

Bauer, Matthias Johannes (Ed.); Naber, Tom (Ed.)

**Book — Published Version**

Sicherheit und Vertrauen: Aspekte von Risikomanagement,  
Markenloyalität, Awareness und der Gefahr rechtsextremer Ideologien  
auf Festivals und Open-Air-Veranstaltungen

Studien zum Festivalmanagement, No. 3

**Provided in Cooperation with:**

IST-Hochschule für Management, Düsseldorf

*Suggested Citation:* Bauer, Matthias Johannes (Ed.); Naber, Tom (Ed.) (2024) : Sicherheit und Vertrauen: Aspekte von Risikomanagement, Markenloyalität, Awareness und der Gefahr rechtsextremer Ideologien auf Festivals und Open-Air-Veranstaltungen, Studien zum Festivalmanagement, No. 3, ISBN 978-3-8316-7764-1, utzverlag, München

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/306395>

**Standard-Nutzungsbedingungen:**

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

**Terms of use:**

*Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.*

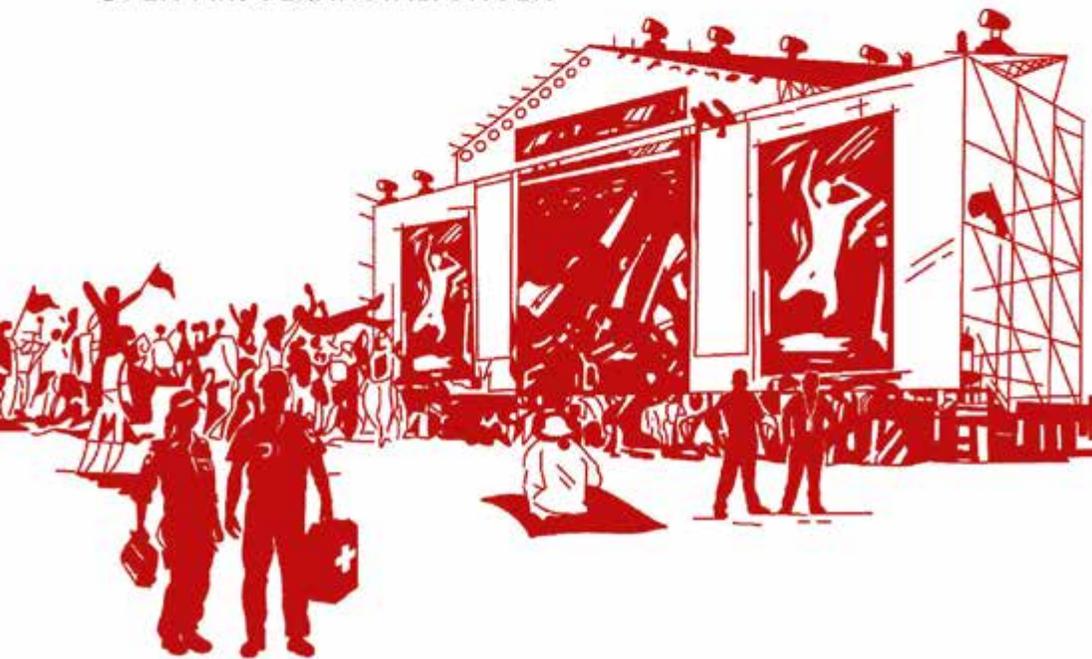
*You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.*

*If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.*

MATTHIAS JOHANNES BAUER,  
TOM NABER (HRSG.)

## SICHERHEIT UND VERTRAUEN

ASPEKTE VON *RISIKOMANAGEMENT*, *MARKENLOYALITÄT*,  
*AWARENESS* UND DER *GEFAHR* RECHTSEXTREMER  
*IDEOLOGIEN* AUF *FESTIVALS* UND  
*OPEN-AIR-VERANSTALTUNGEN*







Matthias Johannes Bauer, Tom Naber (Hrsg.)

# SICHERHEIT UND VERTRAUEN

ASPEKTE VON  
RISIKOMANAGEMENT, MARKENLOYALITÄT,  
AWARENESS UND DER  
GEFAHR RECHTSEXTREMER IDEOLOGIEN  
AUF FESTIVALS UND OPEN-AIR-VERANSTALTUNGEN



Studien zum Festivalmanagement

Band 3

Herausgegeben von Prof. Dr. Matthias Johannes Bauer und Tom Naber,  
IST-Hochschule für Management

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2024

ISBN 978-3-8316-5027-9 (gebundenes Buch)

ISBN 978-3-8316-7764-1 (E-Book)

Printed in EU  
utzverlag GmbH, München  
089-277791-00 · [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de)

## VORWORT

In der pulsierenden Welt der Musik- und Kulturveranstaltungen haben Festivals und Konzerte längst ihren festen Platz als Schauplätze lebendiger Erfahrungen und unvergesslicher Momente eingenommen. Jahr für Jahr strömen Menschen aus aller Welt zusammen, um die magische Atmosphäre, mitreißende Klänge und inspirierende Performances zu genießen. Doch hinter den Kulissen dieser spektakulären Ereignisse liegen zwei entscheidende Faktoren, die über den Erfolg und Misserfolg solcher Veranstaltungen entscheiden: Sicherheit und Vertrauen.

Der vorliegende Band 3 der Reihe Studien zum Festivalmanagement taucht ein in die vielschichtige Welt des Festival-Risikomanagements einerseits und der Determinanten von Markenloyalität solcher Veranstaltungen andererseits: In beiden Bereichen gilt es, Vertrauen gegenüber den eigenen Fans als einzelne Individuen und gleichzeitig ebendiesen Fans als Menschenmassen zu schaffen.

Die ersten beiden Studien, zwei Masterarbeiten, die an der IST-Hochschule für Management entstanden sind, greifen diese beiden scheinbar gegensätzlichen Themen auf und stellen sie einander gegenüber:

- Lea Sophie Michel (IST-Hochschule für Management) fokussiert in ihrer Studie auf die Determinanten von „festival loyalty“. Sie untersucht quantitativ die Besucherzufriedenheit und -loyalität von Festivalbesuchenden. Aus ihren Erkenntnissen leitet sie Handlungsempfehlungen für Rock- und Popfestivals in Deutschland ab.
- Nele Dugrillon (IST-Hochschule für Management) analysiert mit Hilfe qualitativer Interviews die Umsetzung und Relevanz von Risikomanagement bei Großveranstaltungen am Beispiel von Musikfestivals in Deutschland. Die Ergebnisse weisen, insbesondere aufgrund strenger Auflagen durch die Bundesländer, auf eine hohe Relevanz von Risikomanagement hin. Gleichzeitig ist aber auch der Wunsch nach Sicherheit der Besuchenden bei den Veranstaltern deutlich zu erkennen.

Die Verbindung der Themen Risiko und Vertrauen auf Festivals zur dritten Masterarbeit liegt in der Wahrnehmung und Bewertung von Sicherheit durch die Besuchenden als Individuen und deren Beurteilung von Awareness-Konzepten als Maßnahme zur Risikominderung:

- Katharina Scariot (IST-Hochschule für Management) untersucht die Auswirkungen von Awareness-Konzepten auf Musikfestivals auf das subjektive Sicherheitsgefühl der Gäste und ob das Geschlecht dabei eine Rolle spielt. Die Studie zeigt, dass das Vorhandensein oder Fehlen von Awareness-Konzepten keinen signifikanten Unterschied im Sicherheitsgefühl ausmacht, jedoch das Geschlecht einen signifikanten Einfluss auf den Effekt hat. Gewalt kann sich auf Festivals in verschiedenen Formen äußern, von der körperlichen oder sexualisierten Gewalt über verbale und psychische Gewalt hin zu symbolischer Gewalt in Form von Kleidung und Auftreten einzelner Besuchender oder Besuchergruppen. Der transgressive Charakter eines Musikfestivals, der sich durch den Eskapismus der Teilnehmenden ergibt, kann dies zusätzlich verstärken.

Diese Transgression und symbolische Gewalt sind Aspekte der vierten enthaltenen Studie. Sie ist als Bachelorarbeit an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen entstanden und ist die erste Untersuchung in der Reihe Studien zum Festivalmanagement, die nicht an der IST-Hochschule für Management entstand. Während die vorherige Diskussion den Zusammenhang zwischen Awareness-Konzepten auf Musikfestivals und dem subjektiven Sicherheitsgefühl der Besuchenden untersuchte, geht die folgende Studie tiefer in die Analyse einer spezifischen Subkultur, nämlich der Black-Metal-Szene, ein.

- Die Bachelorarbeit von Bastian Wenzel (Eberhard-Karls-Universität Tübingen) untersucht den Zusammenhang zwischen rechten Ideologien und der Black-Metal-Szene. Er analysiert, wie diese Verbindung entsteht und wie damit innerhalb der Szene umgegangen wird. Durch eine sozialkonstruktivistische Perspektive wird die historische Entwicklung des Black Metals und sein Selbstverständnis beleuchtet, um zu zeigen, wie Kern-

elemente der Szene eine Anbindung an rechte Ideologien und Diskurse begünstigen. Dies umfasst die Ausrichtung des Black Metals als „Counter-culture“, seine transgressive Natur und den Authentizitätsdiskurs, die zur Selbststilisierung mit rechten Ideologien führen. Die Rückgewandtheit der Szene bietet ideologische Anknüpfungspunkte über thematische Nähe zu rechten Narrativen. Darüber hinaus zeigt die Studie, wie die Szene mit diesen Verbindungen umgeht.

Die Studien in diesem Band drehen sich folglich um den Schutz des wertvollen Guts eines jeden Festivals: seine Marke und das Vertrauen in diese und die jeweilige Veranstaltung als solche oder auch in deren Gäste. Die Autor/-innen erforschen also übergeordnet, wie die richtige Balance zwischen Sicherheitsmaßnahmen und Erlebnisqualität geschaffen wird, um ein harmonisches und unvergessliches Festivalerlebnis für alle zu gewährleisten.

Die Handlungsempfehlungen, die sich aus den Studien – implizit und explizit – ergeben, folgen dem Ansatz, den wir mit unseren Studien zum Festivalmanagement an der IST-Hochschule für Management in Düsseldorf verfolgen. Denn als Hochschule für Angewandte Wissenschaften suchen wir nach Anschlussfähigkeiten und Handlungsempfehlungen für die Festivalbranche.

Wir danken dem Team vom utzverlag in München, stellvertretend Geschäftsführer Matthias Hoffmann, für die angenehme und konstruktive Zusammenarbeit während der Umsetzung von Band 3 unserer Reihe.

Matthias Johannes Bauer & Tom Naber  
Düsseldorf, Mai 2024

---

Für unsere Reihe „Studien zum Festivalmanagement“ definieren wir den Begriff „Festival“ wie folgt:<sup>1</sup>

Festivals sind meist unter freiem Himmel und meist mehrtägig stattfindende Veranstaltungen, auf denen mehrere Künstler/-innen auftreten und ihre Musik präsentieren. Für die Beherbergung der Besuchenden wird oftmals ein Campinggelände ausgewiesen, welches sich auf dem Festivalgelände befindet und ausschließlich für die Unterbringung der Besuchenden (in Form von Camping) genutzt wird. Der Begriff Festival wird im übertragenen Sinne auch für andere Veranstaltungsformate genutzt.

---

1 Zu den Definitionen des Begriffs Festival in der Forschung siehe weiterführend: Bauer, M. J., Naber, T. und Augsburg, G. (2022): Festivalmanagement. Grundlagen der Produktion von Open-Air-Musikveranstaltungen, Wiesbaden, S.1f.

# INHALTSÜBERSICHT

TEIL 1 – DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“. EINE QUANTITATIVE UNTERSUCHUNG VON BESUCHERZUFRIEDENHEIT UND -LOYALITÄT SOWIE ABLEITUNG VON HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN FÜR ROCK- UND POPFESTIVALS IN DEUTSCHLAND	11
TEIL 2 – UMSETZUNG UND RELEVANZ VON RISIKOMANAGEMENT BEI GROßVERANSTALTUNGEN. EINE EMPIRISCHE ANALYSE AM BEISPIEL VON MUSIKFESTIVALS	141
TEIL 3 – ANALYSE DES SUBJEKTIVEN SICHERHEITSGEFÜHLS VON BESUCHENDEN DURCH DAS VORHANDENSEIN VON AWARENESS-KONZEPTEN AUF ROCK- UND POP-FESTIVALS IN DEUTSCHLAND	219
TEIL 4 – ANEIGNUNG, ANSCHLUSSFÄHIGKEIT UND AUFRECHTERHALTUNG RECHTER IDEOLOGIEN IN DER BLACK-METAL-SZENE. EINE SOZIALKONSTRUKTIVISTISCHE ANALYSE	299



# TEIL 1

## DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

EINE QUANTITATIVE UNTERSUCHUNG VON BESUCHERZUFRIEDENHEIT  
UND -LOYALTÄT SOWIE ABLEITUNG VON HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN  
FÜR ROCK- UND POPFESTIVALS IN DEUTSCHLAND

VON  
LEA SOPHIE MICHEL





# INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	15
1.1	Problemstellung	15
1.2	Zielsetzung und Forschungsfragen	17
1.3	Aufbau der Masterarbeit	18
2	Theoretische Aufarbeitung des Problemfeldes	19
2.1	Allgemeiner Forschungsstand	19
2.2	Theoretische Grundlagen	20
2.2.1	Zum Verständnis von Events	20
2.2.2	Zum Verständnis von Musikfestivals	21
2.2.3	Zum Verständnis von Festival-Qualität	23
2.2.4	Zum Verständnis von Besucher-Zufriedenheit	26
2.2.5	Zum Verständnis von Besucher-Loyalität	28
2.3	Zusammenhang zwischen Qualität, Zufriedenheit und Loyalität	31
2.4	Legitimation der Arbeit	33
3	Modell- und Hypothesenbildung	34
4	Methodik	36
4.1	Forschungsdesign und Erhebungsverfahren	36
4.2	Erhebungsinstrument	37
4.2.1	Aufbau und Operationalisierung der Konstrukte	37
4.2.2	Gütekriterien	40
4.3	Zielgruppe und Stichprobe	42
4.4	Auswertungsverfahren	43
5	Ergebnisse	45
5.1	Stichprobe	45
5.2	Faktorenanalyse	46
5.3	Regressionsanalysen: Zusammenhang zwischen den Konstrukten Qualität, Zufriedenheit und Loyalität	52
5.3.1	Prüfung der Voraussetzungen	52
5.3.2	Zweiteilige Regressionsanalyse	53
6	Diskussion	55

6.1	Einfluss von Qualität auf Zufriedenheit	56
6.2	Einfluss von Zufriedenheit auf Loyalität	61
6.3	Handlungsempfehlungen	63
6.3.1	Organisation & Kommunikation	64
6.3.2	Programm	69
6.3.3	Sicherheit	71
6.3.4	Einrichtungen & Komfort	76
6.3.5	Preise	79
6.3.6	Gastronomie	81
6.3.7	Personal	82
6.3.8	Merchandise	83
6.4	Limitationen & Ausblick	84
6.4.1	Limitationen	84
6.4.2	Ausblick	88
7	Fazit	89
8	Literaturverzeichnis	92
9	Anhang	105

# 1 EINLEITUNG

## 1.1 PROBLEMSTELLUNG

Der Festivalmarkt boomt. Insbesondere seit den späten 1980er Jahren haben Musikfestivals in Bezug auf Anzahl, Vielfalt und Popularität sowohl auf lokaler als auch globaler Ebene stark zugenommen (Getz & Andersson, 2008, S.4; Choo et al., 2016, S.819). Eine mögliche Ursache für den wachsenden gesellschaftlichen Fokus auf Festivals hat ihren Ursprung jedoch schon wesentlich früher. Als nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges im Zuge der Wirtschaftsreform 1949 ein dynamisch wirtschaftlicher Aufschwung begonnen hatte, vermehrte sich parallel zum „einsetzenden wachsenden Wohlstand [...] auch die Freizeit der Deutschen [...]“ (Grubelnik, 2015, S.21). Gleichzeitig ist auch das Angebot in der schnell entstehenden Freizeitindustrie immer größer geworden (Grubelnik, 2015, S.21–22). Im Laufe der Zeit hat sich so ein gesamtgesellschaftlicher Trend entwickelt, welcher „sich bis heute als relevant für die Erörterung des Konsum- und Freizeitverhaltens westlicher Gesellschaften erweis[t]“ (Grubelnik, 2015, S.23): die Erlebnisorientierung. Es zeigt sich, dass „[d]ie Suche nach dem schönen Erlebnis [...] zu einem wichtigen Bestandteil des Alltags geworden [ist]“ (Michailow, 1996, S.89).

Weiterhin kann als möglicher Grund für die wachsende Popularität von Festivals vor dem Hintergrund der Erlebnisorientierung die derzeitige Entwicklung der Musikindustrie genannt werden (Schulz, 2015, S.1). In der heutigen Zeit, in welcher Musik innerhalb von Sekunden gestreamt und heruntergeladen werden kann, gewinnt das Live-Event immer mehr an Bedeutung (Schulz, 2015, S.1), denn das „Erlebnis, eine Band auf einem Festival zu sehen, das kann man nicht runterladen“ (Schumacher, zitiert nach Mielke, 2012). Die wachsende Popularität von Festivals könnte demnach darin begründet sein, dass „Festivals [...] etwas bieten [können], was der alltägliche digitale Musikkonsum nicht mehr bieten kann“ (Schulz, 2015, S.1).

Als Reaktion auf diese Entwicklungen bemüht sich die Freizeitbranche, dem zunehmenden Bedürfnis der Menschen nach Erlebnissen durch ein breites Angebot an Event-Erfahrungen gerecht zu werden (Grubelnik, 2015, S.23). Bedingt durch die erhöhte Nachfrage, strömen „durch den scheinbaren Boom von Festivals immer mehr Akteure auf den Festivalmarkt [...]“ (Schulz, 2015, S.2), weshalb es inzwischen „eine kaum mehr fassbare Zahl von Festivals [gibt]“ (Schulz, 2015, S.2). Dies „führt einerseits zu mannigfaltigen Ausprägungen von Eventangeboten“ (Grubelnik, 2015, S.26), allerdings sind „auch dem Anstieg jener Nachfrage nach erlebnisorientierten Freizeitgestaltungsmöglichkeiten Grenzen gesetzt und so folgt naturgemäß dem Boom kultureller Einrichtungen wie Theater, Museen, Ausstellungen und den Sport- und Kultur-Events in logischer Abfolge eine Marktsättigung“ (Grubelnik, 2015, S.25–26). Dies hat sowohl „verschärfere Bedingungen des Wettbewerbs zwischen den verschiedenen Anbietern solcher Eventangebote“ (Grubelnik, 2015, S.26) als auch zwischen anderen Unterhaltungsmöglichkeiten, welche dem Verbraucher zur Verfügung stehen, zur Folge. Die Festival-Veranstalter konkurrieren dabei nicht nur um Sponsoren und Künstler/-innen, sondern insbesondere um die Besuchenden eines Festivals (Kitterlin-Lynch&Yoo, 2014, S.119).

Die primäre Zielsetzung von Festival-Veranstaltern sollte daher in der kontinuierlichen Steigerung der Besucherzahlen, insbesondere aber in der Entwicklung einer loyalen Besucherschaft liegen, welche ihr Festival wiederholt besucht und weiterempfiehlt, da nur so eine langfristig produktive Markt- und Wettbewerbsposition gehalten werden kann (Lee & Beeler, 2007, S.197; Kitterlin-Lynch & Yoo, 2014, S.119). Für die Entwicklung treuer und loyaler Kunden und Kundinnen gilt ein tiefgehendes Verständnis für die Motivation und die Gründe eines Festivalbesuchs als Voraussetzung (Kitterlin-Lynch & Yoo, 2014, S.119). Jedoch reicht das bloße Verständnis der Besuchermotive nicht aus, um die Zufriedenheit und die daraus entstehende Loyalität der Besuchenden gewährleisten zu können (Yoon et al., 2010, S.335). Auf einem zunehmend wettbewerbsintensiven Markt ist es für Festival-Veranstalter nun unerlässlich geworden, zu verstehen, „which features of a festival enhance its attractiveness and increase attendees’ retention“ (Grappi & Montanari, 2011, S.1). Veranstalter sollten sich über

die wichtigsten Faktoren bewusst werden, welche die Zufriedenheit und Loyalität der Besuchenden beeinflussen, denn die empfundene Zufriedenheit ist entscheidend für den Aufbau langfristiger Beziehungen, welche wiederum zu wiederholten Besuchen und Loyalität gegenüber eines Festivals führen (Anil, 2012, S.56). Eine zusätzliche Bedeutung kommt der Entwicklung einer Strategie zu, mit welcher die Qualität eines Festivals kontinuierlich optimiert werden kann. Dadurch kann den Besuchenden eine Erfahrung geboten werden, welche ihnen im Gedächtnis bleibt, sodass eine Wiederkehr der Besuchenden Jahr für Jahr gefördert wird (Cole & Chancellor, 2009, S.323–324). Eine erfolgreiche Strategie muss sich daher mit der Verbesserung der Servicequalität und der Steigerung der Zufriedenheit der Besuchenden befassen (Lee & Beeler, 2007, S.197).

