019: 51). Die Gewalt richtet sich dabei besonders auf marginalisierte Gruppen Schwarzer, junger Afro-Portugies*innen, während sich die sexistischen Strukturen der männlich-dominierten und heteronormativen Nachtkultur in der ‚Jagd auf Frauen‘ ausdrücken. Zusammen mit Überwachungskameras und selektiven Türpolitiken machen die (angeblichen) Sicherheitsvorkehrungen deutlich, dass Zugang und Bewegungsfreiheit im öffentlichen Raum des Nachtlebens jedenfalls entlang von Ethnizität, Gender, Sexualität, Klasse und Alter beschnitten wird; Sicherheit, Schutz und Überwachung liegen nicht nur eng beisammen, sondern bleiben denjenigen vorenthalten, die nicht als Teil dieser Konsumgemeinschaft angesehen werden. Schlussfolgernd schreibt Muñoz: “The more orientated towards guaranteeing security conditions urban design is, the simpler the urban projects shaping the physical space in the city” (2010: 82).

Eine kulturelle Praxis dieser ‚Simplizität‘ im Bairro Alto, wie Malet Calvo und Nofre in ihren ethnologischen Studien untersuchen, ist die *pubcrawlization*. Sie meint das schnelle Hindurchschleusen von (vorwiegend jungen, *weißen*, Mittelklasse-) Personen durch Bars, um die Nacht zu konsumieren: Als „securitized (re)productions of micro-spatiotemporal evasions of the (precarious and uncertain) everyday life of ‚party tourists‘ in a hyperexcited nocturnal environment“, schreiben die Autoren (2019: 50). Die vermeintliche Freiheit ent-routinisierte nächtlicher ‚Abenteuer‘ bleibt aber weiterhin von den genannten Aggressionspattern durchzogen. Wie die ‚urbanalisierte‘ Menthol-Zigarette als leicht konsumierbarer, schmackhafter ‚Spaß auf Knopfdruck‘ (Muñoz 2010: 80), konstruiert sich hier „an imaginary of immediate happiness, sincere friendship and local authenticity“ (Nofre / Calvo 2019: 57f) auf einer geglätteten und exklusiven Folie der Stadt bei Nacht. Und da Aushandlungen von (Un-)Sicherheit ein zentrales Thema dieser vorliegenden Arbeit darstellen, ist es interessant festzuhalten, dass ihre Konzepte auf unterschiedliche Weisen sowohl den ‚vermainstreamten‘, d.h. ‚urbanisierten‘, als auch ‚Underground‘-Raum der *safer spaces* ausformen und deren jeweilige ‚Authentizität‘ markieren.

4.2. Techno als Atmosphärenraum. Ein Recht auf kulturelle Authentizität?

Ich denke daran, dass kética [am vorherigen Tag im Interview] gesagt hat, wie unterstützend Violet sei, indem sie sie [wie andere junge, aufstrebende DJ*s der Stadt] zu Quântica oder ins Lux eingeladen hatte – she is *mum* –, während ich in der leeren Lounge auf das DJ-Pult zugehe, um sie zu begrüßen. Nur mit Hilfe ihres Partners Photonz kann sie sich mühevoll auf die Krücken hieven [sie war vor ein paar Wochen auf einer Tour schlimm gestürzt]. Das Licht von rosa und blauen Strahlern beleuchtet die clean-weißen Wände, spaltet sich im Kristallglas der Kronleuchter oder den großen Diskokugeln. Die Wände auf dem Weg zu den Toiletten sind gänzlich verspiegelt und die mit hartem Plastik überzogenen Ledersofas machen schmatzende Geräusche. Ich bestelle ein Bier, mein Wechselgeld wird mir auf einem Silbertablett zurückgereicht. Gegen drei Uhr ist es unangenehm voll. Auf der Tanzfläche ist zu sehen, wie Menschen durch Raum navigieren, hier zeigt sich eine Choreografie, in der Koordination und *awareness* nicht immer gegeben sind. Männer in Anzügen drängen sich an Frauen in High Heels, der ein oder andere stolpert in Betrunkenheit und greift nach dem nächststehenden Frauenkörper. Ich nehme dankbar wahr, dass sich hier vorne eine kleine Solidarblase bildet aus Personen, die ich aufgrund ihres *styles* auch bei mina hätte antreffen können, die interessiert und wachsam den Blicken der anderen begegnen. Eine Person dreht sich zu mir um und fragt, ob ich die DJ*s kenne. „They have done a lot for Lisbon“, sagt sie und erklärt, sie komme für [die von Violet kuratierte Labelnight] *naive* ins Lux. „It was the fact that there could something like mina happen in Lisbon that I decided to move back here.“ Sie habe in Deutschland Klavier studiert und mina erst bei deren Party im Titanic Sur Mer kennengelernt, die Zeit im Fontória aber leider verpasst. Jetzt unternehme sie zusammen mit einer Freundin die *Airbnb Experience Tour* „Lisbon Underground“, ihr Startpunkt ist die Galeria Zé dos Bois (Feldforschungsnotiz vom 09.03.2019, LuxFrágil).

Der „Weltklasse-Club“ LuxFrágil ist der Referenzpunkt für Techno Electronic Dance Music in Lissabon, der größte Club mit internationalem Booking und Renommee. Der verklinkerte hohe Bau an der Wasserfront mit zwei großen Floors, mehreren Bars, umlaufenden Balkonen, Zigarettenshop – vielleicht eine Reminiszenz an die frühere Funktion als Tabak-Lagerhalle –, wird immer wieder auch von Akteur*innen der queeren lokalen und internationalen Techno-Szene bespielt und besucht, zumeist aber der Floor im Erdgeschoss. Der fensterlose, dunkle und von geometrischen Lichtröhren durchzogene Raum enthält etwas von der kellerartigen, futuristischen Atmosphäre, die von der Szene favorisiert wird. Das DJ-Pult auf der Bühne ist abgeschildert von Sicherheitsgittern. Über das LuxFrágil, das aus der ikonischen Bar Frágil im Bairro Alto der 80er Jahre hervorgegangen war und an die vor allem vonseiten Betreiber*innen anderer ‚alternativer‘ Orte in Gesprächen erinnert wird, spricht die junge Generation der queeren Szene ambivalent: Es stellt sowohl ein „seal of approval“ für DJ*s dar, wird aber besonders wegen des Publikums und der Politiken des Clubs abgelehnt. Einige „DJ-Ikonen“ wie Varela und Dexter arbeiten im LuxFrágil und verschaffen den Akteur*innen der Szene freien Eintritt, während der Club in der Szene auch für diskriminierende Türpolitiken bekannt ist. Wer nicht auf der Gästeliste steht, wird von *Security*-Männern dazu aufgefordert, die Taschen zu leeren, durch Personenscanner zu laufen und je nach Ermessen (d.h. je nach Club-Kapital) einen variablen Eintrittspreis zu zahlen.

Das LuxFrágil aber ist dennoch eng mit der Szene und den Praktiken der hier untersuchten Szene verknüpft: Als Ort des Konsums – „the night before mina, I go to Lux and do my thing [sell drugs]“ – oder als symbolischer *backstage*, in dem die Szene in Abgrenzung zu den anderen „Mainstream“-Clubgänger*innen zusammenrückt, Kontakte geschlossen, Gästelistenplätze gesichert und letztlich Netzwerke gebildet werden. Auf die Frage nach ihrer Involvierung bei mina erzählt Bleid beispielsweise:

I went to Lux, Lisbon's big club, for the first time because everyone was saying I was making 'club music' (I never had much interest in dance music until then, I guess because I grew up with the mainstream image if it). And while I was there totally bored standing in the middle of the dancefloor, Viegas, who had seen my second live [set] ever 2 years ago and whom I had never met, approached me and invited me to be the next guest on his new Rádio Quântica show. The second mina was also happening in a few weeks, and he told me I had to go. I went and it was the best party I had ever been to (Bleid 10.06.2019).

Diese Erfahrungen in der „urbanalisierten“ Oberfläche der Stadt bei Nacht können unangenehm oder langweilig, aber dennoch ein wichtiger Teil davon sein, die Dynamiken der queeren Techno-Szene zu verstehen, die nicht im Untergrund, sondern gerade auch inmitten anderer Clubräume ihre Szene-Zugehörigkeiten festigt und dabei die „vermassten“ Techno-Infrastrukturen nutzt. Sie bewegt sich bewusst in einem plastischen Raum von oben und unten, außen und innen, taucht an signifikanten *locations* auf, passiert diese und gibt damit ihrem Szene-Machen und -Werden einen Sinn. Verwurzelt aber bleibt die Szene in den anderen, „authentischen“ Orten, „the odd, the hidden, the unconventional, the non-commercial“. Neben diesen Worten ist auf der Airbnb-Webseite ein Foto von marum bei minas *Boiler Room*-Event zu sehen (Abb. 10 im Anhang). Die *Airbnb Experience Tour* „Club like a local – Lisbon Underground“ führt ihre Gäste mit einem Getränk und garantierten Eintritt ein in den „Rave Lisbon style [...] From queer to free“ (letzter Zugriff 05.06.2020).

„For all the preppy [posh, neat] kids that go to Lux, it wouldn't probably cross their mind to come here to ZDB [Galeria Zé dos Bois]. Maybe just half of them know that it exists... It attracts the right people because of its history“, kommentiert Violet im Interview den Status der *location* (28.06.2019). Dass die Galeria Zé dos Bois der erste Ort der „Underground-Tour“ ist, ist interessant, um seine Bedeutung und Wahrnehmung als „untergründig“ zu verstehen. Er markiert dabei den ersten Koordinatenpunkt in einer Szene-Topografie der Stadt: In der Funktion eines *gatekeepers* können von hier aus andere Orte aufgefunden werden, für die es das kulturelle Wissen um ihre Existenz braucht. Die Airbnb-Tour, die diese queere, zweite Stadt begehen will, zeigt dabei auf, wie die Stadtökonomie in der

Erlebnisgesellschaft kulturalisiert worden ist (Schwanhäußer 2010: 253). Wert wird hier aus Stilen und Symbolen geschöpft, die die Stadt auskleiden und die durch einen *guide* erfahren werden können, und diese erlebte ‚Authentizität‘ gewinnt an Bedeutung gerade dadurch, dass sie die Erwartungen der Tourist*innen bestätigt. Wie lässt sich also über diese Form von Authentizität nachdenken, die die Galeria Zé dos Bois gegen-markiert in ihrem direkten Umfeld des Bairro Altos, in dem, wie herausgestellt, die Zurschaustellung einer geglätteten *Portugalidade* zur vorrangigen Ordnung geworden ist? Denn, wie aus einem Gespräch mit Violet und Photonz hervorgeht, ist die Galeria Zé dos Bois...

[Photonz:] ...perhaps our most important experimental music venue in general that has kept itself very much on the margins of conventional clubbing. [...] That is almost like an abnormality if you consider the area where it is sat. Everything around here is gentrified and destroyed to the point of ridicule. But if you go back to the 80s, 90s and early 2000s, this used to be the area of Lisbon where you would find the most interesting music, artists, queer spaces and gay bars. [Violet:] And ZDB has been around from the 90s, it's historic. [Photonz:] For the scene it is one of the most important things... [Violet:] For me, it is like the one venue that I fully trust in terms of [music] programming (Violet und Photonz 26.06.2019).

Die Galeria Zé dos Bois (kurz: ZDB) ist im südlichen Teil des Bairro Altos gelegen, am gegenüberliegenden Teil vom sogenannten *Erasmus Corner*. In der Rua da Barroca 59 erstreckt sich das 2.500m² große Gebäude aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Palast der Baroness de Almeida, über zwei verwinkelte Stockwerke mit Außen- und Innenbereichen für den Ausstellungs-, Bar- und Konzertbetrieb inklusive der nicht öffentlich zugänglichen Büroräume und Unterbringungen der *artists in residence*. Angegliedert ist zudem eine Buchhandlung (Livraria) und die schon erwähnte Bar 49 da ZDB (Rua da Barroca 49), die autonom betrieben und bespielt wird. Die Gebäudeseite zur Travessa dos Fiéis de Deus zeigt ein markantes Graffiti unter einer roten Flagge demonstrierender Personen (Abb. 11 im Anhang), womit sich die Galeria Zé dos Bois in eine visuelle Sprachästhetik des ‚Fascismo(s) nunca mais!‘ (‚Nie wieder Faschismus!‘) einreihet, die einer*m in Lissabon vielerorts die sogenannte Nelkenrevolution ins Gedächtnis ruft. Inmitten des Bairro Alto wird das Gebäude hier schon politisch markiert.

Von fünfzehn Künstler*innen ursprünglich als Atelier- und Expositionsraum ins Leben gerufen, bedient die Galeria Zé dos Bois die romantisierte Idee der Hausbesetzung, in dem die Künstler*innen den Leerstand aus ihrer ersten Unterbringung nebenan entdeckt und besetzt hätten. In ihrem Namen trägt die Galeria Zé dos Bois eine kleine Hommage an den Aktionskünstler Joseph Beuys – als verballhornte ‚Portugiesierung‘ bedeutet Zé dos Bois etwa ‚Ochsen-Sepp‘. Wie auch das Logo, so wird der Eingang von einem Ochsenkopf

geziert. Wie Sérgio Hydalgo, verantwortlich für das Musikprogramm, die Geschichte der Galeria Zé dos Bois kommentiert:

ZDB was extremely political from its very beginning. I think already having a non-profit cultural association here was a political act, especially in the 90s when there was no option...there were only institutions that would not allow young artists to show their work. [...] So, the sensibility of being open to cutting-edge, left-field, experimental [projects] was always there. [...] It's always been an open space and we do not have to announce it as one...because we were doing it for so long. We have always had non-gendered toilets and were privileged enough to not think about it... (Sérgio Hydalgo 07.03.2019).

Wie auf der Webseite zu lesen ist, versteht sich die Galeria Zé dos Bois als „Struktur für Kreation, Produktion und Promotion zeitgenössischer Künste“ diverser Sparten (eigene Übersetzung, letzter Aufruf 20.05.2020). Neben ihren über 150 jährlichen Events, fördert sie Vermittlungs- und Forschungsprojekte (auch in Künstler*innenresidenzen). Wie Natxo Checa, einer der fünfzehn Gründer*innen erklärt, pflegt die Galeria Zé dos Bois als „community space“ langjährige kollaborative Arbeiten mit lokalen sowie internationalen Künstler*innen und bespielt weitere Räume der Stadt. „First we want to be important in the neighbourhood, then in the city, then in the country...” (Natxo Checa 05.04.2019). Um „kreativen Klangmanifestationen unterschiedlichster Formen Raum zu geben“, so steht auf der Homepage geschrieben, umgreift das Musikprogramm eine „Vielzahl an ästhetischen Sprachen und Techniken: Improvisation, Elektroakustik, Jazz und zeitgenössischer Ausdruck“ bis hin zu „neuen Formen von Rock und Noise“.



Abb. 3: Atmosphärenraum Aquário © Jasemin Khaleli

Musikalischer Veranstaltungsraum für die unterschiedlichen musikalischen Events ist das schon erwähnte Aquário im ersten Halbstock, das je nach musikalischem Programm bestuhlt, aber meist dunkel und rauchgefüllt ist (Abb. 3). Durch die Treppe nach oben, durch die Bar und ein paar Schritte durch den bewachsenen Patio tritt man durch schwere Vorhänge ein in den kleinen Veranstaltungsraum, der die Aufmerksamkeit des sonst ungerichteten Szene-*hanging outs* auf ein konkretes musikalisches *happening* richtet. Wie Sérgio Hydalgo berichtet, liegt der musikalische Fokus mittlerweile auf einem stark elektronisch ausgerichteten Programm, womit sich das Durchschnittspublikum verjüngt hat (Sérgio Hydalgo, 07.03.2019). Für die Bedeutung als Szene-*location* jedoch heißt es, dass sich die Galeria Zé dos Bois erst mit den musikalischen Akteur*innen und Praxen zu einem queeren Techno-Raum konstituieren und an anderen Abenden hingegen ganz anders belebt werden kann.

Was sonst in einer tendenziellen Romantisierung des Unten stattfindet – in den Kellern, ‚Minen‘ (mina) oder ‚Kerkern‘ des ‚Undergrounds‘ –, das ist in der Galeria Zé dos Bois ins Oben, ins physisch Manifeste des Palastes verlagert, mit wenig Licht und Durchlässigkeit. Direkt im Eingang, in dem Konzertkarten gekauft und Flyer mitgenommen werden können, führt eine Treppe nach oben und versperrt somit Vorbeigehenden den Blick in die Veranstaltungsräume und ‚Unerwünschten‘ den Zugang. Wie alle anderen *locations* der Szene ist die Galeria Zé dos Bois als Kulturverein organisiert, wodurch sie sich als privater Raum vorbehält, „unerwünschtes Verhalten“ und „große Gruppen“ zu reglementieren. Tourist*innen und Zufallsgäste sind vor allem an der Dachterrasse und Bar interessiert, die seit 2017 öffentlich zugänglich ist und der profitabelste Raum ist; die variierenden Konzerteintrittspreise zwischen 3 und 15 € fungieren dabei als weiterer *gatekeeping*-Mechanismus. Die gesamte Atmosphäre der Galeria Zé dos Bois ist ein Hybrid aus *hippem* Dekor an glatten Ausstellungswänden und zerschlissenem Vintage-Mobiliar, das die alten Gemäuer auskleidet. Zersprungene Steinfliesen, gusseiserne Türen und eine etwas nackte Ästhetik des Verfalls verweisen auf Spuren der Geschichte und damit auf ein Element, das für die Konstruktion von Techno- Atmosphärenräumen essenziell ist: Denn das, was das Bild des ‚Underground‘ speist, sind neben den Personen, die die Räume beleben, auch die Geschichten der Gebäude selbst. Es ist der bekannte Rave-Mythos von alten Kraftwerken, Lagerhallen und Fabrikgebäuden als temporär umfunktionierte Brachen, in denen der Techno-Sound des monoton hämmernden, maschinellen Schweren gerade diese ruinösen, postindustriellen Stadtstrukturen unterstreicht. Dabei ist ein Spiel mit dem Tempo,

Beschleunigung und Stilllegung, das sich in den atmosphärischen Details verdichtet: Bei mina beispielsweise entspannen erschöpfte *raver* im *care corner* in stillen Autoscootern aus ehemaligen Vergnügungsparks.

Der Rave mina, der erst langsam und mit wachsender Größe den Weg in die Fabrikhallen von Lissabons Vororten gefunden hat, veranstaltete das erste Jahr im Club Fontória, einem ehemaligen Sexclub in unmittelbarer Nähe zur Pracht- und Shoppingstraße Avenida da Liberdade, dem noblen Pendant zur zweiten Ader der Stadt, der schon genannten Avenida Almirante Reis. Wie die mina-DJ*s Violet und Photonz bestätigen, war der Club Fontória „our favorite venue because of its perfect atmosphere in it“ (28.06.2019). Weiter führen sie aus:

[Violet:] It was clearly something that was built in the 70s or 80s... it used to be a strip club so it has this sleazy, sexy vibe in it that we were happy to appropriate and make it it sleazy but in a feminist way that we all respect each other and love each other... and it looked kind of mysterious with the marble and mirrors. It was dark but also kitsch and also kind of sexy...[Photonz:] ...run-down as well [Violet:] There was something about it... and it was a good size to get it full of smoke, from the smoke machine I mean. [Photonz:] And they had lasers...[Violet:] Also because no one was running parties there so it was like our own place... It felt like completely alien to the rest of the nightlife in Lisbon (Violet und Photonz 28.06.2019)

Im Club Fontória hatte marum bereits mit dem Kollektiv Rabbit Hole die *Trash-Partyreihe* unter dem Namen *Barghain* veranstaltet, – eine parodistische Anspielung auf den Berliner Club, wobei um einen Schnäppchen-Eintrittspreis (engl. *bargain*) zwischen 1,99 und 3,99 € gefeilscht wurde.

There is so much mysticism behind Fontória because it was a really special place... In fact, it is interesting to realize that the first venue that was able to host a party like mina was a former sex club, a brothel. Despite the staff being very old-school, even homophobic, they allowed a lot of disruptions to happen... I also guess it has to do with their past [...] We really needed a space that would allow sex to be possible, nudity... even to turn a blind eye to the consumption of certain substances [...] All things that places that usually have a sanitized approach wouldn't allow [...] But eventually the space became more and more desirable. A lot of other parties were doing events there, they became a bit pushier [...] and eventually the place was sold. To a certain extend we contributed to that. I do not know what it is now but there was the rumor that it would become an upper-class gin bar... (marum 20.12.2018).

Im Umherschweifen und Raumbesetzen in der Stadt zeigt die Szene eine Vorliebe für das Provisorium, das Marode und Morbide anderer Zeiten, und ist dabei zugleich Vorbote von Gentrifizierung. Techno-Räume sind deshalb auch nicht als Kulturen *in* einer Stadt anzusehen, sondern sind per se Kulturen des Städtischen, Zeugen und Katalysatoren städtischer Transformation. Im Erlebnis der Techno-Räume streift deshalb unweigerlich der architektonische Blick umher, er hält sich fest an Wänden und Details, die Stadtgeschichten erzählen. Im zeit-räumlich verkapselten Wiederbeleben dieser Räume offenbart sich dann

ein merkwürdiges Ineinandergreifen von Vergangenheit und Zukunft, das sich in der gegenwärtigen Erfahrung von Leere und Ödnis in der Prekarität erschöpft.

Auch wenn anders gestaltet, geben diese sedimentartigen Reste von Vergangenheit der Galeria Zé dos Bois erst ihre steinernen Eigenqualitäten: „Die Raumexplorationen der Szene [sind somit] eine Auseinandersetzung mit dem Stadtraum und seiner Geschichte, deren Spuren in das Partygeschehen auf subtile Weise hineinreichen“, schreibt Schwanhäußer in ihrer Berliner Ethnographie (2010: 138). In der Galeria Zé dos Bois findet diese Erkundung in einem Spannungsfeld zwischen der portugiesischen Noblesse der Vergangenheit und der Neubesetzung ihrer Räume statt: Wenn vielleicht nicht ‚von unten‘, wie die klassische subkulturelle Idee besagt, dann zumindest durch die kreative Klasse der Künstler*innen, Intellektuellen und Freischaffenden des prekarisierten Kleinbürgertums. Tatsächlich beschäftigt der intergenerationale Verein überwiegend junge Menschen im Bereich Produktion, Sound- und Lichttechnik, Kasse, Bar und Buchhandlung, die selbst kreativ tätig sind und verschiedene Rollen einnehmen können, um das Projekt Galeria Zé dos Bois kollektiv und in einem *do-it-yourself*-Ethos zu tragen. Beispielsweise werden Veranstaltungsposter und Flyer zu jedem Event von den Mitarbeiter*innen oder engen Bezugspersonen des Netzwerks künstlerisch gestaltet. Sie werden verbreitet in verschiedenen anderen *locations* und können neben ihrer Existenz als ästhetische Produkte vor allem auch die Verbreitungswege nachzeichnen, die die Galeria Zé dos Bois in ihrem Szene-Netz etablieren. „ZDB is not a corporate club like Lux. It is also not a squad but it’s a place with identity“, erklärt Sérgio Hydalgo im Interview (07.03.2019). Sie ist Ausdruck eines geteilten Bedürfnisses nach einer kulturellen Community und sozialer Distinktion. Die Geschichtlichkeit des Ortes erhält dann einen Sinn, als physisches Zurückreichen des momenthaften *Hier und Jetzt* in eine andere Zeit. Diese besondere Atmosphäre informiert und berührt das musikalisch-körperliche Erlebnis in der Galeria Zé dos Bois, in der die queere Techno-Szene in flüchtigen Momenten in Erscheinung tritt. Atmosphäre meint dann das „Wechselspiel zwischen Raum und Befindlichkeit“ (Schwanhäußer 2010: 110), indem die Vibrationen Körper zum Schwingen bringen, Raum mit Bewegungssuggestion füllen.

Diese ästhetische Wertschätzung und Wertschöpfung urbaner ‚Authentizität‘ hinterlässt dabei eine merkwürdige Ambivalenz: Sie ist zu einer künstlichen Oberfläche verkommen, unter der sich noch das Gerippe der Geschichte abzeichnet, und gerade deshalb ‚authentisch‘ wirkt, weil sie ihren Besucher*innen der *creative class* genug an die Hand gibt, sich mit ihr zu identifizieren. Diese Art der Authentizität, wie Zukin herausstellt, ist deshalb an Subjekte

und Subjektivität gebunden, die sich der Konformität der der ‚gewöhnlichen Tourist*innen‘ entgegenzustellen meint. So schreiben Jorge Sequera und Jordi Nofre:

Interestingly, the homogenisation and even banalisation of the ‘tourist experience’ [...] has accelerated the quest for new forms of consumption and accumulation of social distinction – in Bourdieu’s terminology – among upper-middle class tourists and visitors, while local upper-middle classes of ‘the Tourist City’ produce, reproduce and consume new consumption and lifestyles patterns that are aimed at differentiating them from the ‘common tourists’ flooding their cities. Importantly, many ‘common tourists’ and visitors might be defined as individuals belonging to middle-lower and working classes in their own home countries. For that very reason, their role as ‘common tourists’ would not be meant to have a central symbolic, cultural and economic ‘elitist’ role regarding a potential process of ‘classical gentrification’ in the *unexplored-terrain-to-bevisited* (2018: 847).

Das kulturelle Kapital, das die Galeria Zé dos Bois als Atmosphärenraum akkumuliert, lässt sich deshalb nicht in einem (dämonisierenden) Unterscheiden zwischen *tourists* und *locals* verstehen, sondern nur durch geteilte Patterns von Konsum und Produktion. Kultureller Geschmack und Stil verbindet hier eine translokale urbane Mittelschicht und erstarkt soziale Distinktion vor Ort. Diese Tourist*innen als Lifestyle-Migrant*innen sind daher weniger Kurzzeit-Besucher*innen, sie gehören temporär zu den lokalen Gemeinschaften, auf die deren touristisches Interesse gerichtet ist. In der Versammlung kulturellen Kapitals der „global inhabitant[s]“ (Sequera / Nofre 2018: 849) wird Erlebnis zugleich konsumiert und reproduziert. Hierdurch wird eine ‚Authentizität‘ bestätigt, die auf verschiedene Dimensionen verweist: Spitz formuliert, nährt sie auch das ökonomische Wachstum und die *branding*-Rhetorik von der Aufwertung der Stadt (Zukin 2010: 18), während zugleich die eigene ‚Szene‘-Identität durch dieselben Habiti und Ästhetiken einer urbanen, translokalen Mittelklasse konstruiert wird – *porto tónico* um *porto tónico* –, die anderen Menschen Stadtraum entzieht. *Locations* wie die Galeria Zé dos Bois sind in dem Sinne vielleicht unfreiwillig auch ein ‚soziales Entrepreneurium‘, sie versammeln und präferieren ein bestimmtes kreatives Milieu und sind Teil der urbanen „new beginnings“ (Zukin 2010: 20), und damit letztlich integraler Bestandteil ebender Prozesse, die sie in ihren Existenzen bedrohen.

Neben dem musikalischen Programm zeigt sich die Galeria Zé dos Bois offen für Veranstaltungen, die von den Szene-Akteur*innen selbst kuratiert werden. Für die queere Techno-Szene erfüllt die Galeria Zé dos Bois mehrere Funktionen: Sie ist Ort der musikalischen Erfahrung, der Stimulation und des Netzwerkens, zugleich ein Ort des Selbst-Machens, des Auftritts und der Szene-Sozialisation. Dies ist beispielsweise auch bei der Veranstaltung *suspension* der Fall (initiiert von marum und Bleid), Eventreihe, Label und translokales Projekt, das sich zwischen Lissabon und Berlin lokalisiert sieht. Für die Szene

ist die Galeria Zé dos Bois deshalb auch die „obvious option“, eigene Projekte zu gestalten. Wie Bleid im Interview beschreibt:

Overall ZDB is a DIY heaven in Lisbon, always has stellar line ups (and in my opinion the most balanced ones in Lisbon) [...] I think the way they manage to keep their essence among an ever growing gentrified Lisbon is what makes them so special for us. You know they could book only bigger names that would sell out, but they keep inviting less known acts to come and play for semi-empty rooms and taking risks with projects like us, because they are really passionate about the music, the artists and the community. Plus, it being more a live music venue / gallery sort of space and not so much a club has been allowing us to explore way more than DJ sets, and focus our work also on live music, open talks, workshops, performances, film screenings etc., which for us is really important, especially because we (me and marum) are both a bit jacks of all trades who can't settle for just one thing, so it becomes nice to be able to merge a lot of stuff and create something that we feel touches more than just specifically partying (Bleid 10.06.2019).

Aufgrund ihrer speziellen Räumlichkeiten lädt die Galeria Zé dos Bois die queere Techno-Szene ein, sich immer wieder einzufinden und die Räume nach eigenen Vorstellungen umzugestalten. „Because you can have some parts of mina here as well. You can do a rave here...until the 3 o'clock curfew hour“, fügt Sérgio Hydalgo hinzu.

Die Bar 49 da ZDB ist dabei ein wichtiges Verbindungsglied zwischen queerer DIY-Community und der profilierten Galeria Zé dos Bois. Die Bar, einen Hauseingang neben dem Hauptgebäude lokalisiert und gewissermaßen im Tiefparterre des Aquários gelegen, bietet eine gewölbeartige Atmosphäre und ist mit Veranstaltungspostern und bunt glitzernden Festivalrequisiten ausgekleidet. In den Worten der beiden Betreiber*innen ist die Bar einer Vision der *safer spaces* entsprungen:

We wanted to create a place as a meeting point of people we knew and didn't have a more regular place to gather together. We had the urge of a venue that would be comfortable for a wide range of people willing to avoid typification on conventional bars. [...] We always hosted friend's ideas on thematic nights for their events and parties. They are queer, experimental, feminist, art lovers, with political awareness and willing to be part of a comfortable not judgmental community. This means protection, this means inclusion, this means pro-activity on developing an overall safe place. We are aware this might be utopian, but we are sure it is our standard. [...] The effect tourists have on [Bar] 49's environment is similar to any other local sporadic or random visitor, that although they are also very welcomed to our venue, we are totally interested on having a regular public. A regular public that not only 'returns again' but is engaged on developing 49 lifestyle on an ongoing basis [...] A tourist or an ephemeral visitor is naturally not committed with a long term experience. Nowadays it exists a selection at the door, on an open-minded basis. Only homophobic, racist, misogynist, aggressive and judgmental people are kept apart, along with controlling slightly the amount of tourists present (Paula Pereira und Sónia Silva 20.3.2019).

Paula Pereira und Sónia Silva betonen Community-basiertes Gestalten und Sorgetragen als kultivierten Lifestyle in der Bar 49 da ZDB, die vielen aufstrebenden Musiker*innen und so auch den hier genannten DJ*s eine erste Plattform bot. Die beiden Frauen sind eng mit Bairro Altos Nachtpanorama vernetzt und kuratieren seit 2010 ein Programm, das queer-orientiert ist und von Karaoke-Nächten und Drag Shows zu R&B und Techno reicht: Auch das Duo

Fado Bicha, bestehend aus Tiago Lila und João Caçador, hatte hier lange Zeit eine erste Bühne: Wie der Name schon besagt (*bicha/bixa* als „schwul“, „faggot“), bricht dieses musikalische Projekt mit dem Traditionalismus des Fado, interveniert in das Genre und macht darin Platz für die ‚poetische Existenz‘ marginalisierter Perspektiven (Sousa Vieira 2018). ‚Authentizität‘ hier speist sich auch stark aus dem Erlebnis von Persönlichkeit und Intimität, dem Stablen über Zeit, dem Privileg des Teilhabens, das mit dem Anonymen und Chaotischen der Umgebung des Bairro Altos in Kontrast steht und sich in der quasi-Selektion an der Tür manifestiert.

Mit ihrem über 25-jährigen Bestehen liegt das ‚Authentische‘ an der Galeria Zé dos Bois und der Bar 49 da ZDB in ihrer sozialen Funktion, was Zukin als „community preservationists“ beschreibt (Zukin 2010: 11), die sowohl mit den ‚gewöhnlich touristischen‘ Interessen als auch mit denen der Langzeit-Anwohner*innen kontrastiert. Zukins Überlegungen zu kulturellen Authentizitäten sind dabei besonders hilfreich, um den quasi-ikonischen Status der Galeria Zé dos Bois für die Szene in einer ambigen Idee von Originalität (historische Ursprünglichkeit oder kreative Innovation) zu verorten. Weniger als elitistisches Konzept von Vorherrschaft und zuerst Dagewesenem, versteht Zukin „‘Origins‘ [as] a moral right to the city that enables people to put down roots. This is the right to inhabit a space, not just to consume it as an experience“ (2010: 6). Produziert, konsumiert, aber vor allem auch von Szene-Mitgliedern *bewohnt* werden neue urbane *terroirs*, und ihre ‚Authentizität‘ ist die performative Ebene dieses bewussten Lifestyles.

In dieser Neukonzeptualisierung von ‚Authentizität‘ ist sie ein Regulierungsinstrument auf unterschiedlichen Ebenen, ist kulturelle Machtausübung, die die einen verdrängen und für die anderen einen „safe haven“ bilden wird. Die Galeria Zé dos Bois als ein Platzhalter für DIY- und Techno-Kulturen, so ließe sich sagen, macht Gebrauch von ihrem ‚Recht auf Stadt‘ durch Authentizität:

[It] could become a potent tool to combat the recent negative effects of upscale growth if we redefine it as a cultural right to make a permanent home in the city for all people to live and work. This does not mean the end of struggles over who controls urban spaces [...]. Yet the right to produce authentic places in both senses, historically old and creatively new, offers an alternative to the kind of growth that pushes many groups out. Claiming authenticity can be a means of gaining ownership for *any* group (Zukin 2010: 13).

Die Galeria Zé dos Bois und die Bar 49 da ZDB lassen sich demnach als physisch-manifeste und historisch gewachsene Räume begreifen, die sozusagen mit der Flüssigkeit des szenetopografischen Umherschweifens und den Raves zwei Seiten derselben Medaille ausbilden. Um Netzwerke auszubilden und zu stabilisieren, benötigt die queere Techno-Szene auch

diese verbindlichen Orte der Zusammenkunft und das gerade deshalb, um die Flüchtigkeit des Moments im Rave leben zu können.

In der Galeria Zé dos Bois aber lassen sich ihre Wertvorstellungen und Strategien relativ ‚risikofrei‘ erproben und eine „very particular type of visibility“ (marum 20.12.2020) generieren. Die Legitimation hierfür gewinnen sie aus der Vorstellung einer ‚Authentizität‘, indem sie sich ‚inselartig‘ aus der glatten Oberfläche des Bairro Altos herausheben, und diese ‚Authentizität‘ wiederum materialisiert sich in den verschiedenen Bedingungen des Konsums und der Produktion. Ist es hier eine besondere architektonische Atmosphäre und das „queer-minded team“ (marum, 20.12.2020), die die Galeria Zé dos Bois eignen für die Wünsche der Szene, ‚zweite‘ Stadträume in der Mehrheitsstadt zu kreieren, so lenkt das nächste Kapitel die Aufmerksamkeit auf die Stile und Praxen der Akteur*innen selbst: Von den besonderen Umständen musikalischer Produktion und Distribution bis zu den szenekulturellen Objekten wie Datenträger oder Kleidung lässt sich erfragen, wodurch sich die besondere ‚Aura‘ der ‚Underground‘-Szene (vgl. Thorntons Neukonzeptualisierung nach Walter Benjamin, 2003 [1995]: 26-27) gestaltet, die sie authentisiert.