## 1.2 ZIELSETZUNG UND FORSCHUNGSFRAGEN

Das Ziel dieser Masterarbeit besteht darin, den Zusammenhang zwischen den bereits angesprochenen Konstrukten *Festival-Qualität*, *Besucher-Zufriedenheit* sowie *Besucher-Loyalität* näher zu untersuchen. Genauer gilt es dabei zu beleuchten, wie die Qualitätsdimensionen von Musikfestivals die Zufriedenheit von Festival-Besuchenden beeinflussen und wie sich die Zufriedenheit in der Folge auf ihre Verhaltensabsichten (Loyalität) auswirkt. Daher lauten die konkreten Forschungsfragen dieser Arbeit wie folgt:

*Inwieweit beeinflussen die Qualitätsdimensionen von Musikfestivals der Genres Rock und Pop in Deutschland die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden?*

*Inwieweit nimmt diese Zufriedenheit Einfluss auf die Loyalität der Festival-Besuchenden gegenüber einem Musikfestival?*

Die Motivation für diese Arbeit besteht in der Annahme, dass die Untersuchung dieser Einflüsse und Zusammenhänge zu Erkenntnissen führt, welche Veran-staltern von Festivals klare Richtlinien für die Verbesserung der Qualität ihrer

Festivals bieten, wodurch wiederum die Steigerung der Besucher-Zufriedenheit und -loyalität erreicht werden kann. Das Entwicklungsziel dieser Arbeit liegt entsprechend darin, aus den Erkenntnissen der Untersuchung konkrete Handlungsempfehlungen für Festival-Veranstalter zu entwickeln.

### **1.3 AUFBAU DER MASTERARBEIT**

Um die zuvor definierten Forschungsfragen beantworten zu können, ist diese Arbeit in sieben aufeinander aufbauende Kapitel gegliedert. Im Anschluss an die bereits dargestellte Problemstellung erfolgt im nachfolgenden zweiten Kapitel eine theoretische Aufarbeitung des Problemfeldes. Dabei wird ein kurzer Überblick über den allgemeinen Forschungsstand gegeben. Anschließend werden innerhalb dieses Kapitels für diese Untersuchung relevante theoretische Grundlagen dargestellt. Auf Basis dieser Grundlagen werden im dritten Kapitel das dieser Arbeit zugrundeliegende Modell sowie diejenigen Hypothesen abgeleitet, welche es in dieser Arbeit zu überprüfen gilt. Mit dem vierten Kapitel knüpft der empirische Teil dieser Arbeit an. Hier wird zunächst eine Übersicht über die für die Untersuchung relevante Methodik, über Rahmenbedingungen und Vorgehensweisen zur Beantwortung der Forschungsfragen gegeben. Im Anschluss daran werden im fünften Kapitel die Ergebnisse dieser Arbeit dargestellt. Im sechsten Kapitel werden diese Ergebnisse interpretiert und diskutiert. Dabei soll erörtert werden, ob die erhobenen Daten den aufgestellten Hypothesen entsprechen. Auf Grundlage der gewonnenen Erkenntnisse werden innerhalb dieses Kapitels ebenfalls Handlungs- bzw. Gestaltungsempfehlungen für Festival-Veranstalter entwickelt. Darüber hinaus werden in diesem Kapitel eine Eingrenzung der vorliegenden Arbeit sowie ein Ausblick auf zukünftige Forschung vorgenommen. Diese Arbeit endet mit dem siebten Kapitel in einem letzten Resümee, in dem die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst und die Forschungsfragen dieser Arbeit beantwortet werden.

## 2 THEORETISCHE AUFARBEITUNG DES PROBLEMFELDES

### 2.1 ALLGEMEINER FORSCHUNGSSTAND

Mit steigender Anzahl an Festivals ist auch gleichzeitig die Anzahl an internationalen Forschungsstudien über Festivals gestiegen. In vielen Studien dieses Forschungsfelds werden sowohl die wirtschaftlichen und sozialen Auswirkungen von Festivals (z.B. Tyrell & Ismail, 2005; Tohmo, 2005; Schlenker et al., 2005), die Einstellungen der Einwohner (z.B. Delamere, 2001), das Image von Reisezielen (z.B. Boo & Busser, 2006) als auch die Besuchsmotivation von Festival-Besuchenden (z.B. Bowen & Daniels, 2005; Li & Petrick, 2006; Amorim et al., 2019) untersucht. In jüngster Zeit richtet sich die Aufmerksamkeit der Forschung zunehmend auf die Frage, wie Festivals zufriedenstellende Erlebnisse bieten können, um somit ein Wiederbesuchsverhalten bei aktuellen Besuchenden erreichen zu können (Choo et al., 2016, S.819).

Inhaltlich fällt das Thema der hier vorliegenden Arbeit insbesondere in das zuletzt genannte Forschungsgebiet. In der Freizeit-, Tourismus- und Marketingliteratur hat die internationale Forschung zu Dienstleistungsqualität, Zufriedenheit und Zukunftsabsichten von Besuchenden stark zugenommen (Lee & Beeler, 2007, S.197). Insbesondere der Zusammenhang und die Beziehung zwischen den Konstrukten *Event-* bzw. *Festival-Qualität*, *Zufriedenheit* und Verhaltensabsicht (*Loyalität*) zeugt international von größer werdendem Forschungsinteresse (z.B. Baker & Crompton, 2000; Cole & Illum, 2006; Lee et al., 2008; Esu & Arrey, 2009; Kim et al., 2010; Yoon et al., 2010; Anil, 2012; Wong & Wu, 2013; Armbrecht, 2021; Ho et al., 2022). Auf den genauen Forschungsstand und die Hauptannahmen in Bezug auf die jeweiligen Untersuchungskonzepte Qualität, Zufriedenheit und Loyalität wird aus Gründen der Übersicht in den entsprechenden Kapiteln über diese Konstrukte noch einmal gesondert eingegangen.

Weiterhin werden in der Forschung mitunter auch Konstrukte wie *Motivation* (engl. *motivation*) und *Wert* (engl. *value*) in die Untersuchung der Bedeutung von Besucher-Loyalität miteinbezogen (z.B. Yoon et al., 2010; Kitterlin-Lynch & Yoo, 2014; Báez-Montenegro & Devesa-Fernández, 2017). Diese Konstrukte werden in dieser Arbeit jedoch nicht als eigene Konstrukte miteinbezogen. Stattdessen legt diese Arbeit ihren Fokus auf die Konstrukte *Qualität*, *Zufriedenheit* und *Loyalität*. Diese Einschränkung begründet die Autorin damit, dass es sich bei den hier berücksichtigten Konstrukten um die wichtigsten latenten Variablen handelt, wenn es um Einflussfaktoren auf den (finanziellen) Unternehmenserfolg geht (Gupta & Zeithaml, 2006, S.720–721). Diese Argumentation ist auf Festivals übertragbar, da diese „einmal abgesehen von der Rolle, die sie mit ihren künstlerischen Leistungen im lokalen, regionalen, nationalen oder internationalen Kulturleben spielen [...]“ (Willnauer, 2018), im Wesentlichen auch als Wirtschaftsbetriebe betrachtet werden können (Willnauer, 2018).

## 2.2 THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Nach diesem ersten Überblick über den Forschungsstand relevanter Fach- und Forschungsliteratur wird im folgenden Kapitel genauer auf die theoretischen Grundlagen, auf welchen diese Arbeit aufbaut, eingegangen. Dabei werden relevante Fachbegriffe und Konstrukte definiert und weiter erläutert.

### 2.2.1 ZUM VERSTÄNDNIS VON EVENTS

Der Begriff *Event* stammt aus dem Englischen und bezieht sich im deutschen Sprachgebrauch häufig auf Veranstaltungen mit Erlebnisfaktor (von Graeve, 2014, S.19). „Der Begriff Veranstaltung bezeichnet ein organisiertes, zweckbestimmtes, zeitlich begrenztes Ereignis, an dem eine Gruppe von Menschen vor Ort [...] teilnimmt“ (Rück, 2018). Nach Freyer können Events „nach unterschiedlichen Anlässen zur Inszenierung der Veranstaltung differenziert [werden]“ (Grubelnik, 2015, S.17). Diese können kultureller (z.B. Musik-Events, Kunst-Events, religiöse Events), sportlicher (z.B. Turniere, Sportfeste, Olympische Spiele), wirtschaftlicher (z.B. Messen, Ausstellungen), gesellschaftlich-polit-

tischer (z.B. Gartenschau, Bauwerk-Eröffnungen) und natürlicher (z.B. Sonnenwende, Sonnenfinsternis) Art sein (Grubelnik, 2015, S.17). Bei dieser Arbeit liegt der Fokus auf Kultur-Events, im Speziellen auf Musik-Events. Sofern ein Event einmalig und nur für wenige Stunden andauert, wird dies als Einzelereignis deklariert (Grubelnik, 2015, S.14). Wenn es sich jedoch über einen längeren Zeitraum, in der Regel über mehrere aufeinanderfolgende Tage, erstreckt, ist die Rede von einem Festival (Grubelnik, 2015, S.14). Der Fokus dieser Arbeit liegt auf Musikfestivals. Diese werden im nächsten Schritt weiter erläutert.

## 2.2.2 ZUM VERSTÄNDNIS VON MUSIKFESTIVALS

Eine eindeutige Definition des Begriffs Musikfestival ist trotz der in der Alltagssprache recht hohen Verbreitung nicht final zu geben (Bauer et al., 2022, S.1). Daher stellt die hier aufgestellte Definition lediglich eine Auswahl möglicher Definitionen dar. Leenders (2010) definiert ein Musikfestival wie folgt:

*A music festival is defined as an event oriented toward music, where several performers/artists perform live for an audience. Festivals are commonly held outdoors, and most of the time they include other activities and attractions besides the performances, such as food and social activities. Festivals are annual, or repeat at some other interval. (Leenders, 2010, S.300)*

Die Dauer eines Festivals kann von einem bis zu mehreren Tagen variieren (Bauer et al., 2022, S.2). Bei mehrtägigen Festivals ist dabei entscheidend, dass das Programm an aufeinanderfolgenden Tagen stattfindet (Bauer et al., S.2).

Grundsätzlich lassen sich verschiedene Arten von Musikfestivals unterscheiden. Diese Unterscheidung kann auf Basis mehrerer Merkmale geschehen (Bauer et al., 2022, S.2). Als Unterscheidungsmerkmale seien beispielhaft genannt: Zielsetzungen des Festivals (künstlerisch bzw. wirtschaftlich), Angebotsgestaltung (Größe des Festivals, Häufigkeit und Dauer des Festivals, Musikstil, Art der Veranstaltung, Art der Künstler/-innen, Rahmenprogramm, thematischer Leitfa-

den, Atmosphäre etc.), Finanzierungsformen sowie Besucherstrukturen (Becker, 1997, S.70–73; Willnauer, 2006).

Darüber hinaus lassen sich Musik-Events bzw. -Festivals in Veranstaltungen der Unterhaltungsmusik und Veranstaltungen der ernsten Musik (z. B. klassische Konzerte) unterscheiden (Becker & Steinecke, 1997, zitiert nach Grubelnik, 2015, S.18). Dabei umfassen Events der Unterhaltungsmusik „sämtliche Veranstaltungen außerhalb der Klassik, sie decken also ein sehr breites und vielseitiges Spektrum ab [...]“ (Grubelnik, 2015, S.19). Unter Veranstaltungen der Unterhaltungsmusik fallen auch Pop- und Rock-Festivals, auf welche sich die vorliegende Arbeit konzentriert. Unter Rock- und Pop-Festivals versteht man stark vereinfacht gesagt Musikfestivals, bei welchen mehrere Gruppen und Interpreten auftreten, welche sich auf die Genres Rock und Pop spezialisiert haben. Rockmusik ist gekennzeichnet durch den Einsatz von Gitarren, Schlagzeugen und Bass mit häufig gesellschaftlich oder persönlich relevanten Themen (Frith, 2023). Popmusik hingegen ist eher kommerziell ausgerichtet, hat eine leicht zugängliche Melodie und Texte, welche ein breites Publikum ansprechen sollen (Über Popmusik, o.D.). Trotz ihrer Unterschiede sind beide Genres weltweit sehr erfolgreich. Pop und Rock sind laut einer Marktstudie des Bundesverbands der Konzert- und Veranstaltungswirtschaft e.V. (bdkv) aus August 2021 die am häufigsten gehörten Musikrichtungen in Deutschland (bdkv, 2021, S.37–38). Auch die Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalyse konnte feststellen, dass sich 12 Millionen Deutsche für den Besuch von Rock- und Popfestivals interessieren (Institut für Demoskopie Allensbach, 2011).

Bei den nun folgenden Begriffen handelt es sich um sogenannte latente Variablen, die in der Psychologie häufig auch als Konstrukte bezeichnet werden (Schäfer, 2016, S.21). Darunter versteht man Variablen, „die man nicht direkt messen kann, sondern durch andere Variablen [...] erst erschließen muss [...]“ (Schäfer, 2016, S.21). „Variablen, die man direkt messen kann, heißen manifeste Variablen“ (Schäfer, 2016, S.21).

### 2.2.3 ZUM VERSTÄNDNIS VON FESTIVAL-QUALITÄT

Das allgemeine Konstrukt *Qualität* (engl. *quality*) hat insbesondere in der Forschung zum Dienstleistungsmarketing große Beachtung gefunden (Wong et al., 2015, S.522). „Die Qualität angebotener Dienstleistungen wird gewöhnlich als das wichtigste Instrument im Wettbewerb um die Kunden angesehen“ (Nerdinger, 2019, S.650). Eine hohe Qualität einer Dienstleistung kann dazu beitragen, dass die Kunden und Kundinnen die Angebote verschiedener Anbieter als weniger austauschbar empfinden, wodurch ebenfalls die Beziehung zwischen Kunden/Kundinnen und Organisation gefestigt werden kann (Nerdinger, 2019, S.650). Obwohl das Konzept der Qualität in den letzten Jahrzehnten intensiv untersucht wurde, wird der Begriff auch heute noch unterschiedlich definiert. Einen Vorschlag für eine allgemeine Definition von Qualität macht die Deutsche Gesellschaft für Qualität. Sie definiert Qualität als „die Summe von Eigenschaften und Merkmalen eines Produktes oder einer Tätigkeit, die sich auf deren Eignung zur Erfüllung gegebener Erfordernisse bezieht“ (Deutsche Gesellschaft für Qualität zitiert nach Helmold et al., 2023, S.4). Die Definition von Dienstleistungsqualität gestaltet sich sowohl aufgrund der Immaterialität von Dienstleistungen sowie der Beteiligung der Kunden/Kundinnen an der Leistungserstellung als herausfordernd (Nerdinger et al., 2019, S.650). Für gewöhnlich „wird die Dienstleistungsqualität [...] aus Sicht der Kunden definiert, d.h. letztlich, was die Kunden als Qualität erleben, ist die Qualität der Dienstleistung“ (Nerdinger et al., 2019, S.650). In diesem Kontext wird die Dienstleistungsqualität (*service quality*) allgemein als relativ universelles Werturteil betrachtet, welches von den Erfahrungen des Verbrauchers bzw. der Verbraucherin mit der Dienstleistung abhängt (Ho et al., 2022, S.426).

Die Festival- und Eventbranche kann ebenfalls als Teil der Dienstleistungsindustrie gesehen werden (Armbrecht, 2021, S.171). Daher hat auch hier das Konstrukt *Qualität* eine große Bedeutung. Im Kontext von Festivals spricht man daher von *Festival-Qualität*. Sie leitet sich aus der Literatur im Dienstleistungsmarketing zur Dienstleistungsqualität ab (Ho et al., 2022, S.427). Im Zuge zunehmender wissenschaftlicher Bemühungen zur Erforschung von Festivals wurden zahlreiche

Studien durchgeführt, welche verschiedene Ansätze zur Konzeptualisierung und Definition der Festival-Qualität entwickelt haben (Choo & Park, 2017, S.665).

Den ersten Schritt bei der Untersuchung von Qualität im Kontext von Festivals machten Crompton und Love (Yoon et al., 2010, S.336), indem sie im Jahr 1995 das erste Konzept zur Qualitätsmessung von Festivals vorschlugen. Dabei zogen sie zwei Arten von Qualität in Betracht: Leistungsqualität (engl. *performance quality*) und Erlebnisqualität (engl. *quality of experiences*). Diese beiden Unterteilungen der Qualität tragen zur wahrgenommenen Qualität der gesamten Erfahrung bei, welche ein/-e Festivalbesucher/-in auf einem Festival macht (Özdemir & Çulha, 2009, S.363). Die Leistungsqualität kann als die Qualität derjenigen Dienstleistungsattribute definiert werden, welche unter der direkten Kontrolle eines Anbieters stehen (Özdemir & Çulha, 2009, S. 363). Dazu gehören z.B. die Leistungen der Mitarbeiter/-innen, Dienstleister oder das Angebot/Programm auf dem Festival (Özdemir & Çulha, 2009, S. 363). Im Gegensatz dazu wird die Erlebnisqualität, welche die Besuchenden erleben, als ein emotionaler Zustand definiert, welcher sowohl von Qualitätsmerkmalen als auch von äußeren Faktoren (z.B. Stimmung der Besuchenden und Klima) beeinflusst wird. Diese unterliegen mitunter nicht der direkten Kontrolle der Festival-Veranstalter (Cole & Illum, 2006, S.161). Diese Arbeit beschränkt sich auf die Betrachtung der Leistungsqualität. Dies begründet die Autorin durch eine der Zielsetzungen dieser Arbeit: die Entwicklung konkreter Handlungsempfehlungen für Festival-Veranstalter. Da diese gemäß der oben stehenden Beschreibung lediglich Einfluss auf die Wahrnehmung der Leistungsqualität haben, gilt diese Einschränkung aus Sicht der Autorin als gerechtfertigt. In der Fachliteratur bzw. in der bisherigen Forschung lassen sich verschiedene Dimensionen von Qualität finden, anhand derer die Leistungsqualität eines Festivals beurteilt werden kann. Wie bereits erwähnt, stellt die Studie der Forscher Crompton und Love (1995) die erste Studie dar, in welcher die Validität alternativer Ansätze zur Messung von Dienstleistungsqualität und -zufriedenheit in einem Festivalkontext verglichen wurde (Marković et al., 2015, S.184). Dabei entwickelten sie 22 Qualitätsmerkmale, anhand derer die Festival-Qualität bewertet werden kann. Diese Merkmale lassen sich größtenteils in die Dimensionen Informationsservice, lokales Umfeld,

Programmqualität, Angemessenheit der Einrichtungen, Speisen und Getränke sowie Merchandise gruppieren (Ho et al., 2022, S.427). Ausgehend von diesen ursprünglichen Qualitätsattributen adaptierten auch andere Forschungen diesen Ansatz zur Konzeptualisierung der Festival-Qualität oder entwickelten teilweise neue Qualitätsdimensionen und passten sie für ihre Untersuchungen an. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit sollen diese Dimensionen als *Dimensionen von Festival-Qualität* bezeichnet werden. Die nachfolgende Tabelle zeigt aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit lediglich eine Auswahl des breiten Spektrums der Dimensionen der Festival-Qualität vergangener Studien.

Tabelle 1: Dimensionen von Festival-Qualität als Auswahl bisheriger Forschung (eigene Darstellung in Anlehnung an Marković et al., 2015)

<b>Forscher</b>	<b>Land</b>	<b>Dimensionen von Festival-Qualität</b>	<b>Branche</b>
Lee et al. (2008)	Südkorea	Convenience, staff, information, program content, facility, souvenirs, food	Dance Festival
Özdemir und Çulha (2009)	Türkei	Program content, staff, facilities, food souvenirs, convenience, information	Camel Wrestling Festival
Yoon et al. (2010)	Korea	Informational service, program, souvenirs, food, facilities	Food Festival
Chen et al. (2012)	Taiwan	Facilities, staff, comfort amenities, information, availability, convenience, programs	Cultural Festival
Anil (2012)	Türkei	Festival area, staff, food, souvenir, information adequacy, convenience	Cultural Festival
Kitterlin und Yoo (2014)	USA	Program content, staff, facility, food, convenience, benefits, communication	Wine & Food Festival
Marković et al. (2015)	Kroatien	Information adequacy, program, food, staff, location, facilities	Food Festival
Dalgiç und Birdir (2020)	Türkei	Festival program, festival area and accessibility, informational adequacy, festival staff and volunteers, souvenir and convenience, security, food	Community Festival

Tan et al. (2020)	Malaysia	Food, facilities, information services, program	Music Festival
Selmi et al. (2021)	Tunesien	Program, information, atmosphere, staff	Music Festival
Ho et al. (2022)	Malaysia	Information availability, program content, food, staff service, merchandise & ticketing, facility, convenience	Music Festival

Wie diese Übersicht zeigt, ist Festival-Qualität ein multidimensionales Konstrukt, welches sich durch eine Vielzahl von Festivalattributen beschreiben lässt. Angelehnt an diese Übersicht der Qualitätsdimensionen wird sich die hier vorliegende Arbeit auf die Dimensionen *Organisation & Kommunikation*, *Personal*, *Preise*, *Einrichtungen & Komfort*, *Programm*, *Sicherheit*, *Gastronomie* und *Merchandise* konzentrieren. Im Verlauf der Arbeit wird noch einmal näher darauf eingegangen, aus welchen Gründen sich die Autorin auf diese Dimensionen konzentriert, was diese beinhalten und wie sie gemessen werden.