5. Zwischengedanken II. Der Stil der Szene

Auf einer seit April 2019 von einem Szene-Akteur betriebenen Instagram-Seite mit der Beschreibung „lisbon underground finest“ finden sich mehrere Memes, die verschiedene „Starter Packs“ für die Techno-Räume Lissabons abbilden. Das Starterpaket für die Galeria Zé dos Bois (ZDB) setzt sich demnach zusammen aus einer Flasche Portwein, einem schwarzen, langärmeligen Rollkragenpullover, der *Tabacaria Martins* (historischer Tabakladen aus dem Jahr 1916, der Konzertkarten der nahe gelegenen Galeria Zé dos Bois verkauft) und dem Cover des melancholisch-gestimmten Albums *Burn Your Fire For No Witness* der US-amerikanischen Singer/Songwriterin Angel Olsen, die mehrere ausverkaufte Konzerte in der Galeria Zé dos Bois gab. Zu mina hingegen sollten die bekannten *raver*-Accessoires mitgebracht werden: Eine Sonnenbrille, Kaugummis und ein Handfächer sollen lichtempfindlichen Augen, krampfenden Kiefermuskeln und der Überhitzung der Körper unter Drogeneinnahme Abhilfe schaffen (vgl. Abb. 12 im Anhang, Abb. 5, 6 weiter unten). Dazu Wasserflaschen zur Hydrierung, die eine Anspielung auf die visuelle Ästhetik von Violets Label *naive* sind – ein Palindrom des Wassermarkennamens *evian*. Die Bildsprache, die hier auf Hitze, Drogen und Dunkelheit verweist, bestimmt auch die Rhetorik der Szene selbst. In der Namensgebung bedeutet *mina* selbst Bergwerk, Mädchen (im portugiesischen Slang) oder „explosively drugged drink“ (mit Ecstasy-Kristallen versetztes Getränk). Wiedererkennungswert liegt dabei besonders auch im Kristall, er ist das Logo von *mina* und in alle ästhetischen Produkte der Szene eingebunden: Von Postern und T-Shirts (Abb. 13, 14 im Anhang) bis hin zu den Soundcloud-Podcasts „Crystal Series“. Die Optik spielt dabei mit Textur und Konsistenz, erweckt oftmals den Eindruck von zäher Flüssigkeit und synästhetischer Erfahrung, die sich ja überhaupt in den Sprachencodes und Praxen wiederfindet.



Abb. 4: Starter Packs. Der Stil der Szene © Inzane_João Instagrampost

Internet-Memes sind semiotische Phänomene, die ihre Bedeutung als Bild-Text-Kombinationen stets nur kollektiv entfalten. Es braucht ein differenziertes Wissen über die Räume und Praxen, um ihren Humor, ihre Ironie oder Kritik decodieren zu können. Gleichzeitig verweisen sie als partizipatives Kommunikationsmedium darauf, wie die Räume und Praxen in der Szene wahrgenommen werden, indem sie den ästhetischen Ausdruck der Szene in vier Bildchen verdichten. Welches Erlebnis wird hier evoziert, in dem sich die Akteur*innen wiedererkennen und man dabei doch nur eine Lissabonner ‚Version‘ vorfindet von Räumen und Praxen andernorts, an denen sich ebenso schwarze Rollkragen und Sonnenbrillen tummeln? Beide Räume werden jedenfalls zu einem symbolischen Platzhalter für eine spezifische Form von ‚Authentizität‘, die für die Szene verschiedene kulturelle Funktionen erfüllen.

Wie David Grazian in seiner Ethnografie über *The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene* konkludiert, ist „the search for authenticity [...] an exercise in symbolic production“ (2004: 45). Hier beschreibt der Autor ‚Authentizität‘ als das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen Konstruktion und Repräsentation und die mystifizierten Vorstellungen, die ihr zugrunde liegen, stützen sich auf eine Konsumierbarkeit des ‚Anderen‘. Was den Memes zufolge konsumiert werden kann, ist einerseits eine neue urbane Bohème, die die Zeichen eines vergangenen Lissabonner Lebensstils bewohnt, und die Drogen-fokussierte Rave-Kultur andererseits ohne viel örtliche Spezifität. Die ‚Authentizität‘ des eigenen Erlebnisses dieser Räume wiederum wird dann abgeglichen mit den Vorstellungen, die durch mediale Repräsentationen wie diese etabliert werden. Denn wie bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert, werden die Galeria Zé dos Bois und mina in der ‚urbanalisierten‘ Oberfläche ‚authentisch‘, da sie bestimmte Wiedererkennungswerte und Kriterien bedienen, die übereinstimmend sind mit den Vorstellungen der Techno-Flaneur*innen – seien es Tourist*innen oder Stadtbe-wohner*innen.

Es gibt ein Set an Wissen, das von der Szene geteilt und immer wieder bestätigt wird, und dennoch in den einzelnen Räumen unterschiedlich bedient wird, um ihren Wert als distinkte und ‚authentische‘ Szene-Räume zu formulieren. In diesem Prozess, sind “the collectives more important than the places in a certain way” (Sérgio Hydalgo 07.03.2019). Denn wie zuvor herausgestellt, sind die Veranstaltungsorte, die *locations*, nicht inhärent queere Techno-Räume, sie werden erst durch queere Techno-Praxen oder Techno-bewegte queere Körper zu solchen gemacht. Das vorliegende Kapitel möchte sich deshalb daran annähern, wie diese ‚Authentizitäten‘ in der konkreten Szene gelebt werden. In den Fokus gerückt

werden sollen neben generellen Anmerkungen zum Stil der Szene als Medium der Abweichung (Thornton 2003 [1995]; Schwanhäußer 2010) auch die Formation von verkörperlichem Wissen im *Techno-musicking*, das in den nachfolgenden Kapiteln eine große Rolle einnehmen soll.

In ihrem Vorhaben, sich den „attitudes and ideals of youthful insiders whose social lives revolve around clubs and raves“ (2003 [1995]: 2) anzunähern, arbeitet sich Sarah Thornton besonders an einer Neukonzeptualisierung von musikalischen ‚Authentizitäten‘ ab. Die Autorin überträgt dabei Bourdieus Kapitalformen (ökonomisch, kulturell, sozial) auf Clubkulturen, die allen Akteur*innen eine Position im hierarchischen sozialen Raum zuweist: „Cultural capital is the linchpin of a system of distinction in which cultural hierarchies correspond to social ones and people's tastes are predominantly a marker of class“ (ebd.: 10). Kulturelles Wissen wird so zu sozialem Status, Musik und *musicking* damit zur wirkmächtigen Handlung sozialer Abgrenzung: Als symbolische Ressource für Zugehörigkeit – „being ‚in the know‘ about what is ‚in‘ or ‚out‘“ (ebd.: 11). Soziale Distinktion von Szene geschieht dabei, wie auch David Muggleton und Rupert Weinzierl (2003) erinnern, nicht egalitär, sondern fußt auf einer Überlegenheitsidee. Das ‚Andere‘ dient als „symbolic marker against which to define one's own tastes as ‚authentic‘“ (Muggleton / Weinzierl 2003: 10).

In der ‚urbanalisierten‘ Stadt, die sich allgemein durch ihre ‚Festivalisierung‘ auszeichnet (vgl. 4.1.), reproduziert der Techno-, ‚Underground‘ diese Tendenzen und dabei bleiben diese zugleich hinter seinen utopischen Idealen zurück. Denn Techno erleben und verstehen kann nur, wer hohes Techno-Kapital akkumuliert. Damit kehrt Bourdieus gesellschaftliches Differenzsystem „in der Erlebnisgesellschaft als Erlebnishierarchie zurück, als Erlebnisprivilegierung für die einen, und Erlebnisminderung oder gar -verweigerung für die anderen“ (Schwanhäußer 2010: 13). Obwohl sich die queere Techno-Szene nicht mehr im subkulturellen Sinn einer Klasse (als von der dominanten Gesellschaft abgetrennte Einheit) zuordnen lässt und feste Verortungen generell brüchig werden, so ist eine Logik des *oben* und *unten* also weiterhin präsent. Denn hier, zwischen romantisierter Besetzungskultur und der starken Orientierung an *fashion* und *brands*, wird widerständiges Potential gegen gesellschaftliche Normen symbolisch vollzogen. Das geschieht nicht in erster Linie durch die Praktiken von Drogenkonsum und öffentlichem Sex, in denen sich immer wieder moralistische Blicke verfangen, sondern auf subtilere und affektive Weisen (vgl. 6.2.). Und diese Transgressionen des *Techno-musickings* werden wiederum in manifeste Formen

gegossen, in einen Stil der Szene, der irgendwo zwischen Punk und Postkapitalismus changiert.

Techno-Räume wie *mina* oder die *Galeria Zé dos Bois* bemessen sich an einer diskursiven Verteidigung von Grenzen, sie behaupten ‚Authentizität‘ gegenüber anderen Räumen, auch wenn ihre Membran dünnhäutig und die Einwirkung ‚von außen‘ groß ist. In Thorntons Vokabular beschreiben Techno-Räume „taste cultures“ (1996: 3, Hervorhebung entfernt). Sie sind Ausdruck einer Orientierung hin zu gewissen Geschmacks- und Verhaltensweisen und definieren sich über den ästhetischen Konsum von Techno. Der Konsum, bzw. die Konsumfähigkeit, wird über den Besitz von kulturellem, symbolischen, sozialen und natürlich ökonomischen Kapital bestimmt, dabei ist der Zugang zu diesen (Wissens-) Ressourcen, wie jeder andere auch, von bestimmten sozialen Privilegien geformt. Das hohe Ziel des Erlebnisses in queeren Techno-Räumen, die gefühlte Intimität im *vibe* des Dancefloors, was Zebracki als „affective citizenship“ (2016) und Garcia als „affective attunement“ (2020b) beschreibt, ist in der Wahrnehmung der Szene nur durch Techno-Körper erfahrbar. Dafür haben Körper bestimmtes Kapital verinnerlicht, was sich als „the ultimate end of enculturation“ (Thornton 2003 [1995]: 66) verstehen lässt.

Obwohl die queere Techno-Szene bis zu einem gewissen Grad eine Subkultur im Sinne der traditionellen Studien des Birminghamer Centers bleibt, indem sie ein stabiles Netzwerk, geteilte Orte und Werte ausbildet, ist sie insgesamt fluide und durch ‚Initiation‘ betretbar. In der lose organisierten und *ad hoc* gebildeten Nacht-Community wird kulturelles Techno-Kapital zugleich auch immer zu einer Form von ‚zweitem‘ Wissen. Sie festigt im Bourdieuschen Sinne die Akteur*innen weniger in ihren sozialen Lagern, sondern bestätigt sie darin performativ. Deshalb sieht diese Arbeit auch von der Verwendung des *Sub-* ab (Thorntons ‚subkulturelles Kapital‘), um die klassenverortete Idee nicht weiter zu bedienen. Generell könnten sich (fast) alle Personen Zugang zu Techno-Räumen verschaffen, denn sie bedienen nicht (zur Gänze) die rigiden Vorstellungen des versteckt-unauffindbaren ‚Undergrounds‘. Stattdessen verlagern sie ihr subversives Potential auf andere Strategien, indem sie ihren Wert besonders aus der Atmosphäre ihrer Räume ziehen.

So machen die Autor*innen des Sammelbands *Post-Subcultures Reader* (hrsg. von David Muggleton und Rupert Weinzierl) darauf aufmerksam, dass Szenen (im Vokabular der Autoren als Post-Subkulturen) nicht in der binären Logik zwischen machtvолlem Mainstream und oppositionellem Underground erfasst werden können. „Indeed, subcultures

were theorized as rebelliously ‘political’ by virtue of their ritualistic resistance to capitalist incorporation. [...] Subcultures of today are also complicit in the (niche) marketing of their own identities“, leiten Muggleton und Weinzierl ein (2003: 8). Techno-Szenen sind dann weder radikale Abkehr noch konsumkompatible Bejahung einer statisch entworfenen Mehrheitskultur; stattdessen plädieren die Autoren in ihrem Vorwort für eine „position that recognizes the differentiation and multiplicity of points of power in society“ (ebd.: 13). Den nachfolgenden Seiten ist somit die Frage überstellt, worin die queeren Techno-Räume ihr selbstermächtigendes Potential entfalten, wenn zugleich auch die ‚komplizenhafte‘ Verstrickung mit den dominanten gesellschaftlichen Strukturen anzuerkennen ist.

In der eigenen Verortung der Akteur*innen gilt das vorherrschende Narrativ des gesellschaftlichen Außen (mehr als des Unten), das sie selbst jenseits gesellschaftlicher Reproduktion imaginiert. In einer Fortführung von Bourdieus *neuem Kleinbürgertum* entzieht sich die Szene dem gesellschaftlichen Schichtmodell, um gemeinsam gelebte Kultur in einem Szene-Refugium jenseits der Klassenunterschiede zu entwerfen. Gemeint sind dabei diejenigen gesellschaftlichen Akteur*innen, die aus der traditionellen bürgerlichen Gesellschaftslogik fallen, weil sie dort keinen stabilen Platz einnehmen können oder wollen, zum Beispiel weil sie ihr hohes Bildungskapital nicht in eine soziale Position konvertieren können (Bourdieu 1997 [1987]: 561, Schwanhäuser 2010: 299): In der Kluft zwischen Studieren und „Sklave-Sein“, wie *Deolinda* singt, fallen sie aus dem bürgerlichen System des Aufstiegsideals heraus und suchen gesellschaftliche Anerkennung auf anderen Wegen. Ihre Aussichtslosigkeit auf eine sichere, ‚glückserfüllte Zukunft‘ des klassischen Kleinbürgertums bündelt sich in einer Genusskultur im *Hier und Jetzt*. Das eigene Prekärsein, so ließe sich schlussfolgern, kann dann in der Aktivwerdung in der Szene plausibilisiert und kreativ gestaltet werden. Für das kreative unternehmerische Selbst, das durch die neoliberalen Bedingungen entworfen wird, heißt das auch, dass es im sozialen Raum ebenso fluide sein kann wie im Stadtraum: Es bewegt sich quer zu den angestammten oder imaginären sozialen Ordnungen, die es nicht länger erfassen können.

Die Idee des unverorteten Szene-Subjekts, die sich aus dieser Vorstellung der Szene ableitet, läuft jedoch auch Gefahr, real vorhandene Klassenunterschiede zu verschleiern. Denn die Heterogenität in den Techno-Räumen ist auf gewisse Weisen begrenzt. Hier versammeln sich überwiegend junge, *weiße*, körperlich befähigte Menschen mit hohem Bildungskapital, die für die Eintrittspreise (ca. 10 Euro) und alle konsumierbaren Objekte aufkommen können. Dabei kann Klasse nicht als einzelne für sich stehende Kategorie verstanden

werden, sondern muss ebenso wie andere Differenzkategorien wie Gender, Sexualität, Ethnizität oder (Nicht-)Befähigung in der Konstruktion von queeren Identitäten als *interdependente Kategorie* gedacht werden (Walgenbach 2007). Hierfür ist eine intersektionale Perspektive hilfreich, um Identitäten als plastisch zu imaginieren. Folgt man Katharina Walgenbachs Überlegungen, wirken in die einzelnen Kategorien immer auch voraussetzungsvoll andere Sozialkategorien ein und bestimmen somit maßgeblich den Verlauf der Ungleichheitsverteilung von Ressourcen. Diese dürfen nicht einfach strategisch ausgeblendet oder nebensächlich werden, ohne dass anders-positionierte Subjekte weiter in den Schatten des Diskurses gerückt würden.¹⁷ Eine Analyse der „internen Architekturen“ (Walgenbach 2007: 62) sozialer Kategorien kann somit nur in spezifischen lokalen Kontexten (d.h. niemals universal) erfolgen und muss die Privilegien und Dominanzverhältnisse betrachten, die innerhalb von Identitäten wirkmächtig sind. Für eine wissenschaftliche Annäherung an queere Räume ist dieser Gedanke wichtig, um die Szene als sowohl inkohärent zu entwerfen und dabei zugleich in ihren Kontexten der Stadt zu verankern. Sind Identitäten „in einer multidimensionalen Machtmatrix unterschiedlich zueinander positioniert“ (ebd.), so können Marginalisierte weder homogenisiert noch als auf gleiche Weise ohnmächtig gezeichnet werden.

Das oftmals unbeholfene *etc.* – Klasse, Gender, Ethnizität, *etc.* – in der Theoriebildung wird in der praktischen Umsetzung von Identitätspolitik bei *safer space parties* schnell zu einem konkreten Anliegen, das eine reale Konsequenz in den *door policies* verlangt: Innerhalb weniger Sekunden und von Angesicht zu Angesicht, werden Zutritt und Abweisung, Gästelistenplätze und Eintrittspreishöhe in einem Wechselspiel von Selbst- und Fremdidentifikation ausgehandelt, Aussehen und Erscheinung der Person zur Projektionsfläche eigener Annahmen. Beispielsweise verfolgen feministische Clubcollectives Ansätze, gesellschaftliche Unterdrückungen in eine Kausalität von Kaufkraft zu übersetzen, sodass Frauen* oder People of Color verringerte Eintrittspreise zahlen. Verfestigen sich in dem Versuch der Umkehrung von Benachteiligung aber nicht auch die gesellschaftlichen Logiken, nämlich die Kategorisierungen, die benachteiligen?

¹⁷ Intersektionalitäts- und Interdependenzdebatten weisen auf die Schwierigkeiten hin, die sich aus einer prinzipiellen Unabgeschlossenheit von Differenzkategorien ergeben haben. Für die Untersuchung von EDM-Kulturen müssten neben der klassischen Trias *race, class, gender* zum Beispiel auch *sexuality, age, ability* oder *attractivity* miteinbezogen werden – eine in der feministischen Forschungsliteratur oftmals nur mit *etc.* abgeglichene Additionsreihe. Hieran wird immer wieder die Frage aufgemacht, wie sich soziale Ungleichheiten plastisch verstehen lassen, ohne die Komplexität von Identitäten zu reduzieren (Winker / Degele 2009: 22-23, Walgenbach 2007).

Und was bedeutet es für diejenigen innerhalb der ‚liminalen Zone‘ (Holman Jones / Harris 2019: 3) von Gender und Sexualität, an der machtvollen Linie des Club-Eingangs falsch identifiziert und folglich de-legitimiert zu werden? „As a passable¹⁸ trans* person, the fact that there is someone at the door, trying to understand if I am a trans* woman or not is super stressful“, kommentiert Odete meine Frage nach der ‚Sicherheit‘ in queeren Techno-Räumen. „Of course, if I would enter like ‘Look, I’m a *tranny*, I’m throwing back my hair’... But do I have to perform my own identity to enter because [the concept of *safer spaces*] is focused on a fix notion of what a body or an identity is? (Odete 10.06.2019). Der Besitz oder Nichtbesitz von Techno-Kapital erfolgt deshalb immer auch als Aushandlung zwischen Zugehörigkeit und Entfremdung, Selbst und Community, Inklusion und Exklusion – und der Platz, den Körper dabei im Techno-Raum einnehmen, ist der, der ihnen in der Wahrnehmung der anderen zugewiesen wird. So auch benennt es Zebracki: „Subcultural capital is *done* via the self and transpersonal“ (2016: 113).

Wie bereits klar geworden ist, sind queere Techno-Räume Räume, die temporär konstruiert werden, indem die Anwesenden kulturelles Kapital akkumulieren und austauschen: Als Fähigkeiten und Werte, die aus den konkreten Umständen von Produktion, Distribution und Konsumtion von Techno hervorgehen und diese wiederum formen (Thornton 2003 [1995]: 34). Dabei lässt sich beispielsweise erfragen, mit welchen bestimmten klanglichen Atmosphären ‚authentischer‘ Techno-Raum assoziiert wird – von Soundqualitäten und bestimmten Technologien (Vinyl vs. MP3s) bis hin zu klanglichen Narrativen. Welche Netzwerke, Plattformen und Nischen-Medien einer DIY Techno-Industrie werden mit ‚authentischen‘ Techno-Erfahrungen in Verbindung gebracht? Wie verhält sich *hipness* in der medialen Exponierung, ohne vom „subcultural kiss of death“ (Thornton 2003 [1995]: 6) des ‚Mainstream‘ geküsst zu werden? Wie affektiert Techno-im-Raum die Praktiken des Zuhörens und Bewegt-Werdens und welche Rollen nehmen dabei DJ*s ein, die als „guarantor for subcultural authenticity“ (ebd.: 60) das orchestrieren, was unter *vibe* und *flow* verstanden wird?

DJ*s und Musik-Produzent*innen besetzen in der Szene einen hohen Status und genießen ein soziales, symbolisches und eventuell finanzielles Prestige innerhalb von Techno-Räumen. Die Line-Ups der Nächte sind dabei die Zugnummern der *crowd*, die den DJ*s

¹⁸ *Passable* (von eng. *passing*: bestehen, durchgehen) meint, dass die binär-geschlechtliche Zuordnung einer trans* Person auch von außen entsprechend wahrgenommen wird, sie also als Mann oder Frau identifiziert wird.

nachfolgt von *location* zu *location*.¹⁹ Mitunter können die Akteur*innen hohen Techno-Kapitals auch wenig Interesse an einer Repräsentation durch Außenstehende haben und nicht selten auch sind queere Techno-Akteur*innen selbst Repräsentant*innen in Wissenschaft und Journalismus. Forschung in Techno-Räumen muss demnach auch danach fragen, wie Wissen sozial verortet ist. In queeren Techno-Räumen ist kulturelles Kapital deshalb auch intellektuelles Kapital, denn die Techno-Räume sind *beredt*. Wo die ästhetische Erfahrung der Techno-„Communitas“ (Turner 2009 [1989], vgl. 6.2.) sprachlos ist und sich versichert in einer gemeinsam-gefühlten Synchronizität des *Wir*, artikuliert sie sich deutlich in Veranstaltungsankündigungen, E-Mail-Verteilern und „geheimen“ Facebookgruppen. Auch bei öffentlichen Talks and Konferenzen wird das ausgesprochen, was sonst unsagbar ist und dem Schutz dieser Räume unterliegt. In ihrer Rhetorik knüpfen die Techno-Akteur*innen dabei an bestimmte Geschichten an, die ihrem Tun Legitimität zusprechen und ihr symbolisches Kapital als Techno-Pionier*innen im *Hier und Jetzt* steigern. So schreibt mina beispielsweise im Veranstaltungstext:

Our events might have stopped for a while due to the difficulties we face in this city – touristification of the streets, constriction of our communities, eviction from our homes, expansion of the tech-capital running on our precarity. Yet, we are part of a much bigger history. Queer raving has been forever. From the wild drunken naked dances of the bacchantes from ancient Greece, the Medieval Ages' witches' covenants and their myriad potions and spells, the Comune of Light or the Exodus Community defying the state (of the art) with their alternative anarchist communities, the black trans & latinxs folx from Vogue scene creating shelter and a powerful language of their own: we are part of a long lineage of ravers and queers. We shall write our own history as no one else will do it for us mina, Facebook-Veranstaltungstext 04.01.2020).

Diese „eigene machtvolle Sprache“ und ihre Codes verdichten sich in einer Ästhetisierung des Szene-Lebens. Die Szene-Akteur*innen gestalten Poster, Mixtapes oder Merchandise und schaffen damit konsumierbare Produkte, die sie in selbstbewusster Haltung über die Ästhetiken des „Mainstream“ stellen. Bei den Veranstaltungen selbst bieten sie Performances dar, übernehmen Schichten an der Tür, Kasse und Bar oder stechen Tattoos in derselben amateurhaften Ästhetik, die Ausdruck ihrer Werthaltung ist. So wie „Geschichte selbst gemacht“ werden soll, in den flüchtigen Momenten des *Hier und Jetzt*, kondensiert sich der *do-it-yourself*-Ethos in der hohen ästhetischen Produktivität der Szene, in der Akteur*innen unterschiedliche kreative Rollen einnehmen. „Cultural capital is embodied in the form of being ‘in the know’, using (but not over-using) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles“, schreibt Thornton (2003 [1995]: 11-12) und fügt später

¹⁹ Dies auch international: Mitglieder des *mina village* (ursprünglich als reales Freund*innen/Fan-Camp beim *Festival Forte* entstanden und später als virtuelle Gruppe) folgen mina auch zu anderen scene-relevanten Events wie bspw. dem Whole Festival oder Berlin Atonal 2019.

hinzu: “The difference between being *in* or *out* of fashion, high or low in subcultural capital, correlates in complex ways with degrees of media coverage, creation and exposure (ebd.: 14). Kulturelle Produktivität und mediale Sichtbarkeit wird somit zu einer Art Erwartungshaltung, zum Einlösungsversprechen des eigenen Techno-Kapitals.

Welcher Geschmack, welches Verhalten und welcher Stil zumindest glaubwürdig und normativ für die Szene sind, lässt sich beobachtend-teilnehmend herausfinden. Dabei ist es vielleicht mehr eine bewusste Spielweise des *Insiderisch*, im ‚postmodernen Gebrochensein‘ nur situativ unter Beweis zu stellen, zu Träger*innen von kulturellem Kapital befähigt zu sein. Verortet man kulturelles Techno-Kapital in Körpern und (Teil-)Identitäten, wird es zuerst performt und anhand des eigenen Körpers erzählt: Im Judith Butlers Sinne als differentielle und wiederholte Handlungen, die durch Frisuren, Kleidung, Accessoires, Slang oder Bewegungsrepertoires artikuliert werden können. Wer hohes symbolisches Kapital akkumuliert, steigert diese Performativität in den Momenten des *Hier und Jetzt* beispielsweise durch mehrmaliges Umkleiden oder ‚Anlegen‘ neuer Tanz-Identitäten und zeigt, dass die eigene Techno-kulturelle Identität brüchig ist und vielgesichtig ist, und erst aus ihren Leerstellen erwächst. In den musik- und queergeschichtlichen Bezugnahmen durch die eigene Biografie, die von *voguing* bis hin zu *hardcore* reichen können (vgl. 6.1.), tritt dabei wiederum der Aspekt des Fluiden in den Vordergrund. In einer Ablehnung vom subkulturellen Sich-Verorten-Lassen wird Zugehörigkeit zum Kollektiv der Szene also vielmehr durch das Wissen um bestimmte Habiti ausgedrückt und individuell umgedeutet.

Der Stil der Kleidung, Frisuren und Accessoires und das Verhalten in Gesten, Sprachen und Tanz sind dabei wichtige performative Indikatoren, das zu erlernen, worauf die queere Community im Raum Wert legt (Cannon 2020: 126). Kulturelles Kapital in diesem Sinne wird personifiziert durch mimetische Handlungen, ist implizite und internalisierte Richtschnur. Während sich beispielsweise gegen einen festen Dresscode ausgesprochen wird, sind die Techno-Räume alles andere als erwartungsfrei: „The team will put on [their] best techno-feminist raver zapatistas’ outfits”, schreibt mina auf ihrem Einladungsschreiben (RSVP, Abb. 15). Andere reagieren mit einer gewissen Reserviertheit und Distanznahme auf diese impliziten Aufforderungen, „where the entrance is too expensive, or everyone has cool outfits and I don’t have money for outfits, so you think ‘I’m not valid to be there’” (Odete 10.06.2019).



Abb. 5: Performativität bei mina © mina, João Viegas



Abb. 6: After mina © mina, Ludwig Klein

Diejenigen, die hohes Techno-Kapital akkumulieren, also auch über eine Definitionsmacht über visuelle Ästhetiken verfügen, fallen durch Extravaganz und Kurioses auf (Abb. 5, 6). In den Räumen bewegen sich zum Beispiel auch einige in Lissabon ansässige trans* und genderfluid Szene-Ikonen wie US-Rapperin Mykki Blanco oder Vogue-Fotograf David Motta. Der Anteil an Second Hand-Kleidungsstücken in den Räumen scheint zu überwiegen, auch wenn sich darunter sicherlich einige Designerstücke mischen. Viele *raver* neigen zu einem aggressiven, kämpferischen und düsteren Outfit – sie referieren auf sich als „gótekas“ [als „Gotische“, Anhänger*innen der *Gothic*-Kultur], die eine Form der proletarisch-städtischen Anarchist*innen und Punks beerben (Schwanhäußler 2010: 106). Die Übergänge zum Techno *hardcore-continuum* (wie Jungle, Dusptep, Grime, Gabber oder Acid House; Garcia 2020b: 6) sind fließend und bespielen eine kosmopolitische Techno-Zugehörigkeit: Schwere Jacken, Nietenbänder, *combat boots*, alte schrille Sportkleidung, schmale Sonnenbrillen, rot geschminkte Augen, weiße Kontaktlinsen, schwarz lackierte Fingernägel, glatt oder halb rasierte Köpfe. Die „sex party“-Elemente werden dabei mit Latex- und Bondage-Applikationen oder Jockstraps bedient. Wo queere Techno-Körper expressiv in ihrer Erscheinung sind – „I request to bring a *Freakum Dress*“ (kétia, Referenz auf einen Song von Beyoncé) –, politisieren andere ihr Auftreten mit Schriftzügen wie „Marginalized bodies dancing is power“ oder „Ninguém solta a mão de ninguém“ („Wir dürfen einander nicht loslassen“) – eine Illustration, die nach der Wahl Jair Bolsonaros im Oktober 2018 viral ging.

Die queere Techno-Szene favorisiert dabei verspielte Formen und Irritation, Cross Dressing und Drag, und setzt ein Statement durch die Fähigkeit, Techno-Kapital *queerable* zu machen. Der Stil ist dabei mehr als nur eine zugehörigkeitsbezeugende Körperpraxis zwischen individuellem Ausdruck und intersubjektiver Kommunikation. Er fragt danach, wie sich das Innen und Außen auf einer ‚Oberfläche‘ des Körpers, auf der Haut, verhalten. Wie also lässt sich queeres Körperwissen in dem Moment des *Hier und Jetzt* erkunden und welche Geschichten werden zwischen Vergänglichem und Zukünftigen archiviert und wieder heraufbeschworen?

6. Der flüchtige Raum: mina

6.1. *I'm a historical hoe. Musik, Tanz und queere Archive*

Queers and ravers are recycling agents of society, decomposing normative ideas. Dedicated to the inner revolution, the anti-natalist transhumanist sonic dance revolution.
(mina Facebook-Veranstaltungstext, 04.01.2020)

Der ephemere Moment des Provisorischen ist eine Inszenierung des ‚Underground‘. Techno-Räume und Raves wie mina entstehen nicht spontan und ungeplant (auch wenn sich durchaus spontane Zusammenkünfte bei *house parties* oder auf der Straße zu Techno-Räumen verdichten können), sie bieten eine sorgfältig aufgestellte Infrastruktur, die dem Stil der Szene entsprechen. In der ‚Geschäftigkeit des Spaßes‘ sind sie von allen Akteur*innen konstruierte und dramaturgisch durchdachte Räume; sie werden aufbereitet, um eine ‚Alternative‘ anzubieten und ‚Geschichte gegen-schreiben‘ zu können. Dabei dient der ‚Mainstream‘ als diskursiver Maßstab für den kulturellen Wert von ‚Underground‘ und der daraus formulierten kulturellen Agenda der Szene-Akteur*innen. Wie bereits herausgestellt, sind die Rhetoriken des Widerstands und der Befreiung dabei nicht nur ein gemeinschaftsbildendes Cluster der Szene, sondern machtvoll Mittel, „by which youth [...] assert their distinctive character and affirm that they are not anonymous members of an undifferentiated mass” (Thornton 2003 [1995]: 10).

In der Zeit meines Aufenthalts war die neu „gescoutete“ *location* in Prior Velho eine gute halbe Stunde Autofahrt von Lissabons Zentrum entfernt, ohne öffentliche Anbindung ist sie in einem industriellen Ambiente dicht hinter dem Flughafen gelegen. Der ebenerdige Teil der 2800m² großen Lagerhalle und des privaten Veranstaltungsorts Flying House Lisboa wird hier zum Techno-Raum. Mehrstufige Anmeldeprozesse zu den Events durch ‚private Einladungsschreiben‘ (RSVP, Abb. 15), eine eigene Türpolitik, Instruktionen und Regeln im Innern sind hier die klar konturierten Fahrbahnen, die das vermeintliche Rave-Chaos eines *Jede*r wie sie*er will* konterkarieren: Wo Normen ausgehebelt werden wollen, müssen sich vielleicht erst andere Regularien finden. Diese *spaces* sind gerade deshalb *safer*, weil sie klare Kontrollmechanismen aufstellen, um abseits diskriminierender, sexistischer oder fetischisierender Habiti zusammenzukommen, die sonst das ‚Mainstream‘-Clubbing ausformt. Stattdessen bieten sie alternative Möglichkeiten an, sich umzuorientieren. Nicht-normative Genderidentitäten und Sexualitäten materialisieren sich in Unisex-Toiletten [*non-gendered toilets*], Darkrooms und einer generellen sexualisierten oder zärtlichen

Atmosphäre, die zumindest zur öffentlichen Auslebung von Erotik und (*safer*) Sex ermutigt und durch den Konsum von Rauschmitteln bekräftigt wird.

Heteronormative und gewaltvolle Blicke lassen sich aber nicht einfach an der Tür abstreifen. Sie müssen ‚verlernt‘ (im Spivak’schen Sinne des *Unlearning* von Privilegien, 1988: 295; Ueno 2003) werden, um temporär ausgesetzt zu werden. Das heißt auch, dass *safer spaces* sozusagen als versuchter Positivabdruck der gesellschaftlichen Missstände nicht einfach von den zugrundeliegenden Denk- und Wissensformationen abgekoppelt werden können, die die Notwendigkeit für ebendiese erst geschaffen haben. „Although queer nightlife spaces are meant to provide refuge from patriarchy, such refuge is an ongoing and partial process; patriarchy still seeps into queer spaces in muted and sublimated forms, which impact sexual courtship in turn” (Garcia 2020a: 342). Während Ken Spring zum Beispiel “the ambiance of the rave scene as a risk-free environment” (2004: 50) beschreibt, versucht diese Arbeit hingegen die geschaffenen Frei(t)räume als ambivalente Gebilde mit Schattenseiten zu beleuchten, indem die Räume und Praxen ebenso wie ihre gesellschaftlichen Akteur*innen im sozialen Raum (und dessen Schief lagen) verortbar bleiben.

Somit darf sich die Wertschätzung und Fürsprache für Techno-*safer spaces*, wie es diese Arbeit ist, nicht in einer Zelebrierung des Sich-Verlierens erschöpfen – der (Über-)Konsum von Drogen kann zum Beispiel befreien oder aber auch zum sogenannten „collapsing“ oder zum Tod führen – sondern muss sich ihren Verantwortungen und Ambivalenzen gewahr sein. Somit bleibt zu bedenken, wie sich sexuelle Blickregime, Machtgeometrien und Aggressionen in Techno-Räumen weiterverhalten. Die *darkrooms*, aus *gay club*-Settings bekannt und in queere Kontexte überführt, sind dabei ein Beispiel für die Infrastrukturen, die zwischen Schutz/Sicherheit und Abweisung/Exklusion angesiedelt sind. Wie Odete argumentiert:

In a darkroom, gender and sexuality become so evident. When you touch a body and there are genitals, you assume something about a person. You will expect something in that body that maybe is not there and then your desire is triggered. [...] But [for a trans* woman in a darkroom] it becomes almost like the reality outside. It is almost like it proves the normal reality to be right and nothing different is being built... The darkroom kind of proves those limits. [...] I do not think [*safer spaces*] completely understand the bodily dimension of a transgendered body in clubs and parties (Odete 12.06.2019).

Insgesamt bleibt der Fokus der Erfahrungsqualitäten in Techno-Räumen auf dem musikalisch-sinnlichen Erleben, als Dancefloors in Stimmung versetzter Potentialität. Worin aber erhält Rave als Erfahrung, die sich vorwiegend auf subjektive Empfindungen und Faszinationen richtet, Bedeutung, die über den Moment des *Hier und Jetzt* hinausgeht? Diese

beiden anstehenden Kapitel möchten sich den Fragen widmen, welche sozio-musikalische Geschichte hier geschrieben werden kann, indem eine ‚innere Revolution‘ in der Zerstreuungspraxis des ‚Underground‘ angestrebt wird. Techno-Räume, so wurde bisher herausgestellt, werden aktiv produziert, sie konstruieren Erfahrung. Zugleich aber beziehen sie sich auch auf Erfahrung zurück, die autobiografisch, kollektiv oder imaginiert sein kann, sie erzählen Geschichten und weiten diese aus. Techno-Räume bedeuten deshalb etwas und sind sinnstiftend für die Szene, weil sie wirken und darin eine Hör-Faszination entfalten, die wieder bedient werden will. – „[But] how do you write a history of a culture that is fundamentally amnesiac and non-verbal” (Reynolds 2008: xxv)?