## 2.2.4 ZUM VERSTÄNDNIS VON BESUCHER-ZUFRIEDENHEIT

Zufriedenheit (engl. *satisfaction*) ist ein Konstrukt, mit welchem sich sowohl die Psychologie und die allgemeine Managementforschung als auch die Marketing- und Konsumentenverhaltensforschung eingehend beschäftigen (Jahn, 2013, S.131). Wie auch das Konzept der Qualität wird die Zufriedenheit in der Literatur konzeptionell unterschiedlich definiert (Choo & Park, 2017, S.656). Dabei sind sich die beiden Konstrukte in ihrer Bedeutung recht ähnlich. „Vor allem aber ist die Zufriedenheit emotional getönt, wahrgenommene Qualität dagegen ist ein kognitives Konzept“ (Nerdinger, 2019, S.650). Die nachfolgenden Ausführungen sind erneut lediglich als Auswahl zu verstehen. Nach Tkaczynski & Stokes (2010) kann Zufriedenheit definiert werden als

*the psychological state that results from the degree of overall pleasure or contentment felt by the customer, resulting from the ability of the service to fulfill the customer's desires, expectations, needs, and prior feelings in the relation to the service transaction. (Tkaczynski & Stokes, 2010, S. 71)*

Zufriedenheit kann demnach als ein Urteil der Verbraucher/-innen über ein Produkt oder eine Dienstleistung beschrieben werden (Báez-Montenegro & Devesa-Fernández, 2017, S.177). Dieses Verständnis geht einher mit dem sogenannten Diskonfirmationsparadigma (auch: C/D- bzw. Confirmation/Diskonfirmation-Paradigma). Dies ist ein Modell zur Erklärung von Kundenzufriedenheit, welches sich in einem breiten Spektrum von Forschungskontexten gegenüber anderen Modellen und Theorien zur Untersuchung von Zufriedenheit durchgesetzt hat (Lee et al., 2012, S.756). Demnach wird der Grad der Zufriedenheit durch den kognitiven Vergleich des Konsumenten/der Konsumentin zwischen den Erwartungen vor der Inanspruchnahme der Dienstleistung und der Bewertung der Dienstleistung nach der Inanspruchnahme bestimmt (Nerdinger et al., 2015, S.121). Wenn die Ist-Leistung der Soll-Leistung entspricht, kommt es zur Bestätigung der Erwartung (= Konfirmation), was wiederum zu Zufriedenheit führt (Nerdinger et al., 2015, S.121). Wenn die Ist-Leistung jedoch nicht der Soll-Leistung entspricht bzw. die Erwartungen des Konsumenten/der Konsumentin nicht erfüllt werden, resultiert dies in Unzufriedenheit (Diskonfirmation) (Nerdinger et al., 2015, S.121).

Da auch beim Konstrukt der Zufriedenheit kein einheitliches Verständnis existiert, wurden verschiedene Theorien und Ansätze für die Untersuchung von Zufriedenheit entwickelt (Báez-Montenegro & Devesa-Fernández, 2017, S.177). Hierbei lassen sich Modelle unterscheiden, welche die allgemeine Zufriedenheit messen. Dabei wird unterstellt, dass sich „die Erwartungen und die Leistungsbewertung [...] auf das gesamte Produkt und nicht auf Teilaspekte beziehen“ (Skala-Gast, 2012, S.31). Diese „einfache“ Zufriedenheit wird daher auch als „Gesamtzufriedenheit“ bezeichnet (Skala-Gast, 2012, S.31).

Weiterhin existieren Modelle, welche davon ausgehen, „dass Zufriedenheitsurteile differenzierter gebildet werden [...]“ (Skala-Gast, 2012, S.32). „Diese komplexe Zufriedenheit lässt eine Evaluation der einzelnen Leistungsbestandteile zu [...]“ (Skala-Gast, 2012, S.32). Modelle wie diese ermöglichen es, die Zufriedenheit zu messen, welche durch die einzelnen Eigenschaften der jeweiligen Dienstleistung erzeugt wird, die so genannten Zufriedenheitsdimensionen

oder die Zufriedenheit mit Attributen (Báez-Montenegro & Devesa-Fernández, 2017, S.177).

Um das Konstrukt der Zufriedenheit nun auf das Forschungsthema dieser Arbeit zu beziehen, erfolgt im Folgenden eine Definition von Zufriedenheit im Kontext von Musikfestivals. Im Zusammenhang mit Musikfestivals lässt sich die Zufriedenheit definieren als „a sum of the experiences the attendees had at the festival“ (Anil, 2012, S.259). Weiter definieren Yoon et al. (2010) Besucher-Zufriedenheit als „overall festival value evaluated by the composite of quality dimensions“. Konkret basiert die Zufriedenheit mit einem Festival also auf dem Gefühl der Erfüllung, welches ein/-e Besucher/-in durch ein Festival und seine Qualitätsdimensionen erfährt (Kim et al., 2010, S.88). Abgeleitet von der Zufriedenheit mit verschiedenen Festivalattributen spiegelt die Gesamtzufriedenheit der Besuchenden die kumulierten psychologischen Ergebnisse wider, welche sie im Laufe eines Festivals erfahren haben (Lee & Kyle, 2014, S.278). Diese angeführten Definitionen beziehen sich auf die Gesamtzufriedenheit. Ausgehend von diesen vorangehenden Definitionen von Besucher-Zufriedenheit, wird diese auch in dieser Arbeit als Gesamtzufriedenheit verstanden. Dies begründet die Autorin damit, dass bei der Operationalisierung von Zufriedenheit in dieser Untersuchung explizit nach der empfundenen Zufriedenheit in Bezug auf das gesamte Festival gefragt wurde. Weiterhin lässt sich diese Entscheidung durch die Wahl des Analyseverfahrens in dieser Arbeit begründen, indem der zeitgleiche Einfluss der verschiedenen Attribute bzw. Qualitätsdimensionen auf die Zufriedenheit gemessen wird. Dennoch lassen sich aus den Ergebnissen dieser Arbeit vorsichtig Rückschlüsse auf den Einfluss der einzelnen Qualitätsdimensionen auf die Zufriedenheit ziehen.

## 2.2.5 ZUM VERSTÄNDNIS VON BESUCHER-LOYALITÄT

Auch beim Konstrukt der Loyalität (engl. *loyalty*) existiert in der Wissenschaft und Unternehmenspraxis kein einheitliches Begriffsverständnis (Skala-Gast, 2012, S.36). In der Marketing- und Tourismusliteratur sowie der Konsumentenverhaltensforschung wird Loyalität häufig mit konkreten Verhaltensabsichten

(engl. *loyalty intentions, future intentions*) gleichgesetzt (Yoon et al., 2010, S.337; Jahn, 2013, S.135). Loyalität kann weiterhin auch als „grundsätzliche positive Einstellung des Kunden gegenüber der Marktleistung und/oder dem Unternehmen [...]“ (Töpfer, 2020, S.154) verstanden werden. Dabei ist es wichtig, sich dem Unterschied zwischen „bloßem Wiederholungskauf (bspw. aufgrund von Bequemlichkeit oder Alternativlosigkeit) und der psychologischen Bedeutung der Loyalität als freiwillige, situationsübergreifende Treue“ (Jahn, 2013, S.135) bewusst zu werden. In letzterem Fall bleibt ein/-e Konsument/-in einem Angebot treu, obwohl situative Einflüsse und Marketingbemühungen das Potenzial haben, ein Wechselverhalten auszulösen (Oliver, 1999, S.34). Einhergehend mit dieser Erkenntnis kommt Oliver (1999) zu folgender Definition von Loyalität. Er definiert Loyalität als „deeply held commitment to re-buy or re-patronise a preferred product or service consistently in the future, thereby causing repetitive same-brand or same brand set purchasing, despite situational influences and marketing efforts having the potential to cause switching behaviour“ (Oliver, 1999, S.34).

Das Konstrukt Loyalität hat viele Facetten und lässt sich anhand unterschiedlicher Konzepte näher erläutern. In dieser Arbeit soll Loyalität als dreidimensionales Konzept betrachtet werden (Backman & Crompton, 1991, S.206–207). Demnach unterscheidet man zwischen einstellungsbezogener und verhaltensbezogener Loyalität. Die dritte Dimension umfasst eine Zusammensetzung aus den ersten beiden Dimensionen (Backman & Crompton, 1991, S.206–207; Kitterlin-Lynch & Yoo, 2014, S.121). Im *einstellungsbezogenen Ansatz* wird Loyalität als Einstellung konzeptualisiert, welche als Ergebnis eines psychologischen Prozesses betrachtet werden kann (Jacoby & Chestnut, 1978 zitiert nach Kitterlin-Lynch & Yoo, 2014, S.121). Dabei ist die einstellungsbezogene Perspektive mit einer positiven Einstellung gegenüber dem Produkt oder der Dienstleistung verbunden (Báez-Montenegro & Devesa-Fernández, 2017, S.178). Sie misst Loyalität als Zuneigung zu einem Bezugsobjekt durch Indikatoren wie Vertrauen, emotionale Bindung und Engagement (Kitterlin-Lynch & Yoo, 2014, S.121). Die *Verhaltensperspektive* betrachtet Loyalität als statisches Ergebnis eines dynamischen Prozesses und konzentriert sich hauptsächlich auf Verhaltensergebnisse wie Wie-

derkaufabsichten und Mund-zu-Mund-Propaganda (Baloglu, 2002, S.50). Die Verhaltensperspektive und die einstellungsbezogene Perspektive bieten jedoch jeweils nur einen begrenzten Einblick in die Loyalität, weshalb das Konzept der *zusammengesetzten Loyalität* vorgeschlagen wurde (Kitterlin-Lynch&Yoo, 2014, S.121). Zusammengesetzte Loyalität bedeutet, dass eine loyale kaufende Person sowohl die Dienstleistung wiederholt in Anspruch nimmt als auch gleichzeitig eine positive Einstellung zu ihr hat (Kitterlin-Lynch&Yoo, 2014, S.121).

Die Untersuchung der Loyalität zeugt von wachsendem Interesse im Bereich des Marketings und der Unternehmensführung (Chi&Qu, 2008, S.626), da sie eine wichtige Komponente für die langfristige Rentabilität und Nachhaltigkeit eines Unternehmens darstellt und somit als wichtiger Treiber im Wettbewerb angesehen wird (Chen&Chen, 2009, S.31). Dieses Interesse gilt auch für Festivals und Veranstaltungen, wobei Loyalität als Schlüsselement für deren Überleben angesehen wird (Faulkner et al., 1999, S.160). Daher gilt es nun das generelle Konzept der Loyalität auf den Bereich von Veranstaltungen, genauer Musikfestivals, zu übertragen. Eng gefasst, kann man Besucher-Loyalität definieren als „the commitment shown by people to attend the same festival every year“ (Dalgıç & Birdir, 2020, S.30). Allerdings ist der Loyalitätsbegriff, wie oben bereits angesprochen, auch noch deutlich weiter zu fassen. Im Zusammenhang mit Festivals wurde Loyalität in vergangenen Studien hauptsächlich anhand von drei Faktoren operationalisiert: *Wiederholungsabsicht*, *Absicht zur Weiterempfehlung* und *positive Mundpropaganda* (Yoon et al., 2010). Dennoch erweitern einige Studien den Begriff um Aspekte wie die *Bereitschaft, mehr zu zahlen*, oder *die erste Wahl unter Alternativen* (Lee & Hsu, 2013; Ho et al., 2022; Báez-Montenegro & Devesa-Fernández, 2017). Wie die zuletzt genannten Studien verfolgt auch diese Studie eine Untersuchung der zusammengesetzten Loyalität, indem sowohl Verhaltens- als auch Einstellungsaspekte berücksichtigt werden.

### 2.3 ZUSAMMENHANG ZWISCHEN QUALITÄT, ZUFRIEDENHEIT UND LOYALITÄT

Die vorangehenden Kapitel haben einen Überblick über die theoretischen Grundlagen sowie erste Einordnungen in den Forschungskontext gegeben. In dieser Arbeit soll insbesondere der Zusammenhang der beschriebenen Konstrukte untersucht werden. Daher soll an dieser Stelle, wie bereits in Kapitel 2.1 angekündigt, noch einmal genauer auf die Zusammenhänge und Ergebnisse bisheriger Forschung dahingehend eingegangen werden.

In der Forschungsliteratur existiert eine breite Debatte über die Kausalität zwischen (Service-)Qualität und Kundenzufriedenheit. Diese brachte drei Standpunkte zum Vorschein (Tkaczynski & Stokes, 2010, S.71). Der erste Standpunkt besagt, dass (Service-)Qualität als Vorläufer für Kundenzufriedenheit angesehen werden kann (Tkaczynski & Stokes, 2010, S.71). Der zweite Standpunkt besagt jedoch, dass Kundenzufriedenheit als Vorläufer für Servicequalität betrachtet werden sollte (Tkaczynski & Stokes, 2010, S.71). Der dritte Standpunkt besagt, dass weder Kundenzufriedenheit noch Servicequalität als Vorläufer des anderen dienen (Tkaczynski & Stokes, 2010, S.71). Es zeigt sich jedoch, dass die Mehrheit der Forscher den ersten Standpunkt angenommen haben und die Festival-Qualität als Vorläufer der Besucher-Zufriedenheit identifizieren konnten (Baker & Crompton, 2000; Cole & Illum, 2006; Yoon et al., 2010). Die Hauptannahme bisheriger Studien ist daher diejenige, dass die Zufriedenheit, welche ein/-e Besucher/-in mit einem Festival empfindet, mit der wahrgenommenen Qualität des Festivals zusammenhängt (Yürük-Kayapınar et al., 2017, S.369). Demnach sind Festival-Besuchende zufriedener mit einem Festival-Besuch, wenn das Festival bzw. dessen Determinanten ein hohes Maß an Qualität bieten (Son & Lee, 2011, S.299; Marković et al., 2015, S.185; Ho et al., 2022, S.428).

Weiterhin zeigt ein Großteil der Ergebnisse bisheriger Untersuchungen aus der Tourismus- und Marketingforschung, dass ein positiver Zusammenhang zwischen der Zufriedenheit der Festival-Besuchenden und ihren daraus entstehenden zukünftigen Verhaltensabsichten (Loyalität) besteht (z.B. Drengner

et al., 2010; Yoon, et al., 2010; Yürük-Kayapınar et al., 2017; Töpfer, 2020). Dabei wird die Zufriedenheit als positive Vorbedingung für Loyalität genannt (Baker & Crompton, 2000; Lee et al., 2007; Yoon et al., 2010). Die Verbindung der beiden Konstrukte kann durch verhaltenstheoretische Ansätze wie die der kognitiven Dissonanz oder Risikotheorie erklärt werden (Placke, 2011, S.20; Skala-Gast, 2012, S.21). Unter der kognitiven Dissonanz versteht man einen unangenehm empfundenen Gefühlszustand, welcher entsteht, „wenn eine Person zwischen zwei wahrgenommenen Kognitionen einen Widerspruch empfindet“ (Raab et al., 2010, S.42). Die Theorie der kognitiven Dissonanz postuliert, dass Menschen bestrebt sind, eine „innere psychische Konsistenz zwischen ihren Einstellungen, ihren Eindrücken und ihrem Verhalten [...]“ (Skala-Gast, 2012, S.21) zu erreichen. Sofern diese Komponenten nicht miteinander übereinstimmen, kann dies zu einer als unangenehm empfundenen kognitiven Dissonanz führen, welche die Motivation auslöst, „diese Dissonanz zu überwinden oder zu reduzieren“ (Skala-Gast, 2012, S.21). Ein zufriedener Kunde bzw. eine zufriedene Kundin kann das erwünschte Gleichgewicht des kognitiven Systems dadurch erreichen, dass er/sie „das entsprechende Produkt wieder erwirbt, sich also loyal verhält, und somit kognitive Dissonanzen vermeidet“ (Placke, 2011, S.20). Die Risikotheorie basiert wiederum auf der Annahme, dass Konsumierende bestrebt sind, ihr subjektives Kaufrisiko zu reduzieren (Placke, 2011, S.20). Dabei gilt insbesondere loyales Kaufverhalten als Strategie zur Risikoreduzierung (Placke, 2011, S.20). „Zufriedene Kunden reduzieren durch ihre Loyalität gegenüber dem Anbieter somit ihr Risiko der Unzufriedenheit“ (Placke, 2011, S.20).

Allerdings zeigen Studien wie die der Forscher Jung und Yoon (2012), dass Kundenzufriedenheit nicht in jedem Fall zu Kundenbindung bzw. Loyalität führen muss. So konnten die beiden Forscher in ihrer Untersuchung feststellen, dass manche Kunden/Kundinnen trotz der Zufriedenheit mit den angebotenen Leistungen einen Anbieter wechseln, während andere trotz Unzufriedenheit mit den Leistungen einem Unternehmen treu bleiben (Nerdinger et al., 2015, S.120).

## 2.4 LEGITIMATION DER ARBEIT

Diese erste Einordnung in den Forschungskontext zeigt, dass es bereits einige internationale Untersuchungen gibt, welche sich mit der Thematik des Zusammenhangs zwischen Qualität, Zufriedenheit und Loyalität beschäftigt haben. Allerdings ergab die Literaturrecherche auch, dass es nur wenige und begrenzte Studien zum Verständnis dieser Konstrukte in Bezug auf Musikfestivals gibt. Tatsächlich bestand der Forschungsgegenstand der meisten Studien vor allem in der Untersuchung von Sportveranstaltungen (z.B. Armbrecht, 2021; Jin et al., 2013), Kulturfestivals (z.B. Lee et al, 2007; Chen et al., 2012; Anil, 2012), Food-Festivals (z.B. Yoon et al., 2010; Mason & Paggiaro, 2012; Wu & Ai, 2016; Choo & Park, 2017) und Business-Events (z.B. Lee et al., 2014). In Anbetracht der Tatsache, dass insbesondere die Dimensionen von Festival-Qualität kontextabhängig sind und je nach Branche variieren können (Ho et al., 2022), sind weitere Forschungsarbeiten erforderlich.

Weiterhin sind der Verfasserin dieser Masterarbeit trotz tiefgründiger Recherche keine wissenschaftlichen Beiträge in Deutschland bekannt, welche sich mit der Thematik des Zusammenhangs von Qualität, Zufriedenheit und Loyalität im Rahmen von Musikfestivals der Genres Rock und Pop beschäftigen. Lediglich ein deutschsprachiger Beitrag konnte gefunden werden, welcher ein ähnliches Forschungsziel in Bezug auf Musikfestivals verfolgt. Jedoch fokussiert sich Jahn (2013) primär auf die Bedeutung des Konsumentenwertes und dessen Wirkung auf Zufriedenheit und Loyalität am Beispiel eines Hip-Hop-Festivals (Jahn, 2013). Generell scheint das Forschungsfeld des Festivalmanagements in Deutschland demnach ein Nischendasein zu führen (Bauer et al., 2022, S.8). Der deutlich größer werdende Wettbewerb auf dem Festivalmarkt, auch auf dem deutschen Markt, und die dennoch geringe Beachtung des Themas in der aktuellen nationalen Forschung verdeutlichen, wie wichtig es ist, sich diesem Thema nun zu widmen. Insbesondere das Verständnis der Dimensionen von Festival-Qualität, der Zufriedenheit als auch Verhaltensabsichten (Loyalität) der Festival-Besuchenden können den Veranstaltern von Festivals bei der Planung und Erhaltung der Wettbewerbsfähigkeit sehr dienlich sein.

### 3 MODELL- UND HYPOTHESENBUILDUNG

Zusammenfassend lässt sich die postulierte Relation der hier vorgestellten Konstrukte wie folgt beschreiben: Es wird angenommen, dass es positive Zusammenhänge zwischen Festival-Qualität, Besucher-Zufriedenheit und deren Loyalität gibt. Dabei wird die Festival-Qualität als Vorläufer der Besucher-Zufriedenheit und die Besucher-Zufriedenheit wiederum als Vorläufer der Besucher-Loyalität angenommen (Lee et al., 2007, S.207; Yoon et al., 2010, S.337). Die nachfolgende Abbildung (Abbildung 1) präsentiert das vorgeschlagene Modell. Dieses basiert auf früheren konzeptionellen und empirischen Arbeiten, um die Beziehung zwischen den Modellvariablen zu beschreiben.

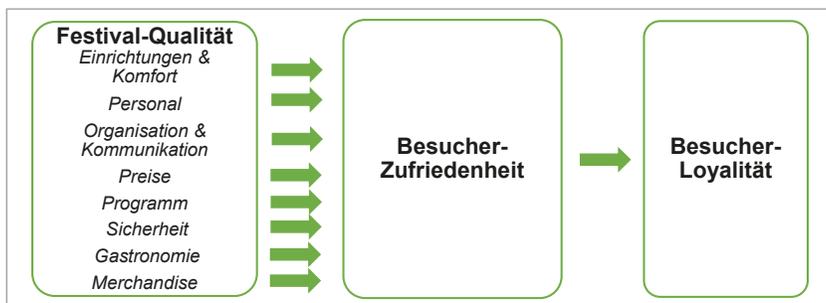


Abbildung 1: vorgeschlagenes Modell (eigene Darstellung in Anlehnung an Anil, 2012; Ho et al., 2022)

Auf Grundlage dieser Annahmen lassen sich für diese Untersuchung die folgenden Hypothesen formulieren, welche es im Rahmen dieser Arbeit zu überprüfen gilt:

- H1a *Einrichtungen & Komfort* beeinflussen die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H1b Das *Festival-Personal* beeinflusst die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.

- H1c *Organisation und Kommunikation* beeinflussen die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H1d Die *Preise* auf Festivals beeinflussen die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H1e Das *Festival-Programm* beeinflusst die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H1f Die *Sicherheit* auf Festivals beeinflusst die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H1g Die *Gastronomie* auf Festivals beeinflusst die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H1h Das *Merchandise* beeinflusst die Zufriedenheit der Festivalbesuchenden positiv.
- H2 Die *Zufriedenheit* beeinflusst die Loyalität der Festivalbesuchenden positiv.