Auf die Frage nach musikalischen Narrativen verorten sich Violet und Photonx in den Free Rave-Kulturen im postdiktatorischen Portugal der 90er Jahre sowie in der New Yorker Ballroom- und *voguing*-Szene und implizieren damit, dass ihre musikalischen Sprachen an gewissen sozialen Handlungsformen anknüpfen. Anders führt Odete beispielsweise im Interview aus:

For me music is a point where I kind of loose language... (I'm talking about music that has no lyrics). Even though I consider [language] as important! In representation politics as a trans* woman, speaking is important – giving voice and language to a specific history is important... But I think also narrating it and creating a world is not limited by language, a patriarchal language, Portuguese or English language [...] So, I was really obsessed with sounds related to a queer history of sound, like drag queens' voices, expressions like 'Yes, bitch!' work, or melodies from Sappho, Lyra [Pramuk] [queer und trans* Künstler*innen]...or even like police sirens: Things that I consider to be part of what a queer person has on their mind when they think of themselves sonically or musicwise... I was really obsessed with archiving these kinds of samples and sounds [...] And now it got weird [lacht auf] [...] I just use samples or sounds that relate to something figurative, like a sword hitting something, or someone killing someone, or a gun shot, or someone throwing up...I get these sounds that can tell a story if mixed together. And I just put them in a track and create this little world that a track is, with samples that are not abstract and point to something figurative. I think I'm still trying to understand how I can create a fantasy or a place that somehow resembles reality but is not reality (Odete 10.06.2019).

Techno-Musik in diesem Sinne hat womöglich immersives Potential, kann fantastische Welten zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit und Fiktion kreieren. Sie ist dabei gespickt mit Elementen, die queere Körper in Bezug setzen – „all the little traumas“ (Odete 10.06.2019) – oder ihnen Komfort verschaffen: „I don't force my music to be political. But the music from POC and queer minorities throughout the world is something I can relate to” (Viegas 28.06.2019). Dabei wird von den Musiker*innen, die oftmals auch eine klassische Musikausbildung (Gitarre, Querflöte, Gesang) genossen haben, eine Ästhetik des Evokativen, des Fragmentarischen, des Verzerrten favorisiert – Odete spricht von „levels of monstrosity, bodily modification and failure“ (12.06.2019). Als musiktechnologische Körperausweitungen in den Raum vermitteln sich hierbei die cyborgischen Qualitäten, die

in den Sprachencodes der Szene und der Wissenschaft immer wieder beschworen werden (vgl. 6.2.). Die Mensch-Maschinen der Kraftwerke (wie von der gleichnamigen Band besungen) werden dann belebt in den ‚Bewohner*innen‘ der Techno-Räume selbst, als imaginäre und wirkliche Figur, wie sie auch Donna Haraway beschreibt (1991). Welche Formen von klanglicher ‚Authentizität‘ werden hier also geschaffen, die zu Wegweisern queeren Erzählens, Wegzählern queerer Geschichte innerhalb von Techno Electronic Dance Music Kulturen geworden sind?

Die *Line-Ups* der Raves (zumeist eine Mischung aus lokal-bekannten, internationalen oder Überraschungs-Gästen von ‚verschwisterten Collectives‘), sind dabei die ausschlaggebende Komponente für die Attraktivität und ‚Authentizität‘ einer Veranstaltung. In den Menschen, Musiken und ihren Sprachen, die sie versammeln, akkumulieren sie queeres Techno-Kapital. Hierbei wird auch am meisten Geld bewegt, indem Flüge und Gagen an die Künstler*innen gezahlt werden und durch die Eintrittspreise (bestenfalls) wieder eingenommen werden. In welcher Reihenfolge die DJ*s auflegen, sagt dabei auch über ihren kulturellen Stellenwert aus; denjenigen, die die fortgeschrittene Nacht beschließen, kommt das größte Prestige zu. Wie Violet und Photonz erzählen, legen die mina-DJ*s jeweils in einem Rotationsprinzip auf (28.06.2019). Die DJ*s verstehen ihre Arbeit darin, die Bedürfnissen der *crowd* nach geteilter Erfahrung zu bedienen. Im Sound der Atmosphärenräume verdichtet sich der *vibe*, die kollektiven Wünsche und der ‚edukative‘ Anspruch der *safer spaces* mit einer individuellen Handschrift der Musiker*innen. Die musikalische Praxis der DJ*s, die präexistente Musiken ‚mischen‘, ist dabei ein wichtiges authentisierendes Element von Techno-Räumen. DJ*-Sets gelten dabei längst als ‚vollwertig‘ konsumierbare Produkte, die auf Datenträger und Streaming-Plattformen überführt und archiviert werden können.

Ebenso wie die Atmosphärenräume selbst, fangen DJ*s Zeit ein: „These emergent communities repeat sounds and actions to generate or solidify histories and memories attached to orientation“, schreibt Alexander M. Cannon (2020: 124). Die Dramaturgien ihrer oft mehrstündigen Sets sind durchsetzt von Tempo-Wechseln: Die „hard bangers“, „dark, industrial music“ der „tentacular club fringes“, wie im Sprachgebrauch der Szene beschrieben, werden aufgelöst in atmosphärischen Stimmungsbildern, die nicht selten eine Vorliebe für *minimal* bekunden. Der Kreislauf der Wiederkehr des harten *4-to-the-floor-beats* wird mit Ruhepausen durchsetzt, in deren meditativen Qualitäten sich die *raver* dem Verhältnis von Motorik und Stagnation gewahr werden, die ihnen der Atmosphärenraum,

die Geschichtlichkeit der *location*, bereits offenbart. Tanz und körperliche Erschöpfung wird dabei vielleicht zu einer Art körperlichen Verdichtung von Vergänglichkeit.

In der Verschränkung von Musik und Tanz, der Erfahrung von „bass pressure“ (Garcia 2020b: 6) auf Raum und Körper, scheinen die Bewegungen der Körper eine performative Entladung von Rhythmen und Impulsen, Biografien und kollektiven Erinnerungen zu sein. *Techno-moves* stellen dabei ein bestimmtes Bewegungsrepertoire dar, das in erster Linie mimetisch erlernt wird: „Dance-moves spread through the crowd like superfast viruses“ (Reynolds 2008 [1998]: xxii). Sie sind in Techno-Räumen und ihrer Narrative essenzieller Bestandteil ritualisierter Ekstase, entwerfen soziale Körper und verhandeln Körperpolitiken neu. Dabei gibt es eine klare Vorstellung von Bewegungsabläufen, die als ‚gut‘ oder ‚authentisch‘ empfunden werden. Die kantigen, linearen, strengen Bewegungen, das sogenannte „Stampfen“ mit den Füßen, die angewinkelt-boxenden Arme, dann schwingende Oberkörper und geschlossene Augen der Introversion. Im Halbdunklen der Räume lässt sich beobachten, welche Bewegungen von den *ravern* zu welcher Musik favorisiert und durch Mimesis erlernt werden. Die *crowd* richtet sich gewöhnlich zum*r DJ*, wobei sich immer wieder Menschen zueinander drehen, sich berühren oder spiegeln, und so in der Interaktion ihre eigenen Bewegungen verlängern in den Raum. Wie Toshiya Ueno in ihrem Aufsatz *Unlearning to Raver* beschreibt:

Techno-dance consists of a series of gestures and behaviors that are, in each moment, experienced, experimental, repetitive, mimetic and performative. This ‘unlearned’ dance, which is transmitted, propagated and imitated in an unnoticed way, through ‘entraining’ rhythms and beats from one body to another, is dependent on the mimesis without a model (Ueno 2003: 106).

Techno-Tanz ist dann Repetition und Zitation. Er gestaltet die verkörperlichte Qualität des *Hier und Jetzt* durch das Rückerinnern und Wiederbeleben von Geschichten und bleibt doch Ausdruck ‚von innen‘. Nach Ueno lässt er sich darin in die Nähe zu Butlers Performativitätsbegriff setzen, „in which the original itself is always already a copy open to an infinite reiteration of gestures“ (2003: 107). Zwischen einem individuellen Singular und kollektivem Plural der Bewegungen verweist Techno-Tanz als körperliche Handlung nicht auf etwas Vorgegebenes, Substanzielles, das durch ihn ausgedrückt werden soll. Ohne Anleitung und Idealtypus, dem nachzueifern wäre, meint Techno-Tanz daher mehr eine Idee des Entwerfens. Seine Performativität lässt sich darin begreifen, dass seine Bedeutung zuallererst im *Hier und Jetzt* hervorgebracht wird, in einer interaktiven Verschränkung des Atmosphärenraums, des repetitiven Beats mit allen Anwesenden. “The dancing body intrinsically exposes a do-it-yourself ethos”, schreibt Zebracki. “Yet, there are limitations to

the body's 'own' agency, as it is connected to previous experience, current encounter and future rumination" (2016: 113). In dieser Verschränkung der Zeiten offenbart sich die theatrale Dimension des Techno-Tanzes, indem die eigene Handlung auch immer schon vor einem selbst begonnen hat, die re-aktualisiert und re-interpretiert wird. Sie ist nicht nur Individualleistung, sondern ein Wiedererfahren von bestimmten Codes, die verinnerlicht worden sind und wieder zum Spielmaterial werden können. Deshalb, so argumentiert Ueno, verschiebt sich widerständiges Potential in Techno-Räumen auf die Mikroebene interagierender Körper: Auf das (V)Erlernen von gesellschaftlichen Bewegungsrepertoires und das wirklichkeitskonstruierende Neuentwerfen in einem interaktiven Raum. Techno-Tanz hat deshalb sowohl Handlungs- als auch Aufführungscharakter und in seiner Ritualisierung entfaltet er ein Wirkungspotential, das als transformativ empfunden werden kann. Er gibt der kollektiven Erfahrung von Techno-*musicking* eine Textur und kann als Körperwissen in den Alltag überführt werden.

Neben dem Wissen um bestimmte musikalische Verweise oder Körperbewegungen, ist auch das *know-how* um Technologien ein Bestandteil der Authentisierung von Techno-Kulturen. Ihnen haftet ein wertender Blick an, der beispielsweise Vinyl-DJ*s gegenüber „Computer-DJ*s“ hierarchisiert. Die Idee der Irritation von Können und Geschick, das Aneignen von ‚Versagen‘ in der musikalischen Selbstrepräsentation, kann sich dabei auch im Umgang mit Technologien zeigen: So hat Odete bei ihrem *Boiler Room*-Set anstelle mit den bereitstehenden Pioneer CDJs mit der Computer-Software Ableton Live aufgelegt, was wie zu erwarten aus der Chatspalte des YouTube-Livestreams mit „Fake DJ“ kommentiert worden ist. Ihre Absichten erklärt sie folgendermaßen:

[*Boiler Room* is part of] a power dynamic that repeats itself because white people institutions are profiting from underground artists. That is a dynamic I must accept in the club scene worldwide [...] I am accepting this trait of exposure believing this exposure will bring me money. I know it is awful and sad to say but... I tried to undermine [the idea of a 'perfect set'] by changing what I usually do and try to take risks. Because I thought, lots of people are going to see it, so how can I not crystalize myself and try to use this for my benefit, for my own *idea* of my career. [...] So, I am not going to play on CDJs – that's what I play since I started – but for the first time ever I am going to play on Ableton because it's for free... Because I am also obsessed with the idea what can be punk nowadays [...] And I am a historical hoe... I decided to play on my computer because that is seen as inferior to CDJs and use it as a way to speak to people that are not the usual crowd of *Boiler Room*. Trying to not please the people that are listening to it, but talk to that one specific person, a trans girl that can connect with it...I actually try to fail. That is what I want to do in my career [...] Otherwise I would be dead, I could go and work at a call center (Odete 12.06.2019).

In diesem künstlerischen Selbstverständnis sehen sich queere Techno-Agent*innen deshalb als „Recycler“ der Gesellschaft, wie mina zu Kapitelbeginn zitiert worden ist. Sie wollen hegemoniale Erwartungen und Ordnungen zersetzen, und mit ihrer Musik strecken sie ihre Arme aus in einen vieldimensionalen Raum. Techno-Musik blickt dabei zurück auf das Vergangene der *locations* und queerer Geschichten und sucht zugleich in einem horizontalen Raum der Gegenwärtigkeit nach identitätsstiftenden Bezügen, die das Subjektive in Verhältnis setzen. Ein solches performatives Orientieren und Orientiert-Werden in Techno-Musik ist dann vielleicht vielmehr ein geographischer Akt, die Erkundung eines archäologischen Untergrundes von Geschichten, die abseits der heteronormativen Welt zu finden sind.

Gerade hierin offenbart sich womöglich auch einer flüchtiger Blick nach vorne. Wie Schwanhäußer schreibt, berausche man sich weniger am Vergänglichem, sondern nutze vielmehr die Räume des Vergänglichem als Zukunftschance (2010: 172). Die Erfahrung des Vergänglichem speist eine kreative Kraft, die ihre Vitalität aus der Prekarität zieht. Und ihre Produktivität wertet dabei die urbane Landschaft symbolisch auf, die wiederum lokale und internationale Vorstellungen von Lissabon unterfüttert. Hierin versteht sich Techno als Übergangsraum und weist doch in alle Richtungen über sich hinaus. „[Techno-Räume] sind nicht der Ort für dauerhafte, großen Idealen verpflichtete Gesellschaftsmodelle und sie sind auch keine räumlichen Monolithe im kapitalistischen Stadtraum, sondern sie sind das Material spontaner, taktischer Erwägungen, die sich mit kurzen subversiven Erfolgen begnügen. Sie existieren für eine Übergangszeit, um anschließend wieder zu zerfallen“ (Schwanhäußer 2010: 173-4). Am Spürbarsten wird dies in der sogenannten *after hour*: Dem Zeit-Raum nach dem Eigentlichen, der sich über Stunden in die Länge ziehen kann, in dem man zusammenrückt, wortlos genießt, eine Flasche *Amêndoa Amarga* (Mandellikör) kreist und sich die Rastlosigkeit der Nacht nach dem sogenannten „Runterkommen“ erschöpft. Hier „kondensiert sich, was sich über Stunden akkumuliert“ (Schwanhäußer 2010: 238), indem der offenen, exzentrischen, amorphen Gestaltung der Nacht in einer symbolischen Überhöhung noch einmal Rechnung gezollt wird: In einem Zustand von Entleerung in einem Lebensentwurf *under construction*, auch nach 31.454 Schritten nirgendwo anzukommen, wie mein Schrittzähler in der Nacht vom 24. auf den 25. April 2019 zählte.

6.2. In fragilen Techno-Räumen. Widerständiges Potential im *vibe*?

Is rave simply about the dissipation of utopian energies into the void, or does the idealism it catalyzes spill over into and transform ordinary life? Can the oceanic, 'only connect!' feelings experienced on the dancefloor be integrated in everyday struggles to be 'better at being human'? (Reynolds 2008: xxv)

Wenn die Sets der DJ*s doch Texte beinhalten – in Intros, Outros und meditativen Ruhephasen –, dann sind es mit Vorliebe solche, die den düsteren Qualitäten des Vergänglichen eine neue Bedeutung geben. Sie beschwören eine futuristische Welt des *Post*: Post-Humanismus oder Post-Genderismus, in denen die androzentristische Welt des Menschen hinter sich gelassen wird und Maschinen regieren. Die „anti-natalist transhumanist sonic dance revolution“ (mina, s.o. 6.1.) gibt der Atmosphäre der Techno-Räume eine Syntax und dem furiosen Stampfen der *raver* eine Sinnstiftung nach vorne: „We need to merge with the Gaia and with the Kosmos“, schreibt mina weiter im Veranstaltungstext. Die kosmologische Denkweise, die sich hier findet, ist zumindest interessant, sie verbindet hippieske Naturmystik mit Cyborgisierung. Dabei ist im Sprachgebrauch der Szene das, was auf dem Dancefloor geschaffen wird, fast von organisch-orgiastischem Eigenleben. Beschworen wird eine „tentacular kinship“, die die dichotomen Grenzziehungen zwischen Mann und Frau, Mensch und Maschine, Physischem und Metaphysischem aufzulösen versucht. DJ*s sind dabei die Architekt*innen der klanglichen Atmosphäre, sie ‚lesen‘ den *vibe* und ‚kanalisieren Energie‘. „DJing gives you a freedom to ‘build’ an atmosphere for the night, to adapt to the ongoing vibe and to interact with the crowd.“ (Bleid 10.06.2019).

Ihnen und der *crowd* gemein ist eine Faszination für einen pulsierenden *beat* im tiefen Frequenzspektrum, „where sonic affect becomes haptically manifest as force and movement“ (Garcia 2020b: 6): In den Vibrationen der Körper, dem Puls des Herzens, der Schwingung des Trommelfells, dem Rhythmus des Atmens, denen durch die *Techno-moves* ein visueller Ausdruck verliehen wird. Der *vibe* ist damit nicht nur ein metaphorischer Ausdruck für eine gewisse Stimmung in den *locations* (vgl. 4.2.). Er ist die verkörperlichte Erfahrung im Techno-Raum, ein Einstimmen und Eingestimmtwerden durch die ‚Assemblage‘ an Elementen. Die letzten Seiten dieser Arbeit widmen sich daher den zentralen, wenn auch vielleicht vagsten Aspekten (queeren) *Techno-musickings*: Den geteilten Momenten der *crowd*, die aus den (Inter-)Aktionen auf dem Dancefloor entstehen. Wie bereits auf den vorangegangenen Seiten erwähnt, lässt sich der *vibe* (als affektive

Wissensressource) als Teil von Techno-Kapital verstehen, dem „set of tacit knowledge assets (including affective, empathic, restorative qualities), [...] accumulated over techno events and to be occasionally transferred to inclusive participations in the everyday life“ (Zebracki 2016: 117).