## 4 METHODIK

### 4.1 FORSCHUNGSDESIGN UND ERHEBUNGSVERFAHREN

Zur Beantwortung der Forschungsfragen dieser Arbeit sowie zur Überprüfung der aufgestellten Hypothesen und Entwicklung von Handlungsempfehlungen für Festival-Veranstalter folgte diese Arbeit einem quantitativ-empirischen Forschungsdesign. „Bei der quantitativen Forschung geht es darum, Verhalten in Form von Modellen, Zusammenhängen und zahlenmäßigen Ausprägungen möglichst genau zu beschreiben [...]“ (Berger-Grabner, 2016, S.117). Weiterhin zeichnet sie sich dadurch aus, dass sie meist standardisiert ist und somit den Vorteil bietet, dass die Ergebnisse objektiv und vergleichbar sind (Berger-Grabner, 2016, S.117). Dies liegt daran, dass die Befragten bei der Beantwortung der Fragen die gleichen Voraussetzungen haben, wie zum Beispiel dieselbe Fragestellung, Reihenfolge und Bewertungsskala (Berger-Grabner, 2016, S.117). Weiterhin eignen sich quantitative Methoden für die Untersuchung großer Stichproben (Berger-Grabner, 2016, S.117). Da das Ziel dieser Arbeit darin bestand, den Zusammenhang zwischen Qualitätsdimensionen, Zufriedenheit und Loyalität umfassend zu analysieren, wurde eine große Anzahl von Teilnehmenden benötigt. Aufgrund der begrenzten zeitlichen Ressourcen im Rahmen der Masterarbeit wurde daher eine quantitative Studie als das geeignete Design erachtet.

Als Erhebungsmethode wurde die quantitative Befragung gewählt. Dabei sollte in dieser Arbeit die Beurteilung der zu untersuchenden Konstrukte auf Basis subjektiver Einschätzungen durch ein explizites Verfahren (basierend auf einer direkten Befragung) nach dem Besuch eines Festivals (Ex-post-Messung) geschehen (Skala-Gast, 2012, S.34–35). Die Datenerhebung im Rahmen dieser Studie erfolgte mittels Online-Fragebogen. Das bedeutet, dass die Teilnehmenden direkt über mobile Endgeräte wie Smartphone oder Tablet als auch über ihren Computer an der Befragung teilnehmen konnten. Einer der großen Vorteile von Online-Befragungen ist, dass sie unabhängig von Zeit und Ort sind, da das Internet fast überall verfügbar ist, wodurch Probanden und Probandinnen auch

über große Entfernungen erreicht werden können (Wagner & Hering, 2014, S.661–662). Weitere Vorteile von Online-Befragungen gegenüber traditionellen Methoden wie dem Paper-and-Pencil-Verfahren sind der geringe finanzielle und zeitliche Aufwand (Wagner & Hering, 2014, S.661–662). Zudem werden die Daten der Online-Befragung sofort im entsprechenden System gespeichert, was die Datenerfassung weniger aufwendig und weniger fehleranfällig macht (Wagner & Hering, 2014, S.661–662).

Die Datenerhebung fand vom 02. Januar 2023 bis zum 24. Februar 2023 statt. Der Fragebogen wurde mit dem Tool „LamaPoll“ erstellt. Die Verantwortlichkeit für die Verbreitung und Verteilung der Umfrage lag bei der Autorin der vorliegenden Masterarbeit. Unterstützt wurde sie dabei durch einen der Betreuer dieser Masterarbeit, welcher den Fragebogen an dessen Kontakte in die Festivalbranche weiterleitete. Für den Versand des Online-Fragebogens wurde daher ein Link erstellt, welcher über gängige Social-Media-Kanäle wie Instagram, Facebook, WhatsApp und LinkedIn geteilt wurde. Dadurch sollte eine möglichst große Anzahl an Menschen erreicht werden. Die quantitative Datenauswertung erfolgte mit Hilfe des Statistikprogramms Statistical Package for the Social Sciences (SPSS).

## **4.2 ERHEBUNGSINSTRUMENT**

### **4.2.1 AUFBAU UND OPERATIONALISIERUNG DER KONSTRUKTE**

Der Fragebogen, welcher für diese Studie erstellt wurde, bestand aus insgesamt 58 Items im größtenteils geschlossenen Format. Für die Befragung wurde primär auf geschlossene Fragen zurückgegriffen, um so eine hohe Vergleichbarkeit sowie eine einfache Auswertung der erhobenen Daten zu ermöglichen (Möhring & Schlütz, 2013, S.192). Im Folgenden wird der Aufbau des Fragebogens detaillierter beschrieben. Er befindet sich im vollständigen Ausmaß im Anhang dieser Arbeit (siehe Anhang 1).

Die erste Seite der Umfrage bestand aus einem einleitenden Informationstext. Dieser verwies auf die Voraussetzungen zur Teilnahme an der Umfrage. Da jede Person, welche den Link zur Umfrage erhielt, an dieser teilnehmen konnte, wurde zu Beginn eine Filterfrage in den Online-Fragebogen implementiert. Diese diente dazu, Teilnehmende auszuschließen, welche nicht der zu untersuchenden Grundgesamtheit entsprachen. So sollten verfälschte Antworten vermieden werden. Falls eine teilnehmende Person die erste Frage „Wie oft warst Du insgesamt schon auf Musikfestivals des Genres Pop oder Rock in Deutschland?“ mit „noch nie“ beantwortete, wurde sie direkt zur letzten Seite des Fragebogens weitergeleitet, auf welcher sich die Autorin für die Teilnahme bedankte. Die Befragung war für diese teilnehmende Person hiermit beendet. Sobald eine teilnehmende Person die Antwortmöglichkeit „mindestens 1-mal“ ausgewählt, wurden die anderen Fragen des Fragebogens sichtbar und damit für sie ausfüllbar.

Zu Beginn des Fragebogens wurden zunächst drei Einleitungsfragen gestellt, welche leicht zu beantworten waren (Berger-Grabner, 2016, S.192). Die Einleitungsfragen bezogen sich sowohl auf die Anzahl der gesamten bisherigen Festivalbesuche der Teilnehmenden als auch auf die Benennung des Festivals, welches die Teilnehmenden bisher auf häufigsten besucht haben (Items 1–3). Des Weiteren wurden die Teilnehmenden zu Beginn des Fragebogens im Multiple-Choice-Format sowohl nach ihren Gründen für einen Festivalbesuch als auch nach den Aspekten, welche ihnen bei einem Festivalbesuch besonders wichtig sind (Items 4–5), befragt. Im nächsten Schritt erfolgte eine Abfrage demographischer Angaben. Diese umfasste insbesondere Fragen nach dem Geschlecht, Geburtsjahr, Beziehungsstatus, höchsten Bildungsgrad, der Entfernung vom Festivalstandort sowie Reisebereitschaft für ein Festival (Items 6–11).

Die darauffolgenden 37 Items (Items 12–48) bezogen sich auf die Messung der wahrgenommenen Festival-Qualität. Zur Messung der Qualität in diesem Kontext wurden bereits unterschiedliche Skalen entwickelt. Eine einheitlich etablierte Skala zur Messung von Festival-Qualität und ihrer Dimensionen gibt es allerdings bislang nicht (Jahn, 2013, S.179). Daher setzt sich die Skala, anhand

welcher die Festival-Qualität in dieser Arbeit gemessen werden soll, aus unterschiedlichen Items vorangehender Forschung zusammen (siehe Anhang 2). Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit soll auf die Aufzählung der einzelnen Indikatoren an dieser Stelle verzichtet werden. Die Items des Fragebogens waren auf einer fünfstufigen Likert-Skala zu bewerten (1 = stimme überhaupt nicht zu, 2 = stimme nicht zu, 3 = neutral, 4 = stimme zu, 5 = stimme vollständig zu). Dabei wurden die Items bei der Konzeption des Fragebogens sprachlich und inhaltlich ausschließlich positiv formuliert (Porst, 2014, S.106–107).

Die Operationalisierung des Konstrukts Zufriedenheit kann je nach Forschungsschwerpunkt, Grundlage und dem Zeitpunkt der Datenerhebung variieren (Skala-Gast, 2012, S.32–33). Daher ist aufgrund „der unterschiedlichen Zielsetzungen und Untersuchungsgegenstände[n] in der Zufriedenheitsforschung [...] ein allgemeingültiges und generell anwendbares Verfahren zur Messung der Zufriedenheit [...]“ (Skala-Gast, 2012, S.35) nicht sinnvoll. In dieser Arbeit wurde die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden angelehnt an Yoon et al. (2010) anhand dreier Indikatoren gemessen: der Zufriedenheit mit der Entscheidung, ein Festival besucht zu haben, der Gesamtzufriedenheit mit dem Festival sowie dem Wohlfühlfaktor auf dem Festival (Items 49–51).

Auch im Rahmen der Loyalitätsforschung konnten bislang keine allgemein anerkannten Unterscheidungskriterien etabliert werden (Skala-Gast, 2012, S.44). Zur Messung der Loyalität in dieser Arbeit wurden insgesamt sechs Indikatoren in Anlehnung an vorhergehende Forschung herangezogen (Items 52–57): Wiederholungsabsicht, Absicht zur Weiterempfehlung, positive Mundpropaganda, Bereitschaft, mehr zu zahlen, erste Wahl unter Alternativen sowie erneuter Besuch des Festivals auch bei negativer Erfahrung.

In dieser Arbeit wurden analog zu vorausgehenden Studien für jedes Konstrukt mehrere Messitems verwendet, „deren Beantwortung dann gemittelt oder aufsummiert wird“ (Rammstedt, 2004, S.2). Dadurch sollten die Einschränkungen eines einzelnen Items überwunden werden, da ein einzelnes Item in der Regel zu spezifisch ist, um alle Attribute eines Konstrukts zu erfassen (Yoon et al.,

2010, S.339). Die Gesamtübersicht der verwendeten Items in Bezug auf Qualität, Zufriedenheit und Loyalität inklusive Quellenangabe befindet sich im Anhang (siehe Anhang 2).

Den Abschluss des Fragebogens bildete eine offene Frage, bei welcher die Teilnehmenden angeben konnten, was ihnen bei ihrem ausgesuchten Festival nicht gefallen hat und welche Verbesserungsvorschläge es aus ihrer Sicht gibt.

Auf der finalen Seite des Fragebogens bedankte sich die Autorin für die Teilnahme an ihrer Umfrage.

#### **4.2.2 GÜTEKRITERIEN**

Um eine möglichst genaue Datenerhebung und -auswertung sicherzustellen, ist es wichtig, dass ein verwendetes Erhebungsinstrument den Gütekriterien quantitativer Forschung entspricht. Vorab ist anzumerken, dass, um dieses Erhebungsinstrument umfassend auf die Einhaltung aller Gütekriterien erschöpfend zu erfassen, eine Vielzahl von Tests nötig gewesen wäre, welche sich aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht alle umsetzen ließen. Daher wird nun auf das laut Rammstedt (2004) minimale Vorgehen zur Bestimmung der Skalenqualität eingegangen.

Das Gütekriterium Objektivität besteht „aus dem Dreiklang von Durchführungs-, Auswertungs- und Interpretationsobjektivität [...]“ (Krebs & Menold, 2014, S.426). Um die Durchführungsqualität in dieser Arbeit zu gewährleisten, wurde die Fragebogenerhebung unter standardisierten Bedingungen durchgeführt, wie es bei selbstauszufüllenden Fragebögen in der Regel gegeben ist (Rammstedt, 2004, S.3). Weiterhin sollte die Auswertungsobjektivität dadurch gegeben werden, dass auf offene Fragen verzichtet wurde, die Dokumentation der Datenaufbereitung sorgfältig durchgeführt wurde sowie eindeutige Vorgaben zur Dateneingabe gegeben wurden (Rammstedt, 2004, S.3–4). Um eine möglichst hohe Interpretationsobjektivität zu gewährleisten, bietet die Fragebogendokumentation klare Interpretationshinweise und Beschreibungen der

erfassten Konstrukte und der Likert-Skala, sodass „die aus den numerischen Befragungsergebnissen gezogenen Schlüsse über verschiedene Interpretatoren vergleichbar sind“ (Rammstedt, 2004, S.4). Weiterhin werden in den Ergebnissen dieser Arbeit ebenfalls Mittelwerte und Standardabweichungen berichtet. Lediglich für die Zielpopulation relevante Normentabellen für die Interpretation der Ergebnisse liegen nicht vor (Moosbrugger & Kelava, 2012, S.10). Aus diesem Grund ist die Interpretationsobjektivität eingeschränkt gegeben.

Unter Reliabilität versteht man „[d]ie Genauigkeit, mit der eine Skala ein Merkmal misst“ (Rammstedt, 2004, S.5). Sie „wird definiert als das Ausmaß, in dem wiederholte Messungen eines Einstellungsobjekts zu gleichen Werten führen“ (Krebs & Menold, 2014, S.427). „Bei Skalen mit mehr als zwei Items sollte standardmäßig eine Reliabilitätsbestimmung in Form der internen Konsistenz durchgeführt werden“ (Rammstedt, 2004, S.5). Daher wird in dieser Arbeit der Reliabilitätskoeffizient Alpha als „Maß für die interne Konsistenz [...] der Antworten auf die zur Einstellungsmessung verwendeten Items [...]“ (Krebs & Menold, 2014, S.430) herangezogen. Der Reliabilitätskoeffizient sollte einen Wert von  $< 0,70$  aufweisen (Rammstedt, 2004, S.15). An dieser Stelle wären theoretisch noch weitere unterschiedliche Tests mit diversen Testgruppen nötig gewesen. Diese ließen sich aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht umsetzen. Daher ist die Reliabilität in dieser Arbeit nur begrenzt gegeben.

Das letzte Hauptgütekriterium ist die Validität. Diese gibt den „Grad der Genauigkeit, mit der ein Verfahren tatsächlich das misst oder vorhersagt, was es messen oder vorhersagen soll“, an (Rammstedt, 2004, S.16). Die Validität lässt sich in die Augenschein-, Inhalts-, Kriteriums- und Konstruktvalidität unterscheiden (Moosbrugger & Kelava, 2012, S.13–18). Für die Überprüfung der Augenscheinvalidität wurde der Fragebogen vor der Veröffentlichung vier Mitgliedern der späteren Zielgruppe vorgelegt, um sicherzustellen, dass das Instrument gut verständlich und inhaltlich konsistent ist. Weiterhin basierte die Entwicklung der Items dieses Erhebungsinstruments zum größten Teil auf den Fragebögen früherer Forschungen. Diese Vorgehensweise sollte dem Anspruch der Inhaltsvalidität gerecht werden. Die dimensionale Struktur der Skala (Kons-

trukturalität) soll in dieser Arbeit mittels Faktorenanalyse explorativ untersucht werden (Rammstedt, 2004, S.24). Um die gefundene Struktur im Anschluss jedoch zu überprüfen, wären weitere strukturprüfende Vorgehen notwendig gewesen, welche in dieser Arbeit allerdings nicht durchgeführt werden konnten. Weiterhin wurde in dieser Untersuchung kein spezieller Test zur Prüfung der Kriteriumsvalidität durchgeführt. Daraus folgt, dass die Ergebnisse zurückhaltend interpretiert werden müssen.

### 4.3 ZIELGRUPPE UND STICHPROBE

Die für diese Arbeit durchgeführte Befragung richtete sich ausschließlich an Besuchende eines Festivals, um deren Sichtweise und Festivalerfahrungen näher zu beleuchten. Daher kann in dieser Arbeit der Begriff „Teilnehmer/-in“ mit „Besucher/-in“ gleichgesetzt werden. Es erfolgte keine gezielte Befragung von Festival-Veranstaltern. In die Auswertung der Befragung wurden lediglich Teilnehmende einbezogen, welche sich in ihrer Ausführung auf Festivals der Genres Rock und Pop in Deutschland bezogen. Eine Eingrenzung auf die Betrachtung eines bestimmten Musikgenres wurde für wichtig erachtet, da es trotz der „Ähnlichkeiten in der Aufmachung der Festivals der unterschiedlichen Musikgenres [...], szenespezifische Eigenheiten [gibt], die sich im Nachfrageprofil der Festival-Besucher widerspiegeln“ (Grubelnik, 2015, S.65–66). Die Grundgesamtheit, welche der vorliegenden empirischen Studie zugrunde liegt, beruht auf einer Schätzung der Zahlen. Die Begründung dafür ist, dass es keine zentrale Statistik darüber gibt, wie viele Menschen in Deutschland insgesamt Musikfestivals der Genres Rock und Pop besuchen. Eine Studie des Instituts für Demoskopie Allensbach (IfD) aus dem Jahr 2011 zeigte jedoch, dass sich in 2011 rund 11,24 Millionen Menschen in Deutschland für Rock- und Popfestivals interessierten (IfD Allensbach, 2011). Daher wurde diese Zahl als Grundgesamtheit für diese Studie interpretiert. Bei einer Grundgesamtheit von 11,24 Millionen Personen, einem Konfidenzniveau von 95 % und einer Fehlerspanne von 5 % lag der benötigte Stichprobenumfang bei  $N = 385$  Personen (Stichprobenrechner Sample Size Calculator, 2022).

#### 4.4 AUSWERTUNGSVERFAHREN

Nach Abschluss der Umfrage wurden die erhobenen Daten durch das Statistikprogramm SPSS ausgewertet, um die Forschungsfragen zu beantworten und die aufgestellten Hypothesen zu prüfen. Dazu wurde die Datenanalyse in mehreren Schritten durchgeführt.

Im ersten Schritt wurden deskriptive Analysen der Items 1–3 sowie 6–11 durchgeführt, in welchen die absoluten und prozentualen Häufigkeiten der verschiedenen Items aufgelistet wurden.

Im nächsten Schritt wurde eine Faktorenanalyse bezüglich der Items 12–57 (exkl. Item 41), welche den Items der Konstrukte Qualität, Zufriedenheit und Loyalität entsprachen, durchgeführt, bevor die vorgeschlagenen Beziehungen dieser Konstrukte getestet werden konnten. Die explorative Faktoranalyse erfolgte unter Bezugnahme des Maximum-Likelihood-Verfahrens mit Varimax-Rotation. Die Wahl für die Datenreduktion ist in dieser Arbeit auf eine explorative anstatt konfirmatorische Faktorenanalyse gefallen, da in der bisherigen Forschung kein Konsens darüber besteht, anhand welcher Items die verschiedenen Konstrukte gemessen werden. Der Grund dafür besteht unter anderem darin, dass keine einheitlichen Dimensionen von Festival-Qualität existieren. Die Auswahl der Dimensionen von Festival-Qualität variiert je nach Branche des Festivals und genauem Untersuchungsgegenstand. Bevor die Analyse durchgeführt wurde, wurde anhand des Kaiser-Meyer-Olkin-Verfahrens (KMO) getestet, ob die Variablen hoch genug interkorrelieren und sich damit überhaupt für eine Faktorenanalyse eignen.

Die Zusammenhänge zwischen den Qualitätsdimensionen und der Zufriedenheit bzw. der Zusammenhang zwischen Zufriedenheit und Loyalität sollten anhand einer zweiteiligen Regressionsanalyse untersucht werden. Bevor dies jedoch geschehen konnte, war zunächst ein weiterer Schritt notwendig: Um latente, d.h. nicht direkt-beobachtbare Variablen wie Qualität, Zufriedenheit und Loyalität zu operationalisieren, wurden, wie bereits beschreiben, verschie-

dene Items genutzt. Bevor diese allerdings für weitere Analysen genutzt werden konnten, war es notwendig, diejenigen Items, welche im Rahmen der Faktoranalyse auf einen gemeinsamen Faktor geladen wurden, zu jeweils einer Variable zusammenzufassen. Dies erfolgte in dieser Arbeit über die Ermittlung des Skalenmittelwertes (Möhring & Schlütz, 2013, S.33). Voraussetzung dafür ist eine metrische Skalierung der untersuchten Variablen (Kuckartz et al., 2013, S.19). Wie in der großen Mehrzahl umfragebasierter Forschungsarbeiten wurden auch in dieser Arbeit Likert-Items zur Messung der latenten Konstrukte eingesetzt. Diese „messen den Grad der Zustimmung zu bestimmten Aussagen mit Hilfe mehrerer Antwortkategorien (zum Beispiel ‚Stimme voll zu‘, ‚Stimme teilweise zu‘, ‚Stimme nicht zu‘)“ (Graner, 2012, S.73). Streng genommen handelt es sich dabei um eine ordinale Form der Messung, da nicht davon ausgegangen werden kann, „dass der Befragte die Abstände der einzelnen Antwortmöglichkeiten als gleich weit entfernt wahrnimmt [...]“ (Skalen in der Statistik, o.D.). Somit sind theoretisch keine Aussagen zum Abstand zwischen den verschiedenen Antwortkategorien möglich (Klarmann, 2008, S.49). In der wirtschafts- und sozialwissenschaftlichen Forschung werden likert-skalierte Daten jedoch sehr häufig als „quasi-metrische“ Variablen angesehen (Graner, 2012, S.74). „Der Grundgedanke dabei ist, dass hinter den ordinal gemessenen Werten bei den meisten Fragen eigentlich metrisch skalierte Sachverhalte stecken“ (Graner, 2012, S.73–74). Um also bei der späteren Auswertung die erhobenen Daten dennoch wie intervallskalierte Daten behandeln zu können, geht man davon aus, „dass die Abstände zwischen den einzelnen Skalenpunkten auf der Ordinalskala gleich weit voneinander entfernt sind“ (Homburg, 2016, S.309). „Dies führt in der Marktforschungspraxis zur Anwendung von statistischen Verfahren [...] auf ordinalskalierte Variablen, obwohl diese Verfahren im strengen statistischen Sinne nur bei metrisch skalierten Variablen anwendbar wären“ (Homburg, 2016, S.309).

Nachdem die Items zu Variablen zusammengefasst wurden, konnten diese dazu genutzt werden, die zweiteilige Regressionsanalyse durchzuführen. Dafür wurden zunächst die wichtigsten Voraussetzungen für eine Regressionsanalyse geprüft. Die zwei Teile der Regressionsanalyse bestanden dabei aus einer vorangehenden multiplen Regressionsanalyse mit den Dimensionen der Festival-

Qualität als unabhängige Variablen und der Zufriedenheit als abhängige Variable sowie einer anschließenden einfachen linearen Regressionsanalyse mit Zufriedenheit als unabhängige Variable und Loyalität als abhängige Variable. Die Wahl für die Methode der Datenauswertung fiel auf eine zweiteilige Regressionsanalyse, da das Ziel dieser Arbeit darin bestand, in einem ersten Schritt zu untersuchen, ob ein Zusammenhang zwischen mehreren Einfluss-Variablen auf eine abhängige Variable besteht. Da sich insbesondere durch die multiple Regressionsanalyse auch komplexe Zusammenhänge analysieren lassen (Kuckartz et al., 2013, S.259), wird ihr Einsatz im Rahmen dieser Arbeit als geeignet angesehen. Ein weiterer Vorteil der multiplen Regressionsanalyse besteht darin, dass dabei der Zusammenhang zwischen mehreren Einflussfaktoren auf eine abhängige Variable simultan untersucht werden kann (Kuckartz et al., 2013, S.266). Im zweiten Schritt sollte der Einfluss einer einzelnen Variable auf eine weitere einzelne Variable untersucht werden (Zufriedenheit auf Loyalität). In diesem Fall war die einfache lineare Regression eine geeignete Methode (Kuckartz et al., 2013, S.259).

Auf die Auswertung der Items 4, 5, 41 sowie 58 wurde aus Gründen des begrenzten Umfangs dieser Arbeit verzichtet.

## 5 ERGEBNISSE

### 5.1 STICHPROBE

An der Umfrage für diese Arbeit nahmen 6411 Personen teil, wovon jedoch 2514 Personen (39,21%) die Umfrage frühzeitig abbrachen und dementsprechend nicht bei der Datenauswertung berücksichtigt werden konnten. Von den verbleibenden 3897 Teilnehmenden antworteten 394 Personen (10,11%) auf die Einstiegsfrage „Wie oft warst Du insgesamt schon auf Musikfestivals des Genres Pop oder Rock in Deutschland?“ mit „noch nie“. Diese 394 Personen gehörten demnach nicht zu der oben beschriebenen und definierten Grundgesamtheit der zu untersuchenden Personen und wurden daher nicht bei der

Datenauswertung berücksichtigt. Die auswertbare Stichprobengröße umfasste somit letztendlich  $N = 3503$ , womit dies als eine repräsentative Befragung gilt. Dabei gaben 14,19% der Teilnehmenden an, bisher nur einmal ein Musikfestival besucht zu haben, während 42,14% zwei- bis fünfmal und 22,48% mehr als 20-mal ein Festival besucht haben (genauere Angaben siehe Anhang 3). In dieser Arbeit liegt der Fokus auf der Untersuchung von Pop- und Rock-Festivals in Deutschland. Daher wurden auch lediglich Teilnehmende in die Auswertung aufgenommen, welche diesen Kriterien entsprachen. Dafür wurden die Teilnehmenden zu Beginn des Fragebogens dazu aufgefordert anzugeben, auf welches Festival sich ihre Einschätzungen beziehen. Insgesamt wurden 113 verschiedene Festivals mit in die Auswertung einbezogen. Mit knapp 69,23% bezog sich der Großteil der Einschätzungen auf das Festival „Rock am Ring“. Eine genaue Auflistung der Festivals befindet sich im Anhang dieser Arbeit (siehe Anhang 4). Weiterhin sollten die Teilnehmenden angeben, wie oft sie bereits das Festival besucht haben, auf welches sich ihre weiteren Ausführungen beziehen. Die Auswertung dieses Items ergab, dass 21,21% der Teilnehmenden lediglich einmal das besagte Festival besucht haben. Der Großteil der Befragten (55,81%) hat das Festival bereits zwei- bis fünfmal besucht, wohingegen 17,30% der Teilnehmenden ein Festival zwischen sechs- und zehnmal besucht haben. 5,68% der Befragten haben ein Festival bereits über zehnmal besucht. Genauere Angaben lassen sich in der Tabelle im Anhang 5 ablesen. Auch die weiteren demografischen Angaben zu den Teilnehmenden (Items 6–11) befinden sich aus Gründen der Übersicht im Anhang dieser Arbeit (Anhang 6).

## 5.2 FAKTORENANALYSE

Vor dem Testen der angenommenen Beziehungen zwischen den Konstrukten wurde eine explorative Faktorenanalyse bezüglich der Items 12–57 durchgeführt, welche den Items zur Messung von Festival-Qualität, Besucher-Zufriedenheit und Besucher-Loyalität entsprechen. Vor der Durchführung der Faktorenanalyse wurde anhand des Kaiser-Meyer-Okin-Verfahrens (KMO) getestet, ob die Variablen hoch genug korrelieren und sich damit überhaupt für eine Faktorenanalyse eignen. Es konnte ein KMO-Koeffizient von 0,951 festge-

stellt werden (siehe Anhang 7). Der Einordnung von Kaiser und Rice (Kaiser & Rice, 1974, S.111) zu Folge bedeutete dieser Wert, dass die Variablenauswahl für die Faktorenanalyse sehr gut geeignet war, sodass diese Analyse auf dieser Basis durchgeführt werden konnte. Als optimale Anzahl der Faktoren wurde eine 10-Faktoren-Faktorisierung ermittelt, da gemäß des Kaiser-Kriteriums die Eigenwerte der einzelnen Faktoren bis zu dieser Faktorisierung größer als eins waren (Moosbrugger & Kelava, 2012, S.330) (siehe Anhang 8). Nach Gorsuch (1983) sollten lediglich diejenigen Faktoren interpretiert werden, welche eine Ladung von mehr als 0,30 aufweisen. Aus diesem Grund wurden Item 17 („Der Zeitpunkt der Auftritte der Musiker:innen war gut.“), Item 18 („Auf dem Festival gab es gute Side-Events.“) und Item 20 („Die Atmosphäre und Stimmung auf dem Festival waren gut.“) nicht in die weitere Untersuchung mit einbezogen.

Die genaue Faktorenmatrix befindet sich im Anhang dieser Arbeit (siehe Anhang 9). Aufgrund der Aussagen der einzelnen Items, welche auf die jeweiligen Faktoren geladen wurden, konnten die Faktoren wie folgt benannt werden: Faktor 1 = Einrichtungen & Komfort, Faktor 2 = Personal, Faktor 3 = Organisation & Kommunikation, Faktor 4 = Preise, Faktor 5 = Programm, Faktor 6 = Sicherheit, Faktor 7 = Gastronomie, Faktor 8 = Merchandise, Faktor 9 = Zufriedenheit, Faktor 10 = Loyalität. Faktoren 1–8 entsprechen dabei den Qualitätsdimensionen eines Festivals.

Auch in Tabelle 2 lässt sich ablesen, auf welche zehn Faktoren welche Items geladen wurden (Spalte: Faktor und Items). In dieser Spalte lässt sich ebenfalls ablesen, anhand welcher Indikatoren die jeweiligen zugrundeliegenden Konstrukte operationalisiert wurden. Weiterhin lassen sich in Tabelle 2 die einzelnen Faktorladungen der einzelnen Items auf einen Faktor (Spalte: Faktorladung) und Cronbachs Alpha (Spalte:  $\alpha$ ) ablesen. Cronbachs Alpha „ermittelt die interne Konsistenz einer gesamten Skala [...] und sollte größer als 0,7 sein“ (Jahn, 2013, S.158). „Niedrigere Werte zeigen an, dass die Skala weiter optimiert werden kann“ (Hartmann & Reinecke, 2013, S.52). „Je höher der Wert von Alpha ist, desto besser erfassen die Items die Dimension“ (Fromm, 2008, S.319). In die-

ser Untersuchung befanden sich die Werte für Cronbachs Alpha zwischen 0,64 und 0,84. In den beiden äußeren rechten Spalten lassen sich der Mittelwert der Bewertungen der einzelnen Items ( $\bar{x}$ ) bzw. die Standardabweichung (s) ablesen.

Tabelle 2: Faktoren, Faktorladung, Cronbachs Alpha; Mittelwerte und Standardabweichung (eigene Darstellung in Anlehnung an Marković et al., 2015)

Itemname	Faktor und Items	Faktorladung	$\alpha$	$\bar{x}$	s
	<b>Faktor 1: Einrichtungen &amp; Komfort</b>		<b>0,80</b>	<b>3,15</b>	<b>0,73</b>
Item 19	Das Festivalgelände war sauber (es lag kein Müll auf dem Gelände herum).	0,56		3,06	1,07
Item 29	Die Anzahl und Gestaltung der Ruhezonon (Chill-Area) waren ausreichend.	0,36		2,99	1,01
Item 30	Es waren genügend Parkmöglichkeiten vorhanden.	0,33		3,49	1,17
Item 31	Öffentliche Transportmöglichkeiten (ÖPNV) zum Festival waren ausreichend.	0,35		3,15	1,08
Item 32	Es waren genügend sanitäre Anlagen vorhanden.	0,71		2,91	1,26
Item 33	Die sanitären Anlagen waren sauber.	0,75		2,71	1,19
Item 47	Die Müllentsorgung auf dem Festivalgelände war gut organisiert.	0,56		3,27	1,07
Item 48	Bei dem Festival wurde sichtlich auf Nachhaltigkeit geachtet (z.B. Pfandsystem bei Bechern, kein Einmal-Plastik).	0,37		3,58	1,11

	<b>Faktor 2: Personal</b>		<b>0,84</b>	<b>3,70</b>	<b>0,80</b>
Item 25	Das Personal auf dem Festivalgelände war freundlich.	0,72		3,97	0,96
Item 26	Das Personal auf dem Festivalgelände hatte genug Kenntnisse über das Festival.	0,69		3,55	1,09
Item 27	Das Personal auf dem Festivalgelände war hilfsbereit.	0,79		3,93	0,97
Item 28	Das Personal antwortete ausreichend schnell auf meine Anfragen (per E-Mail oder Telefon).	0,36		3,33	0,86
	<b>Faktor 3: Organisation &amp; Kommunikation</b>		<b>0,79</b>	<b>4,04</b>	<b>0,64</b>
Item 12	Das Festivalprogramm wirkte so, als wäre es gut geplant.	0,50		4,01	0,81
Item 13	Das Festival wirkte gut gemanagt.	0,58		3,78	0,98
Item 21	Die Größe des Festival-Geländes war ausreichend.	0,31		4,36	0,94
Item 22	Die Beschilderung auf dem Festivalgelände sorgte für ausreichende Informationen und Orientierung der Besucher:innen.	0,44		3,86	0,99
Item 23	Die im Vorhinein bereit gestellten Informationen zum Festivalprogramm und -zeitplan waren ausreichend.	0,48		4,25	0,85
Item 24	Das Marketing für das Festival im Vorhinein war gut.	0,49		3,99	0,98

DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

	<b>Faktor 4: Preise</b>		<b>0,80</b>	<b>2,91</b>	<b>0,87</b>
Item 36	Die Preise des verkauften Merchandise waren angemessen.	0,50		3,03	1,01
Item 37	Die Preise für die Festival-Tickets waren angemessen.	0,46		3,11	1,19
Item 43	Der Preis für das Essen war angemessen.	0,73		2,83	1,08
Item 46	Der Preis für die Getränke war angemessen.	0,69		2,67	1,12
	<b>Faktor 5: Programm</b>		<b>0,64</b>	<b>4,15</b>	<b>0,61</b>
Item 14	Die Solo-Künstler:innen bzw. Bands haben mir gefallen. (Es wurden gute Musik-Acts engagiert).	0,45		4,20	0,78
Item 15	Die Qualität der Auftritte war gut.	0,81		4,27	0,69
Item 16	Die Soundqualität war gut.	0,48		3,98	0,90
	<b>Faktor 6: Sicherheit</b>		<b>0,80</b>	<b>3,87</b>	<b>0,80</b>
Item 38	Die Anzahl der Sicherheitskräfte erschien mir angemessen.	0,65		3,75	0,94
Item 39	Die Sicherheitsvorkehrungen auf dem Festivalgelände erschienen mir ausreichend, sodass ich mich durchgehend sicher auf dem Festival gefühlt habe.	0,72		3,89	1,03
Item 40	Die Erste-Hilfe-Versorgung auf dem Festivalgelände erschien mir ausreichend.	0,45		3,97	0,87
	<b>Faktor 7: Gastronomie</b>		<b>0,72</b>	<b>3,91</b>	<b>0,75</b>
Item 42	Es gab eine genügend große Auswahl an Essen.	0,58		4,18	0,90
Item 44	Das Essen hatte eine gute Qualität.	0,51		3,59	0,95
Item 45	Es gab eine genügend große Auswahl an Getränken.	0,44		3,97	0,96

	<b>Faktor 8: Merchandise</b>		<b>0,67</b>	<b>3,81</b>	<b>0,80</b>
Item 34	Die Auswahl an Festival-Merchandise war groß genug.	0,54		3,79	0,96
Item 35	Das Merchandise hatte eine gute Qualität.	0,66		3,83	0,89
	<b>Faktor 9: Zufriedenheit</b>		<b>0,90</b>	<b>4,38</b>	<b>0,72</b>
Item 49	Ich bin insgesamt zufrieden mit meiner Entscheidung, dieses Festival besucht zu haben.	0,49		4,49	0,73
Item 50	Ich bin insgesamt zufrieden mit dem Festival.	0,48		4,28	0,83
Item 51	Ich habe mich auf dem Festival sehr wohl gefühlt.	0,44		4,36	0,79
	<b>Faktor 10: Loyalität</b>		<b>0,88</b>	<b>3,85</b>	<b>0,90</b>
Item 52	Ich würde dieses Festival wahrscheinlich (nächstes Jahr) wieder besuchen.	0,80		4,03	1,25
Item 53	Ich würde anderen Leuten positive Dinge über dieses Festival sagen.	0,72		4,36	0,85
Item 54	Ich würde Freunden und Verwandten empfehlen, dieses Festival zu besuchen.	0,78		4,23	0,96
Item 55	Ich würde auch auf das Festival gehen, wenn die Preise im nächsten Jahr steigen würden.	0,68		3,07	1,34
Item 56	Ich würde das Festival erneut besuchen, auch wenn es mal schlechter war.	0,68		3,84	1,01
Item 57	Das Festival wäre meine erste Wahl gegenüber anderen Festivals.	0,59		3,59	1,29

## 5.3 REGRESSIONSANALYSEN: ZUSAMMENHANG ZWISCHEN DEN KONSTRUKTEN QUALITÄT, ZUFRIEDENHEIT UND LOYALITÄT

### 5.3.1 PRÜFUNG DER VORAUSSETZUNGEN

Bevor die Ergebnisse der Regressionsanalysen interpretiert werden konnten, galt es zu überprüfen, ob die vorliegenden Daten die wichtigsten Voraussetzungen für eine lineare Regressionsanalyse erfüllen. Dazu wurde zunächst untersucht, ob bei den vorliegenden Daten ein linearer Zusammenhang vorliegt. Dies konnte mithilfe der Ausgabe einer Korrelationsmatrix in SPSS geprüft werden (siehe Anhang 10). Dazu wurde der Korrelationskoeffizient  $r$  (Pearson  $r$ ) betrachtet, welcher Werte zwischen  $-1$  und  $+1$  annehmen kann, wobei bei  $r = -1$  ein perfekter negativer und bei  $r = +1$  ein perfekter positiver linearer Zusammenhang vorliegt. Bei  $r = 0$  existiert wiederum kein Zusammenhang (Kuckartz et al., 2013, S.212–213). Um also von einem linearen Zusammenhang der Variablen ausgehen zu können, sollte Pearsons  $r$  einen Wert von  $> 0,30$  haben (Kuckartz et al., 2013, S.213). Dies konnte für alle Variablen bestätigt werden, womit die Linearitätsannahme in dieser Arbeit angenommen werden konnte.

Zusätzlich wurde der Durbin-Watson-Wert herangezogen, um die Daten auf Autokorrelation zu überprüfen. Bei einem Wert von nahe zwei kann man davon ausgehen, dass keine Autokorrelation vorliegt (Field, 2013, S.311). Da der hier vorliegende Werte nahe zwei war, konnte Autokorrelation für diese Untersuchung ausgeschlossen werden (siehe Anhang 11a und b).

Weiterhin galt es, die Daten auf mögliche Multikollinearität zu überprüfen. Dafür wurde unter der Kollinearitätsdiagnose der sogenannte Variance Inflation Factor (VIF) ausgegeben. Bei einem VIF-Wert von unter fünf kann Multikollinearität ausgeschlossen werden (Field, 2013, S.325). Diese Bedingung konnte für diese Untersuchung ebenfalls bestätigt werden (siehe Abbildungen 2 und 3). Die Daten für diese Untersuchung erfüllten damit alle hier genannten Voraussetzungen für die linearen Regressionsanalysen.

### 5.3.2 ZWEITEILIGE REGRESSIONSANALYSE

Modell	Nicht standardisierte Koeffizienten		Standardisierte Koeffizienten	T	Sig.	Kollinearitätsstatistik	
	Regressionskoeffizient B	Standardfehler	Beta			Toleranz	VIF
(Konstante)	.47	.07		6,77	.00		
Organisation_Kommunikation	.38	.02	.34	20,41	.00	.90	2,02
Einrichtungen_Komfort	.09	.02	.09	5,70	.00	.55	1,80
Personal	.06	.01	.06	4,07	.00	.64	1,85
Preise	.06	.01	.06	5,17	.00	.60	1,66
Programm	.24	.02	.21	15,18	.00	.75	1,34
Sicherheit	.09	.01	.11	8,66	.00	.55	1,82
Gastronomie	.07	.01	.07	5,09	.00	.64	1,56
Merchandise	.01	.01	.01	.84	.40	.75	1,34

a. Abhängige Variable: Zufriedenheit

Abbildung 2: Koeffizientenmatrix multiple Regression (eigene Darstellung)

Modell	Nicht standardisierte Koeffizienten		Standardisierte Koeffizienten	T	Sig.	Kollinearitätsstatistik	
	Regressionskoeffizient B	Standardfehler	Beta			Toleranz	VIF
(Konstante)	-.18	.08		-2,83	.00		
Zufriedenheit	.92	.01	.74	64,17	.00	1,00	1,00

a. Abhängige Variable: Loyalität

Abbildung 3: Koeffizientenmatrix einfache lineare Regression (eigene Darstellung)

Die abgebildeten Koeffizientenmatrizen (Abbildungen 2 und 3) stellen die Ergebnisse der zweiteiligen Regressionsanalyse dar.

In Abbildung 2 werden die Ergebnisse der multiplen linearen Regression mit den Qualitätsdimensionen von Festivals als unabhängige Variablen und der Zufriedenheit der Besuchenden als abhängige Variable dargestellt. Dabei befinden sich die unabhängigen Variablen in der linken Spalte der Abbildung. Anhand des Regressionskoeffizienten B lässt sich erkennen, um wie viele Einheiten sich die abhängige Variable erhöht, sobald die unabhängige Variable um eine Einheit erhöht wird (Kuckartz et al., 2013, S.262). Im Falle dieser Arbeit war jedoch lediglich das Vorzeichen dieses Koeffizienten von Relevanz. Ein positives Vorzei-

chen von B bedeutet, dass eine Erhöhung der unabhängigen Variable mit einer Erhöhung der abhängigen Variable einhergeht (positiver Einfluss), während ein negatives Vorzeichen bedeutet, dass eine Erhöhung der unabhängigen Variable mit einer Abnahme der abhängigen Variable einhergeht (negativer Einfluss) (Kuckartz et al., 2013, S.262). Die Ergebnisse in Spalte „Regressionskoeffizient B“ wiesen durchweg positive Vorzeichen auf (siehe Abbildung 2).

Weiterhin notwendig für die Beantwortung der Forschungsfragen und Überprüfung der Hypothesen war die Betrachtung des Wertes, welcher in der Spalte „Sig.“ zu sehen ist. Dort ist abzulesen, ob es sich bei dem nachgewiesenen Effekt auch um einen signifikanten Effekt handelt (Kuckartz et al., 2013, S.262). In dieser Arbeit wurden Signifikanz-Werte von kleiner als 0,05 als signifikant betrachtet. Die Ergebnisse der multiplen Regression (Abbildung 2) zeigten, dass die unabhängigen Variablen *Organisation & Kommunikation*, *Einrichtungen & Komfort*, *Personal*, *Preise*, *Programm*, *Sicherheit* und *Gastronomie* Werte von  $p < 0,05$  aufwiesen. Es konnte somit ein positiver signifikanter Zusammenhang dieser Variablen auf die Zufriedenheit nachgewiesen werden. Die Signifikanz der Variable *Merchandise* lag mit 0,40 jedoch über diesem Wert. Daher konnte hier kein signifikanter Einfluss dieser Variable auf die abhängige Variable nachgewiesen werden.

Weiterhin war bei der Analyse der Ergebnisse der multiplen Regression die Betrachtung der Werte des standardisierten Beta-Koeffizienten von Bedeutung (siehe Abbildung 2). Aufgrund der Standardisierung lassen sich die Werte direkt miteinander vergleichen, wodurch sich Aussagen darüber treffen lassen, welche unabhängige Variable den größten Einfluss auf die abhängige Variable hat (Schäfer, 2016, S.196). Hierbei zeigte sich, dass in absteigender Reihenfolge folgende Qualitätsdimensionen einen entsprechenden Einfluss auf die abhängige Variable Zufriedenheit hatten: *Organisation & Kommunikation* (Beta = 0,34), *Programm* (Beta = 0,21), *Sicherheit* (Beta = 0,11), *Einrichtungen & Komfort* (0,09), *Preise* (Beta = 0,08), *Gastronomie* (Beta = 0,07) und *Personal* (Beta = 0,06). Diese Ergebnisse ließen sich für die Beantwortung der ersten Forschungsfrage sowie für die Überprüfung der Hypothesen H1a–h heranziehen. Die Diskussion dieser

Ergebnisse und die anschließende Entwicklung von Handlungsempfehlungen wird sich im nachfolgenden Kapitel an der Rangfolge der Qualitätsdimensionen vom größten Einfluss zum geringsten Einfluss orientieren.