In dem Zusammenhang mit *vibes* sind Raves oftmals auch mit dem soziologischen Konzept von ‚Tribes‘ oder ‚Neo-Tribes‘ (in Rückgriff auf Michel Maffesoli) in Verbindung gebracht worden – Begriffe, in denen sich die Ideen über eine temporär abgeschlossene Gemeinschaft mit eigenen ‚geheimen‘ Ritualen erhalten haben. Sie werden zum Teil auch von der Techno-Szene selbst gebraucht, um sich in eine Linie mit dionysischen Geschichten oder bakhtinischen Praxen des ‚Carnival‘ zu stellen. Die ‚tribalen‘ Elemente, die in einem Dualismus zwischen Chaos und Ordnung, Sich-Verlieren und Sich-Finden gesehen werden, sind in der EDM- und Techno-Forschung insbesondere durch Victor Turners Konzepte der ‚Communitas‘ und ‚Liminalität‘ gedeutet worden (Ueno 2003). Der Ritualtheoretiker Turner entwirft ‚Communitas‘ dabei im Zwischenmenschlichen, sie entstehen in Schwellensituationen, dem Liminalen, in denen gesellschaftliche Rollenzuschreibungen temporär aufgeweicht werden können. An die Stelle einer externen Ordnung treten die Qualitäten des *Hier und Jetzt*, in denen im ‚Communitas-Wir‘ Raum geschaffen wird für das „Aufblitzen luziden, gegenseitigen Verstehens“, das von dem Gefühl gefolgt wird, dass „alle, nicht nur ihre eigenen Probleme, emotional oder kognitiv gelöst werden könnten, sofern nur die als ‚wesenhaftes Wir‘ (in der ersten Person) empfundene Gruppe diese intersubjektive Erleuchtung aufrechterhalten könnte“ (Turner 1989: 75).

Der exotistische Ton, der Rave-Narrativen oftmals anhaftet, hat das ‚erleuchtete Wir‘ und dessen Praxen in die Nähe zu quasi-religiösen oder archaischen Phänomenen gerückt (Ehrenreich 2007; St John 2003). Sie erinnern an die mystifizierenden Blicke der reisenden Ethnolog*innen auf der Suche nach ‚Authentizität‘ (im Sinne von ‚Ursprünglichkeit‘), die eine Idee von der ‚Musik als universelle Sprache‘ wiedererwecken. Dieser Wir-Affekt wird wie Luis-Manuel Garcia kritisiert, in diesen Sprechweisen oft als ‚autonom‘ verstanden, als prä-personales, nicht versprachlichtes oder repräsentierbares Phänomen, das sich von der kulturellen Spezifität seiner Kontexte lossagt (2020b: 2). In Anlehnung an seine Überlegungen, versucht sich die Arbeit an einer anderen Lesart: Der *vibe* ist nicht nur grundlegend für die Konstruktion und das reale Gefühl von Szene-Zugehörigkeit, er ist auch das sorgfältige Ergebnis einer kulturellen Praxis, ihn als solchen zu authentisieren.

„What authenticates club cultures is not so much a unique DJ performance, as the ‘buzz’, ‘vibe’, ‘mood’ or ‘atmosphere’ created in the interaction of DJ and crowd in space”, schreibt auch Thornton (2003 [1995]: 65). Wenn in einer Linie mit den vorangestellten Überlegungen Szene-‘Authentizität’ Produktion und Konsumtion von kultureller Distinktion bedeutet, dann ist auch der *vibe* sorgsam in Szene gesetzt. Das meint aber wiederum keinen ‚heuchlerischen‘ Akt der Vortäuschung, sondern ist ganz im Gegenteil wirklichkeitskonstituierend, weil affektiv erfahrbar. Das Gefühl der Intimität auf dem Dancefloor dient dann als Wissensressource, die überlaufen kann auf die Ordnungen des Alltags. Wie Ueno oder Menrath in ihren Arbeiten hervorheben, lässt sich erst in dieser Erfahrbarmachung von *vibe* das widerständige Potential von queeren Techno-Räumen benennen, das sich auf eine Mikroebene performativer Körper verlagert hat (Ueno 2003; Menrath 2019).

In den Sprachencodes der Szene sind *vibe*, *flow* oder *mood* Mittelpunkte der sozialen Ereignisse und werden als unvermittelte sowie unvermittelbare Phänomene konzeptualisiert. Im *vibe* wird der gesamte Techno-Raum zum Resonanz- und Energiekörper, in ihm wirken Klang, Raum und Menschen zusammen:

When two bodies share the same resonant frequencies, a self-amplifying feedback loop can result, such as when two mechanical metronomes gradually come into synchrony, or when one vibrating tuning fork causes another one nearby to vibrate in sympathy. What this implies for sonic affect is that certain frequencies and patterns of fluctuation have the capacity to excite certain bodies and incite them to move, respond, express, and/or re-transmit this energy (Garcia 2020b: 10).

Dieses energetische Zusammenfinden als *crowd* kreiert dabei Intimität zwischen Fremden [strangerintimacy], wobei der*die Fremde unweigerlich wieder das Eigene wird in der Synchronizität des ‚Feedback-Loops‘. In der Interaktion zwischen bewegten Körpern erst erhöht sich der *vibe* in einem erweiterten Selbst-Bewusstsein (als Bewusstsein um das Selbst im Anderen und vice versa): Im ‚Sprechen oder Schreien im Delirium‘, was *raver* oder *raving* eigentlich wörtlich bedeutet (Ueno: 115). „[The] cyborgian body transcend[s] into a state of emotionally shared publicness that co-produce[s] techno-space“ (Zebracki 2016: 117). Hierin wird letztlich die klare Trennlinie zwischen Produzent*innen und Konsument*innen aufgelöst, denn Techno-Raum ist immer das Ergebnis eines gemeinschaftlichen Engagements, das nicht einfach nur konsumiert und genossen werden kann. Er fordert dagegen Investitionen einer*s jeden ein, um sich im Ideal des *do-it-yourself* zu bewahrheiten, wenn ‚jeder Mensch ein Künstler ist‘, wie Joseph Beuys geprägt hat. Indem die Szene-Akteur*innen ihr Engagement als kreative gemeinschaftliche Leistungen ansehen,

in einer Doppeldeutigkeit von Privileg und Bürde, wird der Wert des *Hier und Jetzt* bestätigt. Wie mina für ihr *Boiler Room*-Event am 17. November 2018 ankündigen:

Since there is a streaming online, we need to make sure that during the stream we have our closest friends, family and fellow ravers amidst us for the entire 5 hours proving the world and ourselves the power of our community. During Boiler Room, the onus won't be only on the DJ playing but in all of us – and that's what makes mina so special (RSVP, Abb. 15).

Die intersubjektive Aushandlung des *vibes* (hier in der „power of our community“) ist dabei nicht einfach spontan und intuitiv. Das affektive Resonieren hat mit den Habiti und dem sozio-kulturellem Kontext zu tun; es braucht ein gewisses voraussetzungsvolles Wissen im eigenen Klang-Körper, das über Zeit in Techno-Räumen erlernt wird: „If a party exhibits a singular alternative communicative mode, it is not based on education in a one-sided direction but pedagogy in a mutual and interactive procedure“, schreibt Ueno einsichtsvoll (2003: 114). Wie in dieser Arbeit herausgestellt worden ist, wird dieser utopischen Idee von Techno-Räumen und Raves als soziale ‚Kontaktzone‘ Rechnung getragen, sie passiert nicht einfach intuitiv und spontan. Sie wird aktiv hergestellt durch die kulturellen Praxen der Szene, dem Aufspüren der Atmosphärenräume, dem Set-Up der *locations*, den DJ*-Sets, den *door policies*, den Netzwerkstrategien, dem Konsum von psychoaktiven Substanzen, Tanz und die Performativität, die die Trennlinien der Individuen zugunsten eines Ganzen aufzuheben begünstigt. Das flüchtig Erfahrene wird in den Sprachcodes der Szene immer wieder rückbestätigt und markiert dieses Erlebnis als ‚authentisch‘.

Der *vibe* erschöpft sich deshalb nicht nur in seiner eskapistischen Natur, als Entladung kreativer Energien im Moment, sondern stößt kulturelle Praxen und ihre Bedeutungen erst an. Er verbleibt deshalb nicht gänzlich in einem alltagsentkoppelten Raum. Im Gefühl von Zugehörigkeit werden stattdessen Bande, Beziehungen und Netzwerke geknüpft, die referenzierbar bleiben über die ‚Hügel Lissabons‘ hinweg. „The new coordinates for theorizing agency and resistance became the materialities of (real-time) performance“ (Menrath 2019: 117). Der *vibe* gibt dem Tun der Szene einen Sinn, indem er die *raver aligned* und *attuned*, also ausrichtet und abstimmt, oder (in Ahmeds Vokabular) orientiert entlang bestimmter Bahnen. Techno-Körper werden hier zu einem queeren Wissensarchiv von ‚anderen Selbsts‘, aus dem in der Gestaltung des Alltags geschöpft werden kann. Wie Ueno in Rückgriff auf Maria Pini beschreibt, „rave's ‚politics is not one concerned with ‘changing the world’, but rather with the constitution of a particular mind/body/spirit/technology assemblage which makes for alternative experiences of the self“ (Pini 1997: 118 zit. nach Ueno 2003: 101-2). Für diese Assemblage werden in den

safer spaces die Bedingungen für Enklaven geschaffen, wenn nicht (gleich) ‚die Welt zu verändern‘, so zumindest das eigene Selbst.

Im fragilen Gebilde des *vibe* vereinen sich *pleasure* und *politics*. Der Grundsatz „Don’t mess with the vibe“ (Garcia 2013: 9) stellt dabei einen Erwartungsrahmen an die *raver* sowie an die Aktivitäten der Techno-Forscher*innen und eröffnet die Schwierigkeit, das ‚Unsagbare‘ der Affekte und Emotionen zu repräsentieren. Nach Luis-Manuel Garcia muss eine ‚affektive Ethnomusikologie‘ in queeren Techno-Räumen deshalb fragen, welche (unter-)bewussten und routinierten Prozesse sich in der jeweiligen Kultur materialisieren: “It treats emotional experience as a culturally organised assemblage of impersonal, physiological, and material phenomena available to the senses“ (2020b: 15), hält Garcia fest. Wenn ein Affekt wie der *vibe* die emotionale Intensität von klangsinnlicher Erfahrung beschreibt und in Techno-Räumen die Frage nach ‚Was passiert gerade und wie fühle ich mich damit?‘ in das Bewusstsein rückt, dann würde, so konkludiert Garcia, “an affective ethnomusicology [...] investigate how music *happens* to culturally embedded actors, and how they make sense of sonic happenings” (ebd.: 15). Nach Garcia bedeuten damit die theoretischen *turns* zu Sound und Affekt nicht notwendigerweise ein Lossagen von der ‚kulturellen Spezifität‘, die Ethnomusikologie sucht, um sich nicht an universalistische oder subjektivistische Erklärungen zu verlieren. Stattdessen lässt sich sensuelles Erfahren in den konkreten kulturellen Praxen verorten, indem ‚Affekt‘ zur Linse wird für die dahinterliegenden sozialen ‚Schaltkreise‘ von Macht und Bedeutung (ebd.: 5), und letztlich immer auch auf die bestimmten sozialen Positionen ihrer kulturellen Akteur*innen verweisen.

Rückgeschlossen werden kann hier noch einmal auf die methodischen Annäherungen dieser Arbeit: Durch sound- und queer-theoretische Inspirationen lässt sich sensuelle Erfahrung also nicht einfach nur als Text und Wissen erkunden, sondern als komplexes Gefüge, das die Multiplizitäten von Erfahrung ebenso miteinzubegreifen kann wie die eigene forschende Positioniertheit. Wie Peter McMurray in *On Serendipity. Or, Toward a Sensual Ethnography* herausstellt, sind queere Räume durch Sound nicht einfach „wissbar“ [„knowable“ nach Steven Feld, 4.1.], indem eine Direktionalität und Vermittelbarkeit von Sound-als-Wissen angenommen wird, die sich auf heteronormative Bedingungen der Wissensproduktion stützt. Stattdessen stellt der Autor die Überlegung an, ob eine Neukonzeptualisierung von Un-/Vergnügen als forschende Methode vielleicht dazu beitragen könnte, die eigene, vorbehaltvolle, normierte Hörachse (als Gegenstück zur Blickachse) zu destabilisieren und Raum zu machen für Genuss, Verletzlichkeit und ‚produktives Versagen‘ in den

Begegnungen mit anderen Klang-Körpern im Feld? „Doing so is not simply a ‘failure’ to know but rather an embrace of serendipity, quotidian indeterminacy, and queer spaces that cannot simply be reduced to knowledge”, argumentiert McMurray (2020: 381). Wenn sich die Ethnomusikologie in queeren Techno-Räumen auch diffus oder desorientiert vermitteln könnte (wie sie es auch ist), dann könnte hier vielleicht ein kleiner Beitrag dazu geleistet werden, bessere, d.h. weniger binäre Geschichten über Andere*s zu erzählen.

7. Fazit

The culmination of a research project is its staging on the page (Menrath 2019: 135).

Die vorliegende Arbeit möchte Raum geben und sich in Räume stellen. Sie betrachtet Techno ‚in und als‘ queere Kultur und folgt einer Szene, die eine verflüssigte Stadtgeografie entwirft. Dazu geht die Arbeit von den spezifischen sozialen Praxen und Diskursen der Szene aus, um die für die Analyse relevanten Kategorien zu benennen: Die Netzwerke und Projekte, die durch gemeinsame Werteideale der Collectives zusammengehalten werden; die Wege und die Praxen des Umherschweifens im Stadtraum; die stabilen *locations* und ephemeren Momente des *Hier und Jetzt*, die sich inselartig in Raum und Zeit verteilen.

Die Stadt Lissabon ist dabei mehr als nur die Folie dieses szene-kulturellen Ausdrucks, denn die Wandlungsprozesse der postindustriellen Stadt formen die Techno-Szene erst in ihren Partikularitäten aus. Die Vorstellungen von der Stadt und ihrer Szene stehen miteinander in Wechselwirkung, indem die Stadt *under construction* den Lifestyle der Szene-Akteur*innen bestätigt, die die transitorischen Zwischenräume und Brachen der Stadt bespielen. Vorgestellt wurden insbesondere die beiden Techno-Räume Galeria Zé dos Bois und mina, die für die Organisation der Szene unterschiedliche Funktionen übernehmen. Zwischen Zentrum und Peripherie, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, physisch-stabilen und vergänglichen Raumbesetzungen lässt sich herausstellen, welche strategischen Wege die Szene ausbildet, um Erfahrungsräume nach ihren eigenen politischen Vorstellungen zu schaffen. Der Fokus auf die Praxen und Sprachregelungen in und über Techno-Räume erlaubt es der Arbeit dabei, die Aufmerksamkeit besonders auf verschiedene Aspekte von Performativität im Identitätsmanagement aller Akteur*innen zu lenken und damit die Vorstellungen von der Szene oder dem Feld zu de-essentialisieren. Hierzu wurde verschiedenes ethnographisches Material (eigene Beobachtungen, Interviews mit den Schlüssel-Akteur*innen sowie diverse mediale Inhalte) in ein Verhältnis zueinander gesetzt, um die Szene in einem multidimensionalen Raum zu verorten: Der forschende Blick versucht dabei von der Mikroebene des Techno-*embodiment* zum digitalen Raum zu wandern, von den translokalen Bewegungsströmen hin zu den stadtpolitischen Maßnahmen, um die verschiedenen Elemente einzufangen, die die queere Techno-Szene in Lissabon konstituieren und flüssig bleiben lassen.

Mit diesen Fragestellungen reiht sich die Arbeit auch ein in eine Ethnomusikologie, die aus den realen Gefahren vormaliger Electronic Dance Music-Forschung gelernt hat: Von den Stigmatisierungen und den autoritären Stimmen kultureller Outsider (vgl. zum Beispiel Thornton 1996; Hier 2002) oder dem Echo des ‚Wir‘-vibes als „intelligent ‘fanspeak’ that characterizes underground fanzines“ (Bennett 2002: 457). Sie versucht vielmehr an den ausgefransten Rändern der Szene und ihrer Räume anzusetzen und im Abgleichen von Gelerntem und Angenommenem über die Prozesse der Feldforschung (Zugang, Beziehungen und Daten) zu reflektieren. Die Arbeit lehnt sich dabei an eine ‚neue‘ Ethnomusikologie an, wie sie in den verwendeten Literaturen verstanden wird: Als reflexives, verantwortungsbewusstes und aktionistisches Projekt In-der-Welt-Seins, das sich von historisch gewachsenen, kolonialen Vorstellungen distanzieren möchte.

In dem performativen Entwerfen von Raum und Techno-Identität ist deshalb auch immer wieder zu erfragen, wie sich das *doing* von Ethnomusikologie gestaltet, in Räumen, deren Öffnung nach außen (durch andere) unerwünscht oder potenziell gefährlich für die marginalisierten Subjekte sein kann. Indem diese Arbeit queeres *musicking* zum Untersuchungsgegenstand macht, bedeutet Forschen ebenso performatives *queering*, das nicht nur Wirklichkeiten behauptet, sondern diese erst handelnd konstituiert. Es ist dabei ein post-positivistischer Konsens, dass wissenschaftliche Forschung selbst performativ ist, und letztlich mit ihrer Verschriftlichung zur ‚Aufführung‘ gebracht wird, wie Menraths Eingangszitat besagt. Performatives Forschen und Schreiben demnach interveniert in die hegemonialen Praktiken der Wissenschaft und bedenkt, inwiefern Repräsentationen Akte der Dominanz sind. Die Idee einer queer-inspirierten Forschung erlaubt Re-Vision und Re-Interpretation und erfordert somit auch Eingeständnisse des eigenen Nichtwissens, wie sich außerhalb von Binaritäten verhalten und letztlich queere Community gebildet wird. Dem methodischen Teil dieser Arbeit wurde deshalb zuerst Gewicht gegeben, um die Schwierigkeiten und Taktiken herauszustellen, die sich aus den Eigentümlichkeiten des Feldes ergeben haben. Die eingestreuten Feldnotizvignetten sollen Techno-Raum evozieren und Gedanken-Raum schaffen für die Frage nach Versprachlichung und ‚Fiktion‘ von Techno-Erfahrung in der Stadt im Wandel.