Die Ergebnisse der einfachen linearen Regression mit Zufriedenheit als unabhängige und Loyalität als abhängige Variable können in Abbildung 3 betrachtet werden. Auch hier befindet sich die unabhängige Variable (Zufriedenheit) in der linken Spalte der Tabelle (siehe Abbildung 3). Weiterhin kann in Abbildung 3 abgelesen werden, dass die unabhängige Variable Zufriedenheit ebenfalls einen Signifikanzwert von  $p < 0,05$  aufweist. Demnach war der Einfluss von Zufriedenheit auf Loyalität ebenfalls positiv signifikant. Dieses Ergebnis ließ sich wiederum zur Beantwortung der zweiten Forschungsfrage sowie zur Überprüfung der Hypothese H2 heranziehen.

## 6 DISKUSSION

Zusammenfassend untersucht diese Arbeit Dimensionen der Qualität von Musikfestivals, welche einen positiven Einfluss auf die Zufriedenheit von Festival-Besuchenden haben. Durch eine explorative Faktorenanalyse konnten acht Dimensionen von Festival-Qualität festgestellt werden: *Organisation & Kommunikation, Programm, Sicherheit, Einrichtungen & Komfort, Preise, Gastronomie, Personal und Merchandise*. Weiterhin wird der Einfluss der Zufriedenheit auf die Loyalität der Festival-Besuchenden gegenüber einem Festival untersucht. Um diese Zusammenhänge und Einflüsse zu untersuchen, wurden die durch eine quantitative Befragung mittels Online-Fragebogen erhobenen Daten anhand einer zweiteiligen Regressionsanalyse untersucht. Dabei konnte bei den Qualitätsdimensionen *Organisation & Kommunikation, Programm, Sicherheit, Einrichtungen & Komfort, Preise, Gastronomie* und *Personal* ein positiv signifikanter Einfluss auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden nachgewiesen werden. Lediglich der Einfluss von *Merchandise* auf die Zufriedenheit war nicht signifikant. Weiterhin konnte ein positiv signifikanter Einfluss von Besucher-Zufriedenheit auf Be-

sucher-Loyalität festgestellt werden. Diese Ergebnisse sollen nun diskutiert und in den Forschungskontext eingeordnet werden.

## 6.1 EINFLUSS VON QUALITÄT AUF ZUFRIEDENHEIT

Diese Untersuchung zeigt, dass die Qualitätsdimension **Organisation & Kommunikation** einen signifikant positiven Einfluss auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden hat (positives Vorzeichen des Regressionskoeffizienten  $B$ ;  $p < 0,05$ ) (siehe Abbildung 2). Damit kann Hypothese H1c bestätigt werden. Diese Dimension von Festival-Qualität beinhaltet insbesondere Aspekte der Organisation und Planung eines Festivals sowie der Bereitstellung von Informationen und Kommunikation zwischen Veranstalter und Festival-Besucher/-in. Dies impliziert, dass je besser ein Festival organisiert ist und je besser die Kommunikation und Informationsbereitstellung zwischen Veranstalter und Besucher/-in funktioniert, desto mehr auch die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden steigt. Durch diese Untersuchung kann ebenfalls nachgewiesen werden, dass diese Komponente den größten Einfluss auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden hat. Daher sollte dieser Punkt in Zukunft von den Festival-Veranstaltern besonders bedacht werden. Auch die Forscher Kitterlin-Lynch und Yoo (2014), Marković et al. (2015), Choo und Park (2017) und Selmi et al. (2021) konnten einen positiven Einfluss von *Organisation & Kommunikation* auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden nachweisen. Der positive Einfluss von ausreichender Kommunikation und ausreichender Informationsbereitstellung auf die Zufriedenheit der Besuchenden lässt sich insbesondere dadurch begründen, dass die Besuchenden durch eine klare Informationsbereitstellung bereits vor einem Festival wissen, was sie erwartet, wodurch sich eventuelle Missverständnisse und damit einhergehende Frustrationen verhindern lassen. Zusätzlich ermöglicht eine transparente Kommunikation den Besuchenden, Feedback zu geben und Verbesserungsvorschläge zu machen. Dies kann wiederum das Gefühl in den Besuchenden wecken, gehört und mit ihren Problemen und Beschwerden ernstgenommen zu werden. Dies sollte von großer Bedeutung für Veranstalter sein, da Menschen, welche sich über etwas ärgern, dazu neigen, gerne und viel darüber zu reden. Dadurch können sie die Sichtweise anderer (po-

tenzieller) Besucher/-innen auf ein Festival erheblich beeinflussen (von Graeve, 2014, S.188). Weiterhin haben eine gute Organisation und Planung eines Festivals einen positiven Einfluss auf die Zufriedenheit der Besuchenden, da dadurch ein reibungsloserer Ablauf eines Festivals gewährleistet werden kann. Dies trägt zu einer besseren Erfahrung und höheren Zufriedenheit der Besuchenden bei.

Auch bei der Dimension **Programm** kann, wie vermutet, ein signifikant positiver Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit festgestellt werden, womit sich Hypothese H1e bestätigen lässt. Dieses Ergebnis deckt sich mit den Erkenntnissen der Forscher Lee et al. (2008), Yoon et al. (2010), Kitterlin-Lynch und Yoo (2014), Marković et al. (2015), Choo et al. (2016), Choo und Park (2017), Selmi et al. (2021) und Ho et al. (2022), welche ebenfalls einen positiven Zusammenhang zwischen *Programm* und Zufriedenheit der Besuchenden nachweisen konnten. Diese Dimension von Festival-Qualität beinhaltet die Beurteilung der Auswahl der Musik-Acts sowie der Qualität der Auftritte und des Sounds. Die Untersuchung zeigt, dass diese Dimension den zweitgrößten Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit hat. Dies lässt sich insbesondere dadurch begründen, dass das Festival-Programm bzw. Line-up das zentrale Element eines Festivals darstellt und somit einen maßgeblichen Einfluss auf die Entscheidung der Besuchenden hat, ob sie ein Festival besuchen oder nicht. Gemäß dem Trend der Erlebnisorientierung unserer Gesellschaft (Grubelnik, 2015, S.23) sollte das gebotene Programm den Besuchenden also außergewöhnliche Erfahrungen bieten, da „[d]ie Suche nach dem schönen Erlebnis [...] zu einem wichtigen Bestandteil des Alltags geworden [ist]“ (Michailow, 1996, S.89) und so die Zufriedenheit der Besuchenden beeinflussen kann. Dabei haben auch die Qualität der Auftritte und die Soundqualität einen großen Einfluss auf das Festival-Erlebnis, denn wenn die Auftritte keine hohe Qualität aufweisen oder technische Probleme auftreten, kann dies die Erfahrung der Besuchenden negativ beeinflussen und zu Unzufriedenheit führen.

Im Rahmen der Forschungsergebnisse kann auch in Bezug auf die Dimension **Sicherheit** ein signifikant positiver Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit nachgewiesen werden, womit sich Hypothese H1f ebenfalls bestätigen lässt.

Dieses Ergebnis deckt sich mit den Studienergebnissen von Dalgıç und Birdir (2020). Die Sicherheitsdimension bezieht sich insbesondere auf die Einschätzung der etablierten Sicherheitsvorkehrungen und Erste-Hilfe-Versorgung auf dem Festivalgelände. Da Sicherheit eines der Grundbedürfnisse des Menschen ist (Dillerup & Stoi, 2016, S.668), hat das Sicherheitsempfinden auf Festivals eine große Bedeutung für die Zufriedenheit der Besuchenden. Daher sollten die Veranstalter die Sicherheitsbedürfnisse der Besuchenden ernst nehmen, da sich Unsicherheit oder das Gefühl, dass nicht genug auf die Sicherheit der Besuchenden geachtet wird, negativ auf die Erfahrung der Besuchenden und demnach auf ihre Zufriedenheit auswirken.

Wie vermutet, kann auch bei der Dimension **Einrichtungen & Komfort** ein signifikant positiver Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit festgestellt werden, weshalb Hypothese H1a bestätigt werden kann. Dabei stimmen die Ergebnisse mit Lee et al. (2008), Özdemir und Çulha (2009), Yoon et al. (2010), Anil (2012), Kitterlin-Lynch und Yoo (2014) sowie Dalgıç und Birdir (2020) überein. Bei dieser Dimension von Festival-Qualität geht es insbesondere um Einschätzungen der Nachhaltigkeit, Transportmöglichkeiten, Hygiene und Komfort auf dem Festival. Diese Dimension hat einige Überschneidungspunkte mit der Dimension Sicherheit, denn „Besuchersicherheit fängt mit Wohlfühlen an“ (Künzer & Hofinger, 2021, S.532). Nach Künzer und Hofinger (2021) zeigt es sich, dass Besuchende, welche sich wohl fühlen, entspannter und zufriedener sind und ihr Verhalten besser steuern können als Menschen, welche unter Stress stehen. Daher kann das Schaffen einer angenehmen Festivalumgebung dazu beitragen, die Zufriedenheit der Besuchenden zu steigern (Künzer & Hofinger, 2021, S.532). Auch die Nachhaltigkeitsbemühungen eines Festivals können zu einer steigenden Zufriedenheit insbesondere derjenigen Besuchenden führen, welche selbst einen hohen Wert auf Nachhaltigkeit legen. Dies resultiert aus einer stärkeren Identifikation mit den Werten eines Festivals, welche mit den persönlichen Überzeugungen der Besuchenden übereinstimmen (Reese et al., 2018, S.52–53).

Des Weiteren kann bei der Dimension **Preise** ebenfalls ein signifikant positiver Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit nachgewiesen werden, womit sich Hypothese H1d bestätigen lässt. Diese Dimension umfasst die Beurteilung der Preise sowohl der Tickets als auch der Gastronomieangebote und Merchandise-Artikel und bezieht sich darauf, wie angemessen die Besuchenden die Preisgestaltung empfunden haben. Demnach geht es dabei primär um die Beurteilung des Preis-Leistungs-Verhältnisses. „Je besser dieses wahrgenommene Preis-Leistungs-Verhältnis eingeschätzt wird, umso vorteilhafter wird der Preis eines Angebotes eingeschätzt und umso höher ist weiterhin die Preiszufriedenheit“ (Toth, 2014, S.160). Die Untersuchung ergibt somit: Je angemessener die Besuchenden den Preis für eine Leistung empfinden, desto stärker beeinflusst dies ihre Zufriedenheit.

Auch bei der Dimension **Gastronomie** kann ein signifikant positiver Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit nachgewiesen werden, womit sich Hypothese H1g ebenfalls bestätigen lässt. Dabei stimmen die Ergebnisse dieser Untersuchung mit denen der Autoren Anil (2012), Yoon et al. (2010), Marković et al. (2015) und Dalgiç und Birdir (2020) überein. Diese Dimension von Festival-Qualität beinhaltet die Beurteilung der angebotenen Speisen und Getränke auf dem Festival. Das Gastronomieangebot ist ein wichtiger Bestandteil eines Festivals, da es den Besuchenden ermöglicht, ihre Grundbedürfnisse nach Essen und Trinken zu befriedigen und ihre Energie zwischenzeitlich aufzuladen (Dillerup & Stoi, 2016, S.668).

Weiterhin kann auch bei der Dimension **Personal** ein signifikant positiver Einfluss auf die Besucher-Zufriedenheit nachgewiesen werden, wenn er auch den geringsten Einfluss auf die Zufriedenheit darstellt ( $\beta = 0,06$ ). Damit lässt sich Hypothese H1b ebenfalls bestätigen. Der positive Zusammenhang zwischen *Personal* und Zufriedenheit der Besuchenden deckt sich mit den Studienergebnissen von Lee et al. (2008), Kitterlin-Lynch und Yoo (2014), Marković et al. (2015), Dalgiç und Birdir (2020) sowie Selmi et al. (2021). Diese Dimension umfasst insbesondere die Beurteilung der Kompetenz und Freundlichkeit des Festivalpersonals. Generell ist gutes Personal von nicht zu unterschätzender Be-

deutung für ein zufriedenstellendes und erfolgreiches Festival. Insbesondere das Personal, welches direkten Kontakt zu den Besuchenden hat, trägt zum Erlebnis und der Zufriedenheit der Besuchenden bei (Kiel&Bäuchl, 2014, S.100). Dazu zählen beispielsweise das Personal des Sicherheits- und Sanitätsdienstes, Reinigungspersonal, Verkaufspersonal und weitere Freiwillige oder Festangestellte, welche häufig bei der Betreuung der Besuchenden im Bereich der Kasse, am Eingang, den Info-Points etc. eingesetzt werden (Paul&Sakschewski, 2014, S.241). Dabei haben die Freundlichkeit, Professionalität und gute Schulung einen erheblichen Einfluss darauf, wie willkommen und gut betreut sich die Besuchenden fühlen. Dies trägt zu einer positiven Festivalerfahrung und gesteigerten Besucher-Zufriedenheit bei (Jäger, 2021, S.149).

Anders als vermutet, kann in dieser Arbeit kein signifikanter Einfluss von **Festival-Merchandise** auf die Zufriedenheit der Besuchenden nachgewiesen werden. Auf Basis der Ergebnisse dieser Arbeit sollte daher Hypothese H1h verworfen werden ( $p = 0,40 > 0,05$ ). Dieses Ergebnis stimmt mit den Erkenntnissen von Ho et al. (2022) überein, welche ebenfalls keinen signifikanten Einfluss von *Merchandise* auf die Zufriedenheit der Besuchenden nachweisen konnten. Da jedoch Forscher wie Yoon et al. (2010) und Choo et al. (2016) einen signifikanten Einfluss nachweisen konnten, sollte aus den hier vorliegenden Ergebnissen nicht voreilig geschlossen werden, dass *Merchandise* eine Qualitätsdimension ist, welche von Festival-Veranstaltern bei der Planung eines Festivals nicht beachtet werden sollte. Es kann mehrere Gründe haben, weshalb diese Variable kein signifikantes Ergebnis aufweist. Ein Grund könnte in der Operationalisierung dieses latenten Konstrukts bestehen. Wie in dieser Arbeit bereits hervorgehoben wurde, konnten nicht alle Gütekriterien des Erhebungsinstrumentes geprüft werden. So besteht die Möglichkeit, dass die Reliabilität der Dimension *Merchandise* aufgrund eines Alpha-Wertes (Cronbachs Alpha) von unter 0,70 anzuzweifeln ist. Weiterhin besteht die Möglichkeit, dass die Teilnehmenden der Umfrage die Items missverstanden haben, da eventuell nicht klar genug kommuniziert wurde, dass sich die Beurteilung des Merchandise auf das Merchandise des Festivals und nicht auf das Merchandise für einzelne Bands etc. bezieht. Ein weiterer Grund, welcher zu einem nicht-signifikanten Ergebnis geführt haben könnte, ist je-

doch der offensichtlichste: Der vermutete Effekt existiert in der Realität nicht – spricht: Die Dimension *Merchandise* hat eventuell tatsächlich keinen Einfluss auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden. Dennoch sollte diese Dimension von den Veranstaltern nicht außer Acht gelassen werden, da Festival-Merchandise aus unterschiedlichen Gründen wichtig sein kann. Zum einen kann es eine Möglichkeit sein, zusätzliche Einnahmen zu generieren und somit die finanzielle Stabilität eines Festivals zu festigen (Schmidt, 2012, S.43–45). Zum anderen kann es eine Möglichkeit sein, das Markenimage eines Festivals zu stärken und es den Besuchenden zu ermöglichen, ein physisches Andenken an das Festival zu erwerben und damit ihre Loyalität gegenüber dem Festival zu zeigen.

Generell lässt sich der positive Einfluss der Qualitätsdimensionen auf die Zufriedenheit der Besuchenden durch das C/D-Paradigma begründen, welches darauf beruht, dass Zufriedenheit dadurch entsteht, dass ein/-e Besucher/-in seine/ ihre Erwartungen vor dem Festival (unbewusst) mit den Erfahrungen vergleicht, welche er/sie während eines Festivals gemacht hat. Demnach ist Zufriedenheit das „Resultat der Bewertung des Soll-Ist-Vergleichs“ (Toth, 2014, S.188). Die Besuchenden eines Festivals haben demnach im Vorfeld gewisse Erwartungen an ein Festival und seine Qualitätsdimensionen (z.B. es sollte ein gutes Programm mit einem guten Line-up geboten werden, die Sicherheit der Besuchenden sollte gewährleistet sein, es sollte genügend Essensmöglichkeiten geben etc.). Diese Erwartungen gilt es aus Sicht der Veranstalter zu erfüllen, da sich Unzufriedenheit bei den Besuchenden einstellt, wenn ihre Erfahrungen nicht mit ihren Erwartungen übereinstimmen.

## 6.2 EINFLUSS VON ZUFRIEDENHEIT AUF LOYALITÄT

Weiterhin kann Hypothese H2 bestätigt werden, da die Ergebnisse der einfachen linearen Regression darauf hindeuteten, dass ein signifikant positiver Einfluss von Zufriedenheit auf die Loyalität der Festival-Besuchenden besteht (siehe Abbildung 3). Dies bedeutet, dass eine steigende Zufriedenheit dazu beiträgt, die Loyalität der Besuchenden positiv zu beeinflussen, was sich wiederum durch eine gesteigerte Wiederbesuchsabsicht und positive Mundpropaganda

ausdrücken kann. Diese Ergebnisse decken sich ebenfalls mit den Ergebnissen vorangehender Forschungen wie z.B. von Lee und Kyle (2014), Marković et al. (2015) und Pai et al. (2021). Um diesen positiven Zusammenhang zu erklären, soll auf die in der Theorie dargestellten Konzepte der kognitiven Dissonanz und Risikotheorie zurückgegriffen werden. Nach der Theorie der kognitiven Dissonanz strebt der Mensch nach einem Gleichgewicht seiner Kognitionen (Toth, 2014, S.192). „Die Verbindung zwischen Kundenzufriedenheit und Loyalität wird durch die kognitive Dissonanz dahingehend beeinflusst, dass ein zufriedener Kunde das Gefühl eines seelischen Gleichgewichts empfindet. Das Bestreben, dieses Gefühl zu erhalten, führt in der Folge zu loyalem Kaufverhalten, um kognitive Dissonanz zu vermeiden“ (Toth, 2014, S.192). Bezogen auf diese Arbeit bedeutet dies, dass ein/-e zufriedene/-r Festival-Besucher/-in sich einem Festival auch weiterhin loyal gegenüber verhalten wird bzw. sollte, um so auch zukünftige kognitive Dissonanzen zu vermeiden.

Inhalt der Risikotheorie ist die Vermeidung von Risiko, welches ebenfalls zu kognitiver Dissonanz führen kann. Dabei gibt es verschiedene Formen von Risiko. „Funktionales Risiko beschreibt einen anderen als den erwarteten Leistungsumfang“ (Toth, 2014, S.193). Das funktionale Risiko bei Musikfestivals kann darin bestehen, dass die gebotenen Leistungen, wie das Line-up, die Bühnen, die Sicherheit oder der gebotene Komfort etc. nicht den Erwartungen der Besuchenden entsprechen. Dies kann sich wiederum negativ auf die Besucher-Loyalität auswirken. Eine ähnliche Konsequenz kann aus der Bestätigung des eingegangenen finanziellen Risikos entstehen. „Finanzielles Risiko beinhaltet das Risiko eines Fehlkaufs [...]“ (Toth, 2014, S.193). Es kann darin bestehen, dass Besuchende Geld für Tickets, Merchandise, Essen und Trinken etc. im Zusammenhang mit einem Festival ausgeben, jedoch nicht die erwartete Gegenleistung dafür erhalten. „Aus Sicht der Risikotheorie versuchen Konsumenten, das wahrgenommene Risiko bei Käufen [...] zu minimieren“ (Toth, 2014, S.193). Im Rahmen der Risikotheorie lässt sich der positive Einfluss von Zufriedenheit auf Loyalität demnach so erklären, dass Menschen nach bereits einer erfolgreichen bzw. zufriedenstellenden Erfahrung von einem verminderten Risiko ausgehen können (Toth, 2014, S.193) und sich daher einem Anbieter

gegenüber, in diesem Fall einem Festival, loyal verhalten, um auch in Zukunft das oben beschriebene Risiko zu vermeiden.

Jedoch sei an dieser Stelle erwähnt, dass andere Studien ebenfalls Hinweise dafür geben, dass Zufriedenheit nicht in jedem Fall zu Loyalität führen muss. So gibt es Untersuchungen, welche zeigen, dass manche Kunden/Kundinnen trotz der Zufriedenheit mit den angebotenen Leistungen einen Anbieter wechseln (Nerdinger et al., 2015, S.120). In der Literatur werden verschiedene Gründe angeführt, welche zu einer Abwanderung einer kaufenden Person trotz Zufriedenheit führen können. Beispielhaft sind zu nennen: konkurrierende Bedürfnisse, die Attraktivität von Alternativen oder situative Faktoren (Stauss & Neuhaus, 2004, S.89). Oft wird bei diesem Phänomen auch auf das „variety seeking“-Motiv verwiesen (Stauss & Neuhaus, 2004, S.89). Dieses beschreibt das Verhalten, bei welchem ein/-e Konsument/-in trotz Zufriedenheit mit einem Produkt oder einer Dienstleistung den Anbieter wechselt, um so seinen Wunsch nach Abwechslung oder Neugier zu befriedigen (Stauss & Neuhaus, 2004, S.89).