Die Musiken der Stadt und ihre *locations* sind dabei wichtige Ansatzpunkte des Stadtmarketings, Lissabon als ‚Creative City‘ zu *branden*. In ihr lässt sich ökonomisches und kreatives Kapital in Immobilieninvestitionen, ‚Airbnb-sierung‘ und Start-Up-Gründungen bündeln (Sequera / Nofre 2018). Der stadtpolitische Fokus auf Tourismus und

Vergnügungsangebote ist dabei, wie in anderen Städten ‚Südeuropas‘ auch, die zentrale Strategie dafür, die negativen Folgen der Finanzkrise und der Großen Rezession (2008-2016) zu überwinden. Wie in dieser Arbeit aufgezeigt worden ist, begründen sich hier die neuen ‚Authentizitäten‘ ‚urbanisierter‘ Stadtflächen. Der Techno-‚Underground‘ ist dabei Teil des kreativen Stadtpotenzials, er speist die urbanen Fantasien der *hippen*, progressiven und pulsierenden Großstadt, und in ihr haben die atmosphärischen Qualitäten der Nacht einen besonderen Stellenwert: “[M]usic and the night together limn the urban imaginary with tales of joy, hedonism, excess, dissipation and danger, caught up in seductive and compelling narratives that ensure the distinctions between night and day” (Bottà / Stahl 2019: 8). Dabei ist das städtische Gefüge ein komplexes Gebilde von Interessen, Konflikten, Strategien und Allianzen und wird zwischen verschiedenen sozialen Akteur*innen verhandelt, imaginiert und entworfen.

Wie in der Arbeit herausgestellt worden ist, nährt gerade die Banalisierung von Erlebnissen in der ‚Tourist City‘ auch die Suche nach distinkten Erfahrungsräumen: In den verschiedenen Räumen der Techno-Szene wird in Bourdieus Terminologie Kapital akkumuliert, das von einer vermeintlich ‚klassenlosen Klasse‘ des neuen Kleinbürgertums konsumiert und reproduziert wird. Sie teilen sich nicht auf in Tourist*innen und Stadtbewohner*innen, sondern werden temporär von Personen bewohnt, die Techno-Kapital in Form eines ‚zweiten Wissens‘ intersubjektiv austauschen und performativ entwerfen. Dabei hat diese Arbeit neben den ‚objektivierbaren‘ Techno-Artefakten der Szene, ihrem Stil, auch die verkörperlichte Dimension von Techno-Kapital herauszustellen versucht: In Körpern, Habiti und Affekten wird über Zeit das Wissen der Szene archiviert, das abrufbar und veränderlich bleibt. In der Szene können deshalb soziale Trennlinien symbolisch überwunden werden, sie ist trotz der Abgeschlossenheit und ‚Unsichtbarkeit‘, die sie in *safer spaces* propagiert, zugleich offen und fluide und birgt das Potenzial der Begegnung zwischen Körpern und Identitäten.

Es gibt viele Richtungen, in denen sich erkunden lässt, was diese Techno-Räume als ‚authentisch‘ markiert und was zu ihrer eigenen ‚Aura‘ beiträgt. Die bestimmten Atmosphären der Vergänglichkeit der *locations*, die klanglichen Bezugnahmen zu queeren Geschichten in DJ*-Sets oder die Musiktechnologien als Speichermedien selbst, all dies trägt zur klanglichen Definition von Techno-*musicking* bei. Die vorliegende Arbeit nimmt ihren Ausgangspunkt bei den Techno-Körpern Lissabons, den Individuen und dem Organismus der Stadt, die Techno-Wissen formieren. In den konkreten Erlebnissen von

queerem Techno-Raum erkundet die Arbeit die ästhetischen Manifestationen von verkörperlichem Kapital: Im Stil der Szene, den musikalischen Sprachcodes und Bewegungsrepertoires, die jeweils in einem komplexen Zusammenspiel mit anderen ‚Körpermarkern‘ wie Gender, Sexualität, Klasse oder Ethnizität zu untersuchen sind. Und da die Performativität von Identität als zentrale Praxis der Räume herausgestellt worden ist, legt ein queer-inspiriertes Verständnis von kulturellem Techno-Kapital besonderes Augenmerk auf die verschiedenen Dimensionen von Transgression, Irritation und Verflüssigung: In vergeschlechtlichten oder sexuellen Neuverhandlungen von Körperbildern und -interaktionen. Vorgestellt wird die queere Szene deshalb als fluides und fragiles Gebilde, als imaginierte Solidargruppe, die durch ein kontinuierliches (V)Erlernen von sozialen Kategorien und dominanten Mustern im *Hier und Jetzt* ihren *vibe* herstellt.

Während die neoliberale Individualisierungslogik Verantwortlichkeiten zum ‚unternehmerischen Subjekt‘ verschiebt, zwingt die Prekarität der Generation der Post-Krise zugleich zu einem Leben in *stand-by*. Die queere Techno-Szene aber macht den Wandel der Stadt erleb- oder ertragbar, indem sie bedeutungsvolle Räume in ihm schafft. Sie lebt im Provisorium und speist ihre kreative Kraft aus dem temporären Aussetzen der Routinen des Alltags, die sie prekarisieren und in Stagnation drängen. Im Regiment der Unsicherheit werden die prekären Lebensumstände der Szene-Akteur*innen gegen eine hohe ästhetische Eigenproduktion aufgewertet. Getragen vom Willen der Selbstgestaltung und dem Ideal des *do-it-yourself*, schafft sie eigene Ordnungen, Netzwerke und Arbeitsverhältnisse, nach denen sich die Szene-Mitglieder organisieren und verhalten können. In ihrer alternativen Form von Belebung des Stadtraums bildet sie dabei eine ‚zweite‘ Stadtgeografie, die quer zu den *straighten* Routen verläuft: Sie ist von den Konturen der Konformität ins ‚Außen‘ verrückt, gegen die sich die gelebte Praxis der Szene zu stellen versucht.

Zugleich aber gibt die Szene selbst dem gesellschaftlichen Wandel eine ökonomische, kulturelle und soziale Form, indem sie durchlässig bleibt für die dominanten Gesellschaftsstrukturen, indem der ‚Underground‘ zugleich auch zum Arbeitgeber für die Szene-Akteur*innen wird. Im prekarisierten Subjekt vereint sich ein Unternehmer*innentypus, in dem sich die ‚subkulturellen‘ Ideale des radikalen Anti-Entwurfs nicht mehr verorten lassen, dieser aber zugleich nicht gänzlich in einer Verwertungslogik aufgeht, wie Lorey beschrieben hat. Oder besser anders herum gesagt: In der Fluidität der Szene, die sich nicht mehr außerhalb der neoliberalen Bedingungen positionieren kann, sondern diese gerade auch als konstitutiv für sich begreifen muss, findet

sich gerade eine widerständige Orientierung wieder: Sie organisieren und inszenieren sich ‚im Verborgenen‘ des ‚Underground‘, um Räume entlang der Ungleichheitsstrukturen nach außen zu entwerfen, die durch nicht-normative Genderidentitäten und Sexualitäten ausgebildet werden, und schaffen dabei bewusste und selbstartikulierte Atmosphärenräume, in denen sich Körper performativ begegnen können.

Diese Beobachtungen haben also nicht zum Ziel, die queere Techno-Szene zu de-politisieren, ganz im Gegenteil: Während Techno-Räume oftmals entlang dichotomer und linearer Denkachsen verortet worden sind, zwischen ‚Underground‘ – ‚Mainstream‘, Radikalität – Banalität, Chaos – Ordnung, unvermittelbarem Affekt – diskursiver Sprache, so versucht diese Arbeit hingegen die Techno-Räume der Galeria Zé dos Bois und mina in einem multidimensionalen Raum des Dazwischen zu verorten, dessen Ambivalenzen nicht geglättet, sondern stattdessen als Bestandteil begriffen werden müssen. Gefragt werden kann letztlich danach, inwiefern sich die Idee von Ermächtigung und Widerstand womöglich reformulieren lässt, indem subversives Potential weniger in den makrostrukturellen, lauten Aktionen der Szene, als in den affektiven Atmosphärenräumen dieser Enklaven zu suchen ist. Kann dann vielleicht das individuelle Erlebnis dieser Alter-native (im wörtlichen Sinn als Anderes-Einwohnen) nicht schon widerständiges Potential bereithalten, da sie immer auch eine Übung in Kommunikation, Toleranz und Neuentwurf ist?

„The liminal spaces nightclubs afford are sites where alterity is valued, serving not simply as sanctuaries but functioning also as models for how tolerance can be embodied and emboldened as an urban virtue worth saving“, schreiben Bottà und Stahl (2019: 12). Wenn sich Prekärsein im weiten Sinne als subjektiv erlebte Unsicherheit und Verletzbarkeit beschreiben lässt, die im neoliberalen Wertesystem nach eigenverantwortlichen Problemlösungen verlangt, dann kann sich hier eine neue Dimension auftun: Queere Techno-Räume werden nicht nur temporär geteilt von prekären Leben, sondern sie haben das Potential, gerade dieses System von Individualisierungen zu durchbrechen. Dies geschieht nicht nur in den Praxen des Netzwerkes und der Solidarität, die eigenständige Projekte in Verbindung mit anderen denken, sondern im Moment des *Hier und Jetzt*. Das Erleben von realer Zugehörigkeit und die sensiblen und verletzlichen Begegnung mit anderen können sich dann womöglich als eine Form des Widerstands begreifen lassen: Als „vulnerability in resistance“, wie Butler, Gambetti und Sabsay argumentieren (2016), in der ein binäres Denken dieser Kategorien zugunsten ‚alternativer‘ sozialer Körper und Körperpolitiken aufgeweicht wird.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, NC: Duke University Press.

Barz, Gregory. 2020. "Queering the Field: An Introduction". In *Queering the Field. Sounding Out Ethnomusicology*, Ders. / William Cheng (Hrsg.), Nork: Oxford University Press 2020, 7-30.

Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bennett, Andy / Peterson, Richard A. 2004. "Introducing Music Scenes". In *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Dies. (Hrsg.). Nashville: Vanderbilt University Press, 1-16.

Bennett, Andy. 2002. "Researching Youth Culture and Popular Music: A Methodological Critique". *The British Journal of Sociology* 53 (3): 451–466.

Bernard, Russel H. 2006. *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*. Lanham [u.a.]: AltaMira Press.

Bey, Hakim. 1994. *T.A.Z. Die Temporäre Autonome Zone*. Berlin / Amsterdam: ID.

Bhardwa, Bina. 2013. "Alone, Asian and Female: The Unspoken Challenges of Conducting Fieldwork in Dance Settings". *Dancecult* 5 (1): 39–60.

Bottà, Giacomo / Stahl, Geoff. 2019. "Introduction: Because the Night..." In *Nocturnes: Popular Music and the Night*, Dies. (Hrsg.). Cham: Springer International Publishing, 1-20.

Bourdieu, Pierre. 1997 [1987]. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre. 1998. „Prekarität ist überall“. In *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*, Pierre Bourdieu (Hrsg.), Konstanz: UVK: 96–102.

Boyd, Candice / Duffy, Michelle. 2012. "Sonic Geographies of Shifting Bodies". *Interference. A Journal of Audio Culture* 2, <http://www.interferencejournal.com/articles/a-sonic-geography/sonicgeographies-of-shifting-bodies> (letzter Zugriff 01.06.2020).

- Butler, Judith / Gambetti, Zeynep / Sabsay, Leticia. 2016. "Introduction". In *Vulnerability in Resistance*, Dies. (Hrsg.). Durham, NC: Duke University Press: 1-11.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40 (4): 519-531.
- Cannon, Alexander M. 2020. "Outing the Methodological No-No. Translating Queer Space into Field Space". In *Queering the Field. Sounding Out Ethnomusicology*, Gregory Barz / William Cheng (Hrsg.), New York: Oxford University Press: 120-128.
- Cocola-Gant / Gago, Ana. 2019. "Airbnb, Buy-to-let Investment and Tourism-Driven Displacement. A Case Study in Lisbon". In *EPA. Economy and Space*: 1-18.
- Cooley, Timothy J. / Barz, Gregory. 2008. "Casting Shadows. Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork!". In *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Dies. (Hrsg.), New York: Oxford University Press, 3-24.
- Croft, Clare. 2017. "Introduction". In *Queer Dance. Meanings and Making*. Dies. (Hrsg.) Oxford: University Press, 1-36.
- Damm, Steffen / Drevenstedt, Lukas. 2019. *Clubkultur Berlin*, Clubcommission Berlin e.V. (Hrsg.). Im Auftrag von der Senatsverwaltung für Wirtschaft, Energie und Betriebe. Berlin: KOPA.
- Degele, Nina. 2008. *Gender / Queer Studies: Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ehrenreich, Barbara. 2007. *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*. London: Granta Books.
- Ellis, Carolyn / Bochner, Arthur. 2000. "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject". In *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Denzin, Norman (Hrsg.). Sage: Thousand Oaks, 733-769.
- Farrugia, Rebekah. 2012. *Beyond the Dance Floor. Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*, Bristol: intellect.
- Feld, Steven. 2015. "Acoustemology". In *Keywords in Sound*, David Novak / Matt Sakakeeny (Hrsg.). Durham, NC: Duke University Press, 12-21.
- Garcia, Luis-Manuel. 2016. "Withered Memories and the Ethnography of Hidden Things". In: *Continent* 5 (1): 83-92,

<http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/232> (letzter Zugriff 29.05.2020).

Garcia, Luis-Manuel. 2013. "Editor's Introduction: Doing Nightlife and EDMC Fieldwork". *Dancecult* 5 (1): 3–17.

Garcia, Luis-Manuel. 2014. "An Alternate History of Sexuality in Club Culture". In: *Resident Advisor* (28.01.2014), <https://www.residentadvisor.net/features/1927> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Garcia, Luis-Manuel. 2020a. "The Queer Concerns of Nightlife Fieldwork. In *Queering the Field. Sounding Out Ethnomusicology*, Gregory Barz / William Cheng (Hrsg.). New York: Oxford University Press, 335-352.

Garcia, Luis-Manuel. 2020b. "Feeling the Vibe. Sound, Vibration and Affective Attunement in Electronic Dance Music Scenes". *Ethnomusicology Forum* 29, 1-19.

Gavanas, Anna / Reitsamer, Rosa. 2013. "DJ Technologies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures". In *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, Bernardo Attis (Hrsg.). New York: Bloomsbury Academic, 51-78.

Grazian, David. 2004. "The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene". In *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Andy Bennett / Richard A. Peterson (Hrsg.). Nashville: Vanderbilt University Press, 31-47.

Guillebaud, Christine. 2017. "Introduction. Multiple Listenings. Anthropology of Sound Worlds". In *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, Dies. (Hrsg.). New York/London: Routledge (Anthropology series).

Halberstam, Judith. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke Univ. Press.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York / London: Routledge.

Heuguet, Guillaume. 2016. "When Club Culture Goes Online". *Dancecult* 8 (1): 73-87.

Hier, Sean. 2002. "Raves, Risks and the Ecstasy Panic: A Case Study in the Subversive Nature of Moral Regulation". *The Canadian Journal of Sociology* 27 (1): 33-57.

- Holman Jones, Stacy / Harris, Anne M. 2019. *Queering Autoethnography*. New York: Routledge.
- Hutton, Fiona. 2006. *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*, Aldeshot [u.a.] Ashgate.
- Kaufmann, Krisitina. 2019. „Clublos in Lissabon. Ein queer-feministisches, sexpositives Techno-Kollektiv will Rave mit Politik und Community-Arbeit vereinen“. *Missy Magazine* (04.09.2019), <https://missy-magazine.de/blog/2019/09/04/clublos-in-lissabon/> (letzter Zugriff 09.06.2020).
- Khaleli, Jasemin. 2019a. „Mina: Fiercely Raving for Cultural Revolution“. *Boiler Room* (14.02.2019), <https://boilerroom.tv/article/mina-fiercely-raving-cultural-revolution> (letzter Zugriff 01.06.2020).
- Khaleli, Jasemin. 2019b. „Inside Kit Ket’s Cushioned Dungeon“. *Boiler Room* (17.07.2019), <https://boilerroom.tv/article/inside-kit-kets-cushioned-dungeon> (letzter Zugriff 01.06.2020).
- Kisliuk, Michelle. 2008. “(Un)Doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives”. In *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory Barz / Timothy Cooley (Hrsg.), New York: Oxford University Press, 183-205.
- Kracauer, Siegfried. 1977 [1925]. „Die Reise und der Tanz“. In *Das Ornament der Masse*, Ders. (Hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lefèbvre, Henri. 2004 [1991]. *The Production of Space.*, Malden [u.a.]: Blackwell.
- Lorey, Isabell. 2012. *Die Regierung der Prekären*, mit einem Vorwort von Judith Butler, Wien: Turia + Kant (Texte zur Theorie der politischen Praxis, 14).
- Malet Calvo, Daniel / Nofre, Jordi / Geraldès, Miguel. 2017. “The Erasmus Corner. Place-Making of a Sanitized Nightlife Spot in the Bairro Alto (Lisbon, Portugal)”. *Leisure Studies* 36 (6): 778-792.
- Malet Calvo, Daniel / Ramos, Manuel João. 2018. “Suddenly Last Summer: How the Tourist Tsunami Hit Lisbon”. *Revista Andaluza de Antropología* (15): 47–73.
- Marcus, George. 1995. “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”. *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

- McMurray, Peter. 2020. "On Serendipity. Or, Toward a Sensual Ethnography". In *Queering the Field. Sounding out Ethnomusicology*, Gregory Barz / William Cheng (Hrsg.). New York: Oxford University Press, 380-396.
- McRobbie, Angela / Thornton, Sarah. 1995. "Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds". *The British Journal of Sociology* 46 (4): 559-574.
- Measham, Fiona / Karenza Moore. 2006. "Reluctant Reflexivity, Implicit Insider Knowledge and the Development of Club Studies". In *Clubs, Drugs and Young People: Sociological and Public Health Perspectives*, Bill Sanders (Hrsg.), Aldershot: Ashgate, 13-25.
- Mendes, Luís. 2014. "Gentrification and Cultural Heritage in Bairro Alto: Prelude to a Creative District". In *Creative Districts Around the World*. Marques, Lénia / Richards, Greg (Hrsg.), Breda: CELTH / NHTV: 17-22, <http://creativedistricts.imem.nl/> (letzter Zugriff 29.05.2020).
- Menrath, Stefanie Kiwi. 2019. *Anonymity Performance in Electronic Pop Music. A Performance Ethnography of Critical Practices*. Bielefeld: transcript.
- Muggleton, David / Weinzierl, Rupert. 2003. "What is 'Post-Subcultural Studies' Anyway?". In *The Post-Subcultures Reader*, Dies. (Hrsg.). Oxford [u.a.]: Berg, 3-26.
- Muñoz, Francesc M. 2010. "Urbanalisation: Common Landscapes, Global Places". *The Open Studies Journal* 3: 78-88.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York, NY [u.a.]: New York University Press.
- Niederwieser, Stefan / Vihaus, Yasmin. 2019. „Forschungsbericht Clubkultur Wien“, <https://www.musicaustria.at/wp-content/uploads/Forschungsbericht-Clubkultur-Wien-Stefan-Niederwieser-Yasmin-Vihaus.pdf> (letzter Zugriff 05.06.2020).
- Nofre, Jordi / Malet Calvo, Daniel. 2019. "Pubcrawling Lisbon: Nocturnal Geoethnographies of Bairro Atlo". In *Nocturnes: Popular Music and the Night*, Giacomo Bottà / Geoff Stahl (Hrsg.). Cham: Springer International Publishing, 49-62.
- Nofre, Jordi [u.a.]. 2017. "Exploring Nightlife and Urban Change in Bairro Alto, Lisbon". *City & Community* 16 (3): 330–344.

Nofre, Jordi. 2013. “‘Vintage Nightlife’. Gentrifying Lisbon Downtown”. *Fennia* 191 (2): 106-121.

Paiva, Daniel / Sánchez Fuarros, Iñigo. 2019. “A ressonância do turismo em Lisboa”. *Criar Corpo, criar cidade* 2, <https://agoraprojecto.wordpress.com/criar-corpo-criar-cidade/>: 44-48 (letzter Zugriff 01.06.2020).

Pearl, Max. 2018. “15 Lisbon Artists You Need to Know About”. *Resident Advisor* (14.02.2018), <https://www.residentadvisor.net/features/3164> (letzter Zugriff 28.05.2020).

Pini, Maria. 1997. “Cyborg, Nomads and Raving Feminine”. In *Dance in the City*, Helen Thomas (Hrsg.). London: Macmillan, 111-129.

Rapp, Tobias. 2009. *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*. Frankfurt: Suhrkamp.

Reynolds, Simon. 2008 [1998]. *Energy Flash. A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London [u.a.]: Picador.

Rodgers, Tara. 2010. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham, NC: Duke University Press.

Romão, Valério. 2019. “Lisboa, capital do barulho”. *hojemacau*, (14.06.2019), https://hojemacau.com.mo/2019/06/14/lisboa-capital-do-barulho/?fbclid=IwAR32bx3qZyGu4k7aZznAZeYki4Uyi2eIoPsBIBJvDhQ_tCqFpOp8s1TT-hg (letzter Zugriff 22.05.2020).

Ryan-Flood, Róisín / Gill, Rosalind. 2010. “Introduction”. In *Secrecy and Silence in the Research Process. Feminist Reflections*, Dies. (Hrsg.). New York: Routledge, 1-12.

Sánchez Fuarros, Iñigo. 2016. “‘Ai, Mouraria!’ Music, Tourism, and Urban Renewal in a Historic Lisbon Neighbourhood”. *MUSICultures*. 43 (2): 64-88.

Sarmiento, Cristina Montalvão / Oliveira, Patrícia / Tomás, Patrícia. 2019. “Retracing Protest Publics in Portugal. A Generation in Trouble”. In *Protest Publics. Toward a New Concept of Mass Civic Action*, Nina Belyaeva [u.a.] (Hrsg.). Cham: Springer, 83-100.

Schafer, Murray R. 1977. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf.

- Schulze, Gerhard. 2000 [1992]. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M. / New York: Campus Verlag.
- Schwanhäußer, Anja. 2010. *Kosmonauten des Underground. Ethnografie einer Berliner Szene*. Frankfurt / New York: Campus (Interdisziplinäre Stadtforschung, 7).
- Sepahvand, Ashkan. 2015. "Everything I know about Technocapitalism, I Learned at Berghain". Essay-poem präsentiert im Rahmen der Konferenz #FOMO at ICA, London (31.05.2015), <https://oxford.academia.edu/AshkanSepahvand> (letzter Zugriff 20.05.2020).
- Sequera, Jorge / Nofre Jordi. 2018. "Shaken, Not Stirred". In *City 22* (5-6): 843-855.
- Sicko, Dan. 2010. *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*. Detroit / Mich.: Wayne State University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Means of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.
- Soeiro, José. 2014. "Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto". *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 27: 55-79.
- Sousa Vieira, Rita. 2018. "Fado Bicha: 'O fado foi saindo de um armário e entrou noutro maior, onde já cabem mais pessoas'". *Sapo24* (17.10.2018), https://24.sapo.pt/atualidade/artigos/fado-bicha-o-fado-foi-saindo-de-um-armario-e-entrou-noutro-maior-onde-ja-cabem-mais-pessoas?fbclid=IwAR2bmbk_D2H1FxtkpQI-WnMi5ciwDA7KLxqz_dWsQpvhDXWtVBLnoRH08NA (letzter Zugriff 22.05.2020).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1998. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson / Lawrence Grossberg (Hrsg.). Urbana / Chicago IL: University of Illinois Press.
- Spring, Ken. 2004. „Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene". In *Music scenes. Local, translocal and virtual*, Andy Bennett / Richard A. Peterson (Hrsg.), Nashville: Vanderbilt University Press, 48-63.
- St John, Graham. 2003. "Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest". In *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton / Rupert Weinzierl (Hrsg.). Oxford [u.a.]: Berg 65-82.

Taylor, Jodie. 2011. "The Intimate Insider: Negotiating the Ethics of Friendship When Doing Insider Research". *Qualitative Research* 11 (1): 3-22.

Thompson, Marie. 2016. "UK Music Venues and the Auditory Politics of Gentrification". *Dancehall* 12: 3–8.

Thornton, Sarah. 2003 [1995]. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

Turner, Victor. 2009 [1989]. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M. / New York: Campus.

Ueno, Toshiya. 2003. "Unlearning to Raver: Techno-Party as the Contact Zone in Trans-Local Formations". In *The Post-subcultures Reader*, David Muggleton / Rupert Weinzierl (Hrsg.). Oxford [u.a.]: Berg, 101-118.

Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze*. London: Sage.

Waitt, Gordon / Duffy, Michelle. 2010. "Listening and Tourism Studies". *Annals of Tourism Research* 37 (2): 457-477.

Walgenbach, Katharina. 2007. "Gender als interdependente Kategorie". In *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*, Dies. [u.a.] (Hrsg.). Opladen / Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, 23-64.

Welsh, April Clare. 2019. „The Lisbon Underground Parties Making Space to Dance Outside the Mainstream". *Dazed* (06.09.2019),

https://www.dazeddigital.com/music/article/45902/1/lisbon-lgbtq-underground-clubbing?fbclid=IwAR0F3D0x5G3v2RvleKOqaEze5J5t8n9TeV703fVFs3u8LX_APNaF4RCxJqU (letzter Zugriff 28.05.2020).

Whyte, William Foote. 1999 [1943]. *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*. Chicago, Ill. [u.a.]: University of Chicago Press.

Wilner, Brandon. 2018. „Breaking Through: Violet". *Resident Advisor* (04.12.2018), https://www.residentadvisor.net/features/3363?fbclid=IwAR3rkWFnZs85xIMk_TcMnHMZBm78bT2lZDROHCOLfRf97SyzgDcFjD8wYE (letzter Zugriff 28.05.2020).

- Winker, Gabriele / Degele, Nina. 2009. *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript.
- Wong, Deborah. 2008. "Moving: From Performance to Performative Ethnography". In *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Gregory Barz / Timothy Cooley (Hrsg.). New York: Oxford University Press, 76-89.
- Wood, Abigail. 2008. "E-Fieldwork: A Paradigm for the Twenty-First Century?". In *The New (Ethno)Musicologies*, Henry Stobart (Hrsg.), Lanham, Md. [u.a.]: Scarecrow Press (Europea 8), 170-187.
- Yeung, Peter. 2019. "In Lisbon, the Dancefloor is still a Site of Resistance. Political Parties". *Huckmag* (10.04.2019), <https://www.huckmag.com/art-and-culture/music-2/in-lisbon-the-dancefloor-is-still-a-site-of-resistance/?fbclid=IwAR2ySvgZkJJwpkou9jbgeScmDOPZbTyf2NZdMwENdryZnyPMpg1eShzSQk> (letzter Zugriff 28.05.2020).
- Zebracki, Martin. 2016. „Embodied Techno-Space. An Auto-Ethnography on Affective Citizenship in the Techno Electronic Dance Music Scene”. *Emotion, Space and Society* 20, 111-119.
- Zukin, Sharon. 2010. *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford [u.a.] Oxford University Press.

Interviews

Bleid, persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, schriftliches Interview, 10.06.2019.

Cisterna, Interview mit mina abgedruckt in der Studierendenzeitschrift der Universität für Bildende Künste Belas-Artes Lisboa 2018: 48-54, zur Verfügung gestellt von mina.

Checa, Natxo: persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahme, Lissabon (Portugal), 05.04.2019.

Hydalgo, Sérgio: persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahme, Lissabon (Portugal), 07.03.2019.

kétia, persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahme, Lissabon (Portugal), 05.06.2019.

marum: persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahme, Lissabon (Portugal), 20.12.2018.

Odete, persönliche Interviews geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahmen, Lissabon (Portugal), 10.06.2018 und 12.06.2018.

Pereira, Paula und Silva, Sónia: persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, schriftliches Interview, 20.03.2019.

Viegas, persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahme, Lissabon (Portugal), 28.06.2019.

Violet und Photonz: persönliches Interview geführt von Jasemin Khaleli, Audioaufnahme, Lissabon (Portugal), 28.06.2019.

Audiovisuelle Quellen

Conan Osiris: „Telemóveis“, offizielles Video von Eurovision Song Contest 2019, veröffentlicht am 08.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xSbp8lwCQp8> (letzter Zugriff 29.05.2020).

Deolinda: „Que parva que eu sou“, Mitschnitt vom Konzert im Coliseu dos Recreios, veröffentlicht am 12.03.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=kGS7vAliIjI> (letzter Zugriff 05.06.2020).

Homens da Luta: „A Luta é Alegria“, offizielles Video von Eurovision Song Contest 2011, veröffentlicht am 04.07.2011, https://www.youtube.com/watch?v=bEPCC3_COLs (letzter Zugriff 05.06.2020).

Left Hand Rotation: „Terramotourism“, veröffentlicht am 16.11.2016, <https://vimeo.com/191797954> (letzter Zugriff 21.05.2020).

Online-Quellen

Offizielle Webseite von Airbnb: „Club like a local – Lisbon Underground“, <https://www.airbnb.co.in/experiences/482217> (letzter Zugriff 05.06.2020).

Offizielle Webseite von Boiler Room: „Boiler Room Lisbon: mina“, <https://boilerroom.tv/session/mina> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Offizielle Webseite von der Galeria Zé dos Bois, <https://zedosbois.org/> (letzter Zugriff 20.05.2020).

Offizielle Webseite von habita! Associação pelo direito à habitação e à cidade: “Manifestação pela Habitação. Setembro 2018”, <https://habita.info/manifestacao-pela-habitacao-setembro-2018/> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Offizielle Webseite von mina, <http://www.minasuspension.com/about.html>, letzter Zugriff: 29.05.2020.

Offizielle Webseite von Protesto da Geração À Rasca, „Manifesto“, <https://geracaoenrascada.wordpress.com/manifesto/portugues/> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Offizielle Webseite von Rádio Quântica, www.radioquantica.com (letzter Zugriff 20.05.2020).

Offizielle Webseite von Resident Advisor: „Príncipe“, <https://www.residentadvisor.net/record-label.aspx?id=7543> (letzter Zugriff 28.05.2020).

Offizielle Webseite von Resident Advisor: „Ela Residents“, <https://www.residentadvisor.net/dj/elaresidents/biography> (letzter Zugriff 25.05.2020).

Offizielle Webseite von visitlisboa: „Bairro Alto“, <https://www.visitlisboa.com/en/places/bairro-alto> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Persönliche Facebookseite von mina, <https://www.facebook.com/minasuspension> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Persönliche Webseite von Pedro Marum, „Mina No“, <https://pedromarum.com> (letzter Zugriff 01.06.2020).

Anhang

Bildmaterial



Abb. 7: Performance Galeria Zé dos Bois © suspension



Abb. 8: mina Resident-DJ*s © Odete Ferreira, mina



Abb. 9: Bairro Alto bei Tag © Jasemin Khaleli



Abb. 10: marum bei minas Boiler Room © mina, David Pissarra



Abb. 11: Eingang der Galeria Zé dos Bois © Jasemin Khaleli



Abb. 12: Der Stil der Szene © mina, David Pissarra



Abb. 13: T-Shirts mina © mina



Abb. 14: Veranstaltungsposter mina © mina, João Pacola, Guilherme Curado

RSVP: Boiler Room - mina

Hello,

This is an official invitation for Boiler Room - mina.
Please make sure you read all the details regarding the event since there will be some changes.

The doors will open at 17h30 and close at 19h00. We re-open the doors at 23h for the very last hour of Boiler Room, beginning of the second part of the mina in collaboration with Lecken.

17h30 - ketia (warm up)

BOILER ROOM w/ mina residents

19h00 - Violet b2b Photonz

20h00 - NA O MI

21h00 - BLEID (live)

22h00 - VIEGAS

23h00 - marum

Please make sure you make it on time. Since there is a streaming online, we need to make sure that during the stream we have our closest friends, family and fellow ravers amidst us for the entire 5 hours proving the world and ourselves the power of our community. During Boiler Room, the onus won't be only on the DJ playing but in all of us - and that's what makes mina so special.

For this reason we would like to invite you to participate in this special event.
Please make sure you tell us in case you sign up this RSVP and for any reason you can't make it.

DOOR

It is only possible to get in the event if you fill this RSVP. Our team members will be there welcoming everyone, most of you already familiar faces. Since this is an invitation only event, if there is someone you know that would like to go and belongs there, please put them in touch with us.

Contact us via our Facebook page, one of our team members or send an email to: [pedro \[at\] minasuspension.com](mailto:pedro[at]minasuspension.com)

CAMERAS

For this part of the event, we will exceptionally allow the capture of images by Boiler Room. It is important that everyone is aware that during those 5 hours we will be exposed - please make sure you look after yourself and your friends, don't expose anything you might regret, and don't jeopardise your security nor the security of those around you.

OUTFIT

There's no outfit and everyone can feel free to put on whatever you like. The team will pull on our best techno-feminist raver zapatistas' outfits.

FOOD

Considering the length of the event (17h!) and how remote the venue is, we will have food and snacks at the venue.

LOCATION

Praceta Domingos Rodrigues, 2685-327 Prior Velho, Portugal

DONATION

10

🟡 IMPORTANT 🟡

- please respect everyone
- drink water and play wild but safe
- arrive early to avoid queues
- if you have a problem and/or feel uncomfortable, ask for help at the ravers' care corner or at the door

www.minasuspension.com

* Erforderlich

E-Mail-Adresse *

Ihre E-Mail-Adresse

First and Last name (no ID required) *

Meine Antwort

Will this be your first time at mina? *

☐ Yes

☐ No

Who invited you to this event? *

Meine Antwort

Please, be on time! This is crucial for the well functioning of the event during the streaming. *

☐ Ok!

☐ Ok!!



☐ Kopie meiner Antworten an mich senden

SENDEN

Abb. 15: Einladungsschreiben RSVP © mina

Abstracts

[EN] As Lisbon like many European metropolises is characterized by increasing uncertainty and social segregation due to urban changes of transformation, it has been proven a fertile ground for generating *do-it-yourself* (DIY) music spaces – as an ethos of collective engagement for social change. Based on multi-sited ethnography, this study explores the ways in which the tension between neoliberal forces and a queer agenda is lived out in so called *safer spaces* of techno electronic dance music (EDM), particularly at Galeria Zé dos Bois and mina. It examines issues of queer place and music-making in the ‘Tourist City’, how urban settings affect the subjective experiences of precariousness, and how ongoing hierarchies and cultural authenticities are negotiated. Indeed, subjectivities are at the core of this ethnographic project. Drawing on the feminist tenet of embodied knowledge and performativity, the study also attends to the concerns of doing and queering nightly ethnomusicology: From cultural capital as a set of tacit knowledge assets to sensual listening practices and the transformative bodily participation in techno-spaces, this study aims to convey the encounters of gendered, sexual and technologically mediated bodies in ethnographic work.

[DE] Während die Lebens- und Sprechweisen im touristifizierten Lissabon der ‚Post-Krise‘ von Unsicherheit und sozialer Segregation bestimmt werden, nimmt diese Arbeit die Handlungsräume einer queeren Techno Electronic Dance Music (EDM)-Szene in den Fokus. In den Mittelpunkt gerückt werden Fragen nach Prekarisierung und Selbstermächtigung in der neoliberalen Stadt im Wandel, nach kulturellem Techno-Kapital und der Konstruktion von ‚Authentizitäten‘ bei sogenannten *safer spaces parties*. Dabei ermöglichen insbesondere die beiden Techno-Räume der Galeria Zé dos Bois und mina, die kulturellen Praxen der Szene und ihre Narrative in einem Feld zwischen ‚Mainstream‘ und ‚Underground‘, Zentrum und Peripherie, Institutionalisierung und *do-it-yourself* (DIY) zu verorten, deren dichotome Vorstellungen sich nicht mehr aufrechterhalten lassen. Die Arbeit versteht sich daher ebenso als Versuch, eine queer-feministisch inspirierte Perspektive auf ethnomusikologische Praxis in nicht-normativen Räumen zu werfen und nimmt die Performativität von bewegten Techno-Körpern und -Identitäten als Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen.