### 6.3 HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN

Auf Basis der dargestellten und diskutierten Ergebnisse lassen sich nun konkrete Handlungsempfehlungen für Festival-Veranstalter ableiten. Die Berücksichtigung dieser Empfehlungen kann dazu beitragen, die untersuchten Dimensionen von Festival-Qualität zu verbessern. Dies kann im Sinne des vorgeschlagenen Modells (Abbildung 1) dazu führen, dass sich Festival-Besuchende aufgrund der damit einhergehenden steigenden Zufriedenheit loyaler gegenüber einem Festival verhalten. Auf diese Handlungsempfehlungen soll nun im Folgenden genauer eingegangen werden. Diese sind dabei lediglich als Auswahl zu verstehen. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit kann nicht auf alle Aspekte erschöpfend eingegangen werden. Daher erhebt diese Aufstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit, soll allerdings als gute Orientierungsmöglichkeit dienen. Weiterhin ist anzumerken, dass sich die Handlungsempfehlungen nicht immer trennscharf für die einzelnen Qualitätsdimensionen entwickeln lassen. Stellenweise kann es daher zu Überschneidungen kommen.

## **6.3.1 ORGANISATION & KOMMUNIKATION**

### **6.3.1.1 PLANUNG DER RUNNING-ORDER, ANZAHL DER BÜHNEN**

Ein wichtiger Punkt für die Zufriedenheit der Besuchenden ist die Planung der Zeitpunkte der Auftritte der Musiker/-innen. Dabei ist es basierend auf den Ergebnissen der vorliegenden Masterarbeit empfehlenswert, die Headliner und andere beliebte Musiker/-innen erst später am Tag zu platzieren. Um weiterhin eine optimale und effektive Anordnung der Running-Order zu ermöglichen, sollte die Anzahl der Bühnen, welche auf dem Festivalgelände aufgebaut werden, gut geplant werden. Die Anzahl der Bühnen richtet sich dabei insbesondere nach der Größe des Festivalgeländes und erwarteter Besucherzahl. Insbesondere bei größeren Festivals sind mehrere Bühnen keine Seltenheit. In solchen Fällen ist bei der Planung der Zeitslots der Künstler/-innen jedoch darauf zu achten, dass Künstler/-innen desselben oder ähnlichen Genres und größerer Bekanntheit nicht zur selben Zeit auftreten. So soll vermieden werden, dass Besuchende nicht zwischen für sie interessanten auftretenden Personen wählen müssen, was zu einer Beeinträchtigung ihres Festival-Erlebnisses führen kann (Cohen et al., 2017). Um solche Konflikte zu vermeiden, können vorab Umfragen durchgeführt oder es kann Feedback von Besuchenden aus vorherigen Jahren eingeholt werden, wobei diese nach ihren Präferenzen etc. befragt werden können. Weitere Möglichkeiten sind die Durchführung von Marktforschungen im Sinne von Auswertungen von Streaming-Plattformen wie z.B. Spotify. Plattformen wie diese bieten die Möglichkeit, Informationen darüber auszugeben, welche Künstler/-innen ähnliche Zuhörerschaften haben („Was anderen Fans gefällt“). Auch die Zusammenarbeit mit Booking-Agenturen und Musiklabels kann dabei helfen, Listen von Musikern und Musikerinnen zu erstellen, welche ein ähnliches Publikum anziehen.

### **6.3.1.2 BÜHNENVERTEILUNG UND -GRÖÖE**

Weiterhin sollte bei größeren Festivals mit mehreren Bühnen bei der Planung der Bühnenverteilung darauf geachtet werden, dass sich die unterschiedlichen

Bühnen nicht zu weit auseinander befinden. So sollen „Massenwanderungen“ zu anderen Bühnen und dadurch entstehende Sicherheitsrisiken vermieden werden. Eine Möglichkeit zur Vermeidung solcher Massenwanderungen besteht darin, ähnliche Künstler/-innen direkt hintereinander auf derselben Bühne spielen zu lassen. Zusätzlich sollten die Größe und Platzierung der Bühnen und des Zuschauerraums entsprechend der Bekanntheit der auftretenden Musiker/-innen angepasst werden (Spelman, 2018, S.40). Größere bzw. bekanntere Acts sollten daher auf größeren Bühnen spielen, welche auch mit einem größeren Zuschauerraum einhergehen sollten. So sollen Überfüllung und andere Sicherheitsrisiken vermieden werden.

### 6.3.1.3 GRÖÖE DES FESTIVALGELÄNDES

Generell sollte die Größe des Festivalgeländes angemessen sein. Die optimale Größe eines Festivalgeländes hängt von verschiedenen Faktoren wie erwartete Besucherzahl, Anzahl und Größe der Bühnen, Lage und Infrastruktur ab (Geilenbrügge, 2016). Es sollte dabei weder zu groß noch zu klein sein, da eine zu kleine Fläche zu überfüllten, sicherheitskritischen und unangenehmen Erfahrungen für die Besuchenden führen kann. Eine zu große Fläche kann wiederum zu Nachteilen wie ineffizienten Abläufen, langen Wegen und verlorener Atmosphäre führen (Holzbaur et al., 2005, S.124; Spelman, 2018, S.40).

Weiter zeigen die Ergebnisse dieser Arbeit, dass für die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden eine klare und effektive Kommunikation vor und während eines Festivals von großer Bedeutung ist. Es ist wichtig, sicherzustellen, dass alle Beteiligten über wichtige Informationen und Änderungen informiert sind. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten, durch welche die Kommunikation und Informationsweitergabe an Besuchende optimiert werden können. Einige Handlungsempfehlungen dafür werden im Folgenden gegeben.

#### **6.3.1.4    INFORMATIONSBEREITSTELLUNG VOR DEM FESTIVAL**

Ein nicht zu unterschätzender Punkt ist die ausreichende Informationsbereitstellung und Kommunikation vor einem Festival. Eine transparentere und frühzeitige Kommunikation im Vorfeld eines Festivals kann dazu beitragen, dass Besuchende sich besser auf ein Festival vorbereiten und informieren können (Paul & Sakschewski, 2014, S.237). Daher empfiehlt es sich, eine Festival-Website einzurichten, auf welcher relevante Informationen, wie Ticketverkauf, Line-up, die Auftrittszeitpunkte, Verteilung der Bühnen und anderer Infrastruktur, Informationen über Transportmöglichkeiten, Einlassbedingungen, Sicherheitsrichtlinien, erlaubte Gegenstände auf dem Festivalgelände, Bezahlungsmöglichkeiten u.v.m., veröffentlicht werden (Paul & Sakschewski, 2014, S.237). Dabei sollte die Website benutzerfreundlich gestaltet sein, sodass die Informationen schnell auffindbar sind. Insbesondere im Hinblick auf das Line-up ist eine frühzeitige transparente Kommunikation aus Besuchersicht von Bedeutung. Eine frühe Bekanntgabe des Line-ups ist aus Besuchersicht entscheidend, um ihr Interesse frühzeitig zu wecken, ihnen jedoch ausreichend Zeit zu geben, eine Entscheidung darüber zu treffen, ein Festival zu besuchen oder nicht. Denn auch, wenn es einige Festivalbesuchende gibt, welche ein Festival aus Tradition besuchen, hängt ein Festivalbesuch bei einer Vielzahl von Menschen doch sehr vom Line-up eines Festivals ab (Eck, 2015, S.35).

#### **6.3.1.5    VERWENDUNG VON SOCIAL-MEDIA-PLATTFORMEN UND FESTIVAL-APPS**

Veranstalter können Social-Media-Plattformen wie Facebook, Instagram oder TikTok nutzen, um schnell und effektiv mit Besuchenden zu kommunizieren (Jahn & Zanger, 2013, S.261). Über diese Plattformen können Updates zu Programmänderungen oder andere wichtige Informationen auch kurzfristig bereitgestellt werden. Daher eignet sich diese Methode vor allem dafür, Besuchende auch über spontane Änderungen oder Ankündigungen auf dem Laufenden zu halten (Dams & Luppold, 2016, S.6). Weiterhin können Veranstalter Social-Media-Plattformen dazu nutzen, die Vorfreude der Besuchenden auf ein Festival zu

steigern (Jahn & Zanger, 2013, S.261). Die Verwendung von Social-Media-Plattformen kann auch für die Vorbereitung auf Extremfälle während eines Festivals (z.B. starke Unwetter, Terrorgefahr etc.) genutzt werden (vgl. Sievert, 2022). Hier können die Besuchenden bereits vor einem Festival beispielsweise über die wichtigsten Verhaltensregeln und Maßnahmen in Extremfällen informiert werden. Dies kann z.B. in Form von Reels/Videos geschehen, in welchen Beispiele für richtiges Verhalten aufgezeigt werden.

Auch durch die Entwicklung und Implementierung spezifischer Festival-Apps können Veranstalter sicherstellen, dass die Informationsweitergabe schnell und effektiv erfolgt (Grosser, 2017, S.54–57). Dazu bietet sich die Implementierung von Push-Benachrichtigungen an, wodurch die Besuchenden schnell über wichtige Änderungen oder Neuigkeiten informiert werden können. Die App kann als Plattform dienen, um wichtige Informationen wie Zeitpläne, Bühnenpläne, Karten und Anweisungen zur Verfügung zu stellen. Eine Festival-App sollte die Funktion bieten, dass sich Besuchende aus einem festen Ablaufplan einen individuellen Zeitplan mit Erinnerungsfunktion erstellen können. Durch diese Personalisierungsfunktion können Besuchende ihre bevorzugten Auftritte optimal planen und sicherstellen, dass sie keinen für sich persönlich relevanten Auftritt verpassen (Dams & Luppold, 2016, S.5).

### **6.3.1.6 VERBESSERUNG DER MOBILFUNKABDECKUNG AUF DEM FESTIVALGELÄNDE**

Um zu gewährleisten, dass die Informationen, welche über Social Media oder über die Festival-App geteilt werden, auch während des Festivals für die Besuchenden optimal nutzbar sind, ist es von Relevanz, zu wissen, dass die Mobilfunkabdeckung, insbesondere auf größeren Festivals, mitunter sehr schlecht sein kann (Paul & Sakschewski, 2014, S.267). Daher sollten Lösungen zur Verbesserung der Mobilfunkabdeckung und -kapazität während des Festivals gefunden werden. Lösungsmöglichkeiten wären z.B. die Installation temporärer Mobilfunktürme oder die Erhöhung der Signalstärke auf dem Festivalgelände. Auch die Einrichtung von WLAN-Hotspots auf dem Festivalgelände sollte in

Erwägung gezogen werden (Schmitz, 2023). In Bezug auf die Festival-App sollte auch die Möglichkeit bestehen, diese, zumindest zeitweise, offline nutzen zu können.

### **6.3.1.7 ANGEBOT ALTERNATIVER INFORMATIONSMÖGLICHKEITEN ZU DIGITALEN INFORMATIONSKANÄLEN**

Festival-Veranstalter sollten bedenken, dass nicht alle ihrer Besuchenden Smartphones oder Mobiltelefone mit auf das Festivalgelände nehmen. Daher sollte sichergestellt sein, dass wichtige Informationen auch auf nicht-digitalen Wegen verfügbar sind. Hierzu eignen sich beispielsweise Informationstafeln oder -stände, welche auf dem Festivalgelände aufgestellt werden. Dort sollten wichtige Informationen wie Bühnenpläne, Standorte von Toiletten, Notausgänge und Stellen für die Erste-Hilfe-Versorgung ersichtlich sein. Informationsstände bieten den Vorteil, dass Besucher-Fragen von geschultem Personal direkt beantwortet werden können. Persönliche Ansprechpersonen bieten den Besuchenden die Möglichkeit, Probleme direkt melden zu können und bei Bedarf schnelle Unterstützung und Hilfe zu erhalten (Paul & Sakschewski, 2014, S.201; S.241). Weiterhin sollten wichtige, insbesondere sicherheitsrelevante spontane Änderungen zusätzlich über Lautsprecherdurchsagen verbreitet werden (Paul & Sakschewski, 2014, S.241). Die Ausgabe von gedruckten Festivalprogrammen bzw. -führern mit detaillierten Informationen zu allen Programmpunkten, Zeitplänen und relevanten Standorten kann ebenfalls dazu beitragen, dass Besuchende sich gut informiert fühlen (Kiel & Bäuchl, 2014, S.110; Paul & Sakschewski, 2014, S.239).

### **6.3.1.8 BESCHILDERUNG AUF DEM FESTIVALGELÄNDE**

Um die Orientierung der Besuchenden auf dem Festivalgelände zu erleichtern, ist es empfehlenswert, eine übersichtliche Beschilderung zu implementieren. Dabei sollten ausreichend viele und gut sichtbare Beschilderungen zu Ausgängen, Bühnen, Toiletten, Erste-Hilfe-Einrichtungen und anderen relevanten Einrichtungen vorhanden sein (Paul & Sakschewski, 2014, S.240). Auch eine Nummerierung der verschiedenen Stände auf dem Gelände erleichtert den Be-

suchenden die Orientierung. Dazu sollten die Standnummern in den analogen und digitalen Standplänen des Geländes vermerkt werden. Um die Orientierung noch weiter zu verbessern, sollte auf den Lageplänen ein „Sie befinden sich hier“-Punkt implementiert werden. Dadurch können die Besuchenden schnell erkennen, wo sie sich auf dem Festivalgelände befinden und wie sie zu den gewünschten Einrichtungen gelangen können. Dies empfiehlt sich besonders bei größeren Festivals.

### **6.3.1.9 ETABLIERUNG VON FEEDBACK-SYSTEMEN**

Festival-Veranstalter sollten ein Feedback-System einrichten, welches es den Besuchenden ermöglicht, ihre Festival-Erfahrungen und Anmerkungen mit dem Veranstalter zu teilen. Dies kann dazu beitragen, dass gegebenenfalls aufkommende Beschwerden und Hinweise der Besuchenden erkannt werden und in Zukunft vermieden werden können. Auch positives Feedback sollte in die Auswertung der Rückmeldungen einbezogen werden, um so die Stärken eines Festivals weiter ausbauen zu können (Holzbaur et al., 2005, S.93; Kiel & Bäuchl, 2014, S.119–128).

## **6.3.2 PROGRAMM**

### **6.3.2.1 AUSWAHL DES LINE-UPS, EINBINDUNG NEUER ACTS, BERÜCKSICHTIGUNG VON BESUCHERWÜNSCHEN**

Für die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden spielt insbesondere das Booking eine wesentliche Rolle, „denn was nützt das schönste Festival, wenn dort keine Künstler auftreten?“ (Bauer et al., 2022, S.40) Bei der Anfrage und Auswahl der Bands sollten die Festival-Veranstalter neben dem zur Verfügung stehenden Budget stets die Ausrichtung und die Zielgruppe eines Festivals im Fokus ihrer Entscheidungen haben. Die Veranstalter sollten dabei u.a. eine Antwort auf die Frage finden, ob sich das Festival auf ein bestimmtes Genre spezialisieren oder eine Mischung aus verschiedenen Genres abdecken soll, wodurch sich eine breitere Zielgruppe ansprechen lässt.

Um ein Festival attraktiver zu gestalten und mehr Besuchende anzuziehen, ist es empfehlenswert, bekannte und populäre Künstler/-innen zu engagieren. Dies gilt insbesondere für das Booking der Headliner. Um herauszufinden, welche Musiker/-innen aktuell im Trend sind, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Beispielfähig sind zu nennen: Verzeichnisse der Musikindustrie wie Musikcharts, Musikmagazine, Social-Media-Plattformen oder Streaming-Plattformen wie Spotify, welche ebenfalls über Charts-Funktionen verfügen. Es empfiehlt sich, sich an den Wünschen der Zielgruppe zu orientieren, um ein zufriedenstellendes Line-up zu kreieren (Bauer et al., 2022, S.14). Dafür können auch hier, wie bereits innerhalb der Dimension *Organisation & Kommunikation* angesprochen, vorab Umfragen durchgeführt werden, um gezielt auf Kundenwünsche eingehen zu können (Jahn & Zanger, 2013, S.268). Um den Besuchenden eines Festivals abwechslungsreiche und ansprechende Erfahrungen zu ermöglichen, sollten bereits etablierte Festivals nicht jedes Jahr auf dasselbe Line-up setzen, sondern auch neue Acts in das Line-up aufnehmen (Spelman, 2018, S.23).

### 6.3.2.2 SIDEACTS & NUTZUNG VON PAUSEN ZWISCHEN DEN ACTS

Auch wenn dieses Item aufgrund einer zu geringen Ladung nicht in die Analyse mit einbezogen wurde, sind Sideacts ein wichtiger Punkt bei der Gestaltung von Festivals, da sie insgesamt dazu beitragen, ein Festival-Erlebnis noch vielfältiger und unterhaltsamer zu machen, und damit zur Gesamt-Atmosphäre beitragen (Spelman, 2018, S.76–86). Sideacts eignen sich ebenfalls gut zum Überbrücken von Pausen zwischen Musik-Acts. Hierbei kann zum Beispiel ein breites Spektrum an kulturellen und künstlerischen Veranstaltungen wie Workshops oder Walking-Acts angeboten werden. Auch Fun-Events wie Flunkyball oder Wettbewerbe in Sportarten wie Fußball, Basketball oder Volleyball können maßgeblich dazu beitragen, ein Festival noch attraktiver werden zu lassen (Bauer et al., 2022, S.14).

### 6.3.2.3 QUALITÄT VON AUFTRITTEN UND SOUND

Um die Qualität der Auftritte sowie des Sounds auf der Bühne zu verbessern, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Primär ist es empfehlenswert, in hochwertige Beleuchtungs- und Tontechnik zu investieren. Um Probleme bei der Soundqualität zu minimieren, ist darauf zu achten, die Lautsprecher auf der Bühne und im Publikumsbereich optimal zu platzieren. Um unter Betrachtung des Aspekts der Tontechnik sicherzugehen, dass alle Instrumente und Stimmen optimal verstärkt werden und dass der Sound im Publikumsbereich gut ankommt, sollte vor jedem Auftritt ein gründlicher Soundcheck durchgeführt werden (Kiel & Bäuchl, 2014, S.96).

### 6.3.3 SICHERHEIT

#### 6.3.3.1 CROWD MANAGEMENT

Um die Sicherheit der Besuchenden auf einem Festival zu gewährleisten, ist die Etablierung eines effizienten Crowd Managements unabdingbar. Dabei handelt es sich um proaktive Maßnahmen, welche im Vorfeld des Festivals präventiv geplant werden müssen (Künzer & Hofinger, 2021, S.520). „Konkret versteht man unter dem Begriff alle Maßnahmen, die Voraussetzung für die Steuerung und Überwachung des sicheren Ablaufs einer Veranstaltung sind“ (Künzer & Hofinger, 2021, S.520). In den Aufgabenbereich des Crowd Managements fällt unter anderem die Planung der Errichtung von Absperrungen vor Bühnen, vor welchen insbesondere bei großen Festivals mit großem Gedränge zu rechnen ist (Holzbaur et al., 2005, S.127; Künzer & Hofinger, 2021, S.520). Durch solche sogenannten Wellenbrecher soll insbesondere verhindert werden, dass Personen in den vorderen Reihen durch den Druck aus den hinteren Reihen verletzt werden (Holzbaur et al., 2005, S.127–128). Bei der Anordnung dieser Absperrungen ist dabei in Deutschland insbesondere den Angaben und Anweisungen der Versammlungsstättenverordnung des jeweiligen Bundeslandes Folge zu leisten. Genauere Angaben dazu sind der Versammlungsstättenverordnung des jeweiligen Bundeslandes zu entnehmen.

Eine wichtige Maßnahme zur Reduzierung der Gefahrensituation ist generell die Vermeidung von Überfüllung auf dem Gelände. Um dies zu gewährleisten, sollte die Anzahl der Besuchenden auf ein an das Festivalgelände abgestimmtes Niveau angepasst werden (Paul & Sakschewski, 2014, S.31). Die Faustformel dafür, wie viele Besuchende maximal auf ein Festivalgelände bei Großveranstaltungen wie Festivals unter freiem Himmel dürfen, berechnet sich dabei durch „die zur Verfügung stehende Veranstaltungsfläche abzüglich Durchwegungen, Abbauten und Sicherheitsbereiche in Quadratmetern mit dem Faktor 2 multipliziert, da mit einem Platzbedarf von  $0,5\text{m}^2$  je Besucher/-in eine Faustformel gegeben ist, um eine flächenmäßige Auslastung zu berechnen“ (Paul & Sakschewski, 2014, S.31). Angepasst an diese Zahl ist auch die maximale Anzahl der zu verkaufenden Tickets abzuleiten. Durch eine Begrenzung der Anzahl an verkauften Tickets kann sichergestellt werden, dass die Anzahl der Besuchenden auf einem sicheren Niveau bleibt (Holzbaur et al., 2005, S.21).

Überfüllung ist jedoch nicht nur eine Gefahr, welche vor den Bühnen oder auf dem Festivalgelände entstehen kann. Sie kann auch bereits während des Einlasses zu unsicheren Situationen führen. Daher ist auch die Einlassregulation ein wichtiger Faktor für das Crowd Management, denn „Crowd Management [...] bezieht sich auf alle Maßnahmen und Vorkehrungen zur Lenkung von Menschenmengen“ (Künzer & Hofinger, 2021, S.520). Hier kann eine bessere Organisation an den Eingängen, z.B. durch mehrere Einlassbereiche und spezielle Eingänge für VIP-Tickets, dazu beitragen, dass sich die Besucherströme besser verteilen (Holzbaur et al., 2005, S.65).

Ein weiteres wichtiges Hilfsmittel ist die Analyse der Zuschauerströme bereits vor dem Festival. Hierbei können Personenstromsimulationen in der Planungsphase dabei helfen, die Dynamik von großen Menschenmengen zu simulieren, um so Planungsfehler im Vorfeld zu vermeiden und das Risiko von Gefahrensituationen zu verringern (Kneidl & Simon, 2021, S.545). Die Ergebnisse solcher Simulationen können insbesondere bei der Planung der Bühnenverteilung und weiterer Sicherheitsmaßnahmen, wie z.B. Positionierung der Notausgänge, zur Sicherheit der Besuchenden beitragen.

### **6.3.3.2 FLUCHTMÖGLICHKEITEN**

Weiterhin ist bei der Planung des Festivals aus Sicherheitsgründen darauf zu achten, dass jederzeit ausreichend viele Fluchtmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Diese sind unabdingbar, um im Notfall schnelle Evakuierungen zu gewährleisten. Dazu sollten die Fluchtwege breit genug und gut zugänglich sein, sodass ein reibungsloses Durchkommen gewährleistet werden kann. Eine gute Ausschilderung der Fluchtwege ist ebenfalls entscheidend, um sicherzustellen, dass die Besuchenden die Ausgänge im Notfall schnell und sicher finden. Die Ausschilderung sollte dabei gut sichtbar und leicht verständlich sein (Paul& Sakschewski, 2014, S.156).

### **6.3.3.3 FREIHALTUNG DER ZUFAHRTSWEGE FÜR RETTUNGSKRÄFTE**

Es ist ebenfalls von großer Bedeutung, bei der Organisation eines Festivals Rettungswege auf dem Festivalgelände zu planen und umzusetzen, um die Sicherheit der Festival-Besuchenden zu gewährleisten. Während eines Festivals sind diese Zufahrten, Aufstell- und Bewegungsflächen für Einsatzfahrzeuge von Polizei, Feuerwehr und Rettungsdiensten kontinuierlich von Hindernissen freizuhalten (Hessisches Ministerium für Wirtschaft, Energie, Verkehr und Landesentwicklung, 2014, §31). Daher betont das Hessische Ministerium für Wirtschaft, Energie, Verkehr und Landesentwicklung in der Versammlungsstättenverordnung die Notwendigkeit, auf diese Anforderungen dauerhaft und gut sichtbar hinzuweisen.

### **6.3.3.4 SICHERHEITSPERSONAL UND SICHERHEITSCHECKS**

Einer der wichtigsten Aspekte beim Thema der Sicherheit ist ein gut geschultes und ausgebildetes Sicherheitspersonal, um potenzielle Sicherheitsbedrohungen frühzeitig zu erkennen und professionell zu bewältigen (Moroff& Luppold, 2017, S.7). Das Sicherheitspersonal sollte in ausreichender Anzahl an den relevanten Stellen auf dem Festivalgelände positioniert werden. Relevante Stellen im Sinne der Besuchersicherheit sind dabei insbesondere Ein- und Auslassbe-

reiche sowie Bereiche mit hohem Besucheraufkommen (Holzbaur et al., 2005, S.127). Um die Sicherheit der Besuchenden jederzeit gewährleisten zu können, ist die sorgfältige Auswahl der Sicherheitskräfte von größter Bedeutung. Diese sollten stets freundlich und professionell auftreten sowie angemessen und gut erkennbar gekleidet sein (Moroff & Luppold, 2017, S.7). Weiterhin sollte auf eine konsequente Durchsetzung von Sicherheits- und Verhaltensregeln gegen Gewalt, Diskriminierung und Sexismus geachtet werden, um die Sicherheit aller Besuchenden zu gewährleisten.

Um potenzielle Gefahrensituationen schon vor dem Betreten des Festivalgeländes zu minimieren, sollten lediglich Besuchende Zutritt zum Gelände erhalten, welche ein gültiges Ticket vorweisen können (Holzbaur et al., 2005, S.126). Weiter ist es empfehlenswert, eine strikte Kontrolle aller mitgeführten Gegenstände durch das Sicherheitspersonal durchzuführen. Es ist ratsam, im Vorfeld klar zu kommunizieren, welche Gegenstände auf das Festivalgelände mitgenommen werden dürfen und welche nicht (siehe Kapitel 6.3.1.4). Dementsprechend sollten diejenigen Gegenstände vom Sicherheitspersonal vorrübergehend beschlagnahmt werden, welche sich als nicht zulässig herausstellen.

### **6.3.3.5 ENGE ZUSAMMENARBEIT MIT ÖRTLICHEN BEHÖRDEN**

Die enge Zusammenarbeit mit den örtlichen Behörden, wie der Polizei, Feuerwehr und dem Rettungsdienst, ist unabdingbar für ein sicheres Festival (Kiel & Bäuchl, 2014, S.95). Ein persönliches Treffen aller relevanten Behörden in der Planungsphase eines Festivals kann dazu beitragen, die Zusammenarbeit zu verbessern, sodass Gefahrensituationen frühzeitiger erkannt, minimiert und im Notfall reibungsloser aufgelöst werden können (Holzbaur et al., 2005, S.65). Weiterhin kann durch eine enge Zusammenarbeit und gute Kommunikation zwischen Veranstalter und örtlichen Behörden sichergestellt werden, dass die wichtigen Informationen im Notfall schnell an die richtigen Personen weitergeleitet werden.

### 6.3.3.6 SICHERHEITSKONZEPT, NOTFALLPLAN & KOMMUNIKATION IM NOTFALL

Unabdingbar für die Umsetzung eines Festivals ist die Erstellung eines Sicherheitskonzepts, welches ebenfalls in enger Absprache mit den örtlichen Behörden entwickelt werden sollte (Holzbaur et al., 2005, S.67). Dieses beinhaltet dabei insbesondere brandschutz-, rettungs-, und sicherheitstechnische Belange sowie einen klaren Notfallplan (Bauer et al., 2014, S.15). In diesem sollten Verfahren zur Benachrichtigung von Besuchenden, Personal und Notdiensten, Reaktion auf medizinische Notfälle und Notfallpläne für Unwetter oder andere unerwartete Ereignisse sowie Protokolle für die Evakuierung des Festivalgeländes klar definiert sein (Paul & Sakschewski, 2014, S.108). Um bei medizinischen Notfällen, Feuer oder anderen Krisensituationen möglichst schnell reagieren zu können, sollten auf dem Festivalgelände stets Notfallteams stationiert sein (Paul & Sakschewski, 2014, S.108–111). Dabei ist nicht nur von Bedeutung, dass das Personal gut auf Krisensituationen vorbereitet ist; auch die Festivalbesuchenden sollten über die Sicherheitsmaßnahmen und Notfallpläne informiert sein (Holzbaur et al., 2005, S.67), bestenfalls bereits vor dem Besuch eines Festivals. Dafür eignet sich die Bereitstellung der Informationen über Social Media, die Festival-App und über die Internetseite des Festivals. Weiterhin sollte Festival-Veranstalter bewusst sein, dass Besuchende in kritischen Situationen mehr Informationen benötigen als im normalen Verlauf eines Festivals (Künzer & Hofinger, 2021, S.536). „Die Wahrnehmung und Verarbeitung von Information hängen von der Aufmerksamkeit der BesucherInnen ab. Da sich Stress negativ auf die Aufmerksamkeit auswirken kann, sollten wichtige Informationen mehrfach wiederholt und über verschiedene Kommunikationswege übermittelt werden [...]“ (Künzer & Hofinger, 2021, S.537). Dabei bietet sich eine Kombination unterschiedlicher Kommunikationsmittel wie Lautsprecherdurchsagen, Anzeigetafeln, aber auch die persönliche Übermittlung von Informationen durch das Festival-Personal an (Künzer & Hofinger, 2021, S.537).

### **6.3.3.7 ERSTE-HILFE-EINRICHTUNGEN**

Um im Notfall eine schnelle und angemessene medizinische Versorgung zu gewährleisten, ist die Implementierung von Erste-Hilfe-Einrichtungen in ausreichend großer Anzahl auf dem Festivalgelände von großer Bedeutung (Moroff & Luppold, 2017, S.7). Dabei sollten die Einrichtungen gut ausgestattet sein, über gut geschultes Personal verfügen sowie gut sichtbar auf dem Festivalgelände verteilt sein. Die Anzahl und Ausstattung der Hilfskräfte können dabei anhand des „Maurer-Schemas“ ermittelt werden (Paul & Sakschewski, 2014, S.179). Für den Fall, dass eine medizinische Versorgung auf dem Festivalgelände nicht ausreicht, sollte eine gute Zusammenarbeit mit dem Rettungsdienst und anderen medizinischen Einrichtungen in der nahen Umgebung des Festival-Standortes bestehen, um im Bedarfsfall schnell auf weitere medizinische Ressourcen zuzugreifen zu können (Paul & Sakschewski, 2014, S.118).

### **6.3.4 EINRICHTUNGEN & KOMFORT**

#### **6.3.4.1 BEREITSTELLUNG VON UNTERSTELL-MÖGLICHKEITEN BEI HITZE UND REGEN**

Um bei Regen oder starker Sonneneinstrahlung den bestmöglichen Komfort und Schutz für die Besuchenden eines Festivals zu gewährleisten, ist eine sorgfältige Planung im Voraus unerlässlich. Die Veranstalter sollten frühzeitig überprüfen, welche Wetterbedingungen während des Festivals zu erwarten sind, und bereits im Vorfeld geeignete Maßnahmen ergreifen (Paul & Sakschewski, 2014, S.49). Um den Besuchenden Schutz vor Regen oder starker Sonneneinstrahlung zu bieten, können z.B. Unterstellmöglichkeiten in Form von Zelten, Pavillons oder anderen überdachten Bereichen auf dem Festivalgelände bereitgestellt werden. Insbesondere bei Hitze ist die Einrichtung schattiger Bereiche wichtig, um Hitzschlägen und anderen gesundheitlichen Problemen vorzubeugen (Groskopf, 2021). Sitzgelegenheiten in den Unterstellmöglichkeiten erhöhen den Komfort der Besuchenden zusätzlich. Dies ist nicht nur unter dem Aspekt

des erhöhten Komforts zu betrachten. Es stellt auch eine weitere Handlungsempfehlung für die Erhöhung der Sicherheit der Besuchenden dar.

#### **6.3.4.2 CHILL-AREAS UND SITZGELEGENHEITEN**

Eng mit dem vorhergehenden Punkt verbunden ist das Thema der Einrichtung von Chill-Areas und anderen Rückzugsmöglichkeiten. Auf dem Festivalgelände sollten Chill-Areas eingerichtet sein, idealerweise etwas abseits von den Bühnen. Die Schaffung solcher Ruhebereiche ist wichtig, damit sich die Besuchenden dort bei Bedarf ausruhen können, Stress reduzieren und sich von der Vielzahl an Eindrücken erholen können (Bauer & Münch, 2021, S.866).

#### **6.3.4.3 ZUGANG ZU KOSTENFREIEM TRINKWASSER**

Insbesondere bei warmem Wetter ist es wichtig, dass die Festival-Besuchenden hydratisiert bleiben. Daher sollten an verschiedenen Stellen Trinkwasserstationen bereitgestellt werden, an welchen sich die Besuchenden mit kostenfreiem Trinkwasser versorgen können (Paul & Sakschewski, 2014, S.142).

#### **6.3.4.4 SANITÄRE EINRICHTUNGEN UND HYGIENE**

Um den Besuchenden auf einem Festival eine angenehme Erfahrung zu bieten, ist es ebenfalls von großer Bedeutung, gut gepflegte und regelmäßig gesäuberte sanitäre Einrichtungen in ausreichender Anzahl zur Verfügung zu stellen (Kiel & Bäuchl, 2014, S.110). Dabei sollte ebenfalls darauf geachtet werden, dass schnell auf Probleme, wie beispielsweise verstopfte Toiletten, aufgebrauchtes Toilettenpapier oder Papierhandtücher reagiert wird. Empfehlenswert sind dabei die Definierung und Umsetzung eines Reinigungsplans (Holzbaur et al., 2005, S.135).

#### **6.3.4.5 PARK- UND TRANSPORTMÖGLICHKEITEN**

Die Veranstalter sollten sicherstellen, dass eine ausreichende Anzahl an Parkmöglichkeiten zur Verfügung steht, um die Anreise für diejenigen Festival-Besu-

chenden zu erleichtern, welche mit dem PKW anreisen. Um die Parksituation weiter zu erleichtern, sollten Park-and-Ride-Optionen bereitgestellt werden, insbesondere wenn unmittelbar am Festivalgelände nicht genügend Parkplätze angeboten werden können (Holzbaur et al., 2005, S.131–132). In diesem Fall sollten jedoch Shuttle-Busse in ausreichender Anzahl angeboten werden, welche regelmäßig zwischen Park-and-Ride-Station sowie Festivalgelände verkehren (von Graeve, 2014, S.206).

#### 6.3.4.6 NACHHALTIGKEIT & ABFALL

Insbesondere im Kontext der Nachhaltigkeit sollten Veranstalter besonderes Augenmerk auf die Verbesserung der Verkehrsanbindung und Transportmöglichkeiten zu ihrem Festival legen (von Graeve, 2014, S.206). Hierbei gibt es verschiedene Ansätze, den Besuchenden Anreize für eine nachhaltige Anreise zu bieten. Die Sounds for Nature Foundation e.V. (2013) nennt dabei einige Beispiele, wie Sonderkonditionen des ÖPNV (Sondertarife bzw. verbilligte Fahrkarten für Festival-Besuchende, zusätzliche Busse und Bahnen für den Transfer der Festival-Besuchenden vom nächstgelegenen Bahnhof, Pendelverkehr/ Shuttleservice zum Bahnhof, Sonderfahrpläne des ÖPNV abgestimmt auf das Festival-Programm, Sonderzüge zur An- und Abreise) oder die Integration von ÖPNV ins Festivalticket (Kombination von Eintritt und Fahrschein mit deutlichem Preisnachlass, Verknüpfung mit Gewinnspiel/Verlosung von z.B. Merchandising-Produkten oder Freigetränk) (Sounds for Nature Foundation e.V., 2013, S.28). Weitere Möglichkeiten sind das Angebot eines Fahrradverleihs oder die Zusammenarbeit mit Carsharing-Unternehmen, um den Besuchenden eine umweltfreundliche Möglichkeit zu bieten, das Festival zu erreichen.

Ein weiterer wichtiger Schritt ist die Verwendung nachhaltiger Lebensmittel, wie Bio-Lebensmittel und lokale Produkte, sowie die Reduzierung von Einweg-Verpackungen (Sounds for Nature Foundation e.V., 2013, S.58–64).

Weiterhin ist es wichtig, Besuchende, aber auch Mitarbeitende über Nachhaltigkeit und Umweltbildung zu informieren und so deren Bewusstsein dafür zu

schärfen. Durch Umweltbildungsprogramme oder Informationsstände können sich Besuchende auf dem Festival über dessen Nachhaltigkeitsbemühungen sowie Möglichkeiten, sich selbst nachhaltiger zu verhalten, informieren (Sounds for Nature Foundation e.V., 2013, S.80). Auch eine Zusammenarbeit mit örtlichen Umweltorganisationen und Nachhaltigkeitsinitiativen kann dabei helfen, ein Festival nachhaltiger zu gestalten.

Eine wirksame Möglichkeit zur Abfallminimierung auf einem Festival, ist die Umsetzung einer „Zero Waste“-Philosophie. Hierzu sollte auf dem gesamten Festivalgelände auf Einweggeschirr verzichtet werden. Eine Alternative dazu stellt die Nutzung von Mehrweggeschirr mit Pfandsystem dar (von Graeve, 2014, S.208). Um einen größeren Anreiz zur Rückgabe des Geschirrs zu schaffen, sollte ein Rückgabesystem mit entsprechender Pfandpreisgestaltung eingerichtet werden (Sounds for Nature Foundation e.V., 2013, S.38). Weiterhin kann der anfallende Müll durch ein Mitbringverbot eigener Getränke oder das Angebot langlebiger Werbegeschenke reduziert werden (Sounds for Nature Foundation e.V., 2013, S.38; Bauer et al., 2022, S.33).

Um die allgemeine Sauberkeit und Hygiene auf dem Festivalgelände zu verbessern, sollten genügend viele Müllentsorgungsmöglichkeiten auf dem Gelände zur Verfügung gestellt werden (Holzbaur et al., 2005, S.136–137). Weiterhin ist das Festivalgelände immer wieder durch das Festivalpersonal zu reinigen, um so die Hemmschwelle, Müll unachtsam fallen zu lassen, zu erhöhen (Sounds for Nature Foundation e.V., 2013, S.41).

## 6.3.5 PREISE

### 6.3.5.1 PREISTRANSparenz

Um auf die Kritik der steigenden Preise zu reagieren, bieten sich für die Veranstalter insbesondere zwei Möglichkeiten: die Preissteigerung zu stoppen oder offen über die Gründe für eine Preiserhöhung zu kommunizieren. Obwohl Besuchende sich wünschen, dass die Preise nicht weiter ansteigen, stellt dies Veran-

stalter vor eine große Herausforderung, da ein zu niedrig angesetzter Preis (u.a. der Tickets) Finanzierungsprobleme verursachen kann (Spelman, 2018, S.44). Dies kann wiederum zu einer Beeinträchtigung der Qualität eines Festivals führen. Andererseits können sich zu hoch angesetzte Preise negativ auf die Zufriedenheit der Besuchenden auswirken oder sie gar von einem Festival-Besuch abhalten (Holzbaur et al., 2005, S.67). Daher ist es wichtig, sensibel mit diesem Thema umzugehen. Hierbei sind insbesondere offene Kommunikation und Transparenz über die Gründe der notwendigen Preissteigerungen entscheidend (z.B. höhere Betriebskosten, gestiegene Künstlergebühren, höhere Kosten für Sicherheitsvorkehrungen oder die Einführung neuer Angebote und Dienstleistungen), um sowohl das Verständnis der Besuchenden für die steigenden Preise zu erlangen als auch die Glaub- und Vertrauenswürdigkeit eines Festivals zu steigern (Toth, 2014, S.162).

### **6.3.5.2 ANPASSUNG DES PREIS-LEISTUNGS-VERHÄLTNISSES**

Höhere Preise sollten sich weiterhin durch eine gesteigerte Qualität des gesamten Festivals, insbesondere aber der Musik-Acts, Gastronomie und Merchandise, begründen lassen. Für die Zufriedenheit der Besuchenden ist wichtig, dass der gezahlte Preis dem angebotenen Erlebnis auf dem Festival entspricht (Preis-Leistungs-Verhältnis) (Holzbaur et al., 2005, S.67). Die Besuchenden sollten das Gefühl haben, dass sie für ihr Geld eine angemessene Qualität an Unterhaltung, Aktivitäten und Dienstleistungen erhalten. Daher sollten die Festival-Veranstalter stets daran arbeiten, das Festival-Erlebnis für ihre Besuchenden zu optimieren, um dadurch das Preis-Leistungs-Verhältnis zu verbessern (Toth, 2014, S.162).

### **6.3.5.3 BILDEN VON PREISSTUFEN UND TICKET-KATEGORIEN**

Weiterhin empfiehlt sich das Angebot verschiedener Preisstufen beim Erwerb der Festival-Tickets (z.B. Early-Bird-Tickets, Vorverkauf-Tickets, Standard-Tickets, Last-Minute-Tickets) sowie verschiedener Ticket-Kategorien (z.B. Standard-Tickets oder VIP-Tickets (Spelman, 2018, S.45). Durch das Angebot der

verschiedenen Ticket-Kategorien können Besuchende basierend auf ihren individuellen Bedürfnissen und Budgets Tickets erwerben (Holzbaur et al., 2005, S.68).

## **6.3.6 GASTRONOMIE**

### **6.3.6.1 ANGEBOT AN SPEISEN UND GETRÄNKEN**

Um den Wünschen und Bedürfnissen der Festivalbesuchenden gerecht zu werden, sollte darauf geachtet werden, dass die Gastronomiestände eine angemessen große Vielfalt an Gerichten anbieten (Holzbaur et al., 2005, S.112–113). Dabei sollten auch gesunde Essensalternativen angeboten werden, um den Besuchenden eine ausgewogene Ernährung zu ermöglichen. Möglichkeiten sind hier das Angebot von frischen Salaten, Obst oder Gemüse. Ebenfalls sollte auf die Bereitstellung veganer, vegetarischer und glutenfreier Alternativen geachtet werden, um den individuellen Ernährungsbedürfnissen gerecht zu werden (Holzbaur et al., 2005, S.67). Ein Aushang von Allergenlisten an allen Essensständen soll es Besuchenden ermöglichen, sich schneller über die Inhaltsstoffe der angebotenen Gerichte zu informieren (Holzbaur et al., 2005, S.55).

Das Angebot der alkoholischen und nicht-alkoholischen Getränke sollte ebenfalls angemessen vielfältig sein. Dabei ist darauf zu achten, dass auch alkoholfreie Getränke angeboten werden, welche preislich unter den alkoholhaltigen Getränken liegen (Holzbaur et al., 2005, S.54). Eine angemessene Anzahl von Getränkebudens sollte vorhanden sein, um so lange Warteschlangen zu vermeiden und die Wartezeit der Besuchenden zu verkürzen. Um eine möglichst gleiche Auslastung der Budens zu erreichen, sollte darauf geachtet werden, dass diese möglichst gleichmäßig auf dem Gelände verteilt sind.

### **6.3.6.2 QUALITÄTSKONTROLLEN**

Die Qualität der angebotenen Speisen auf einem Festival ist auch unter dem Aspekt der zu beachtenden Hygiene- und Sicherheitsstandards von großer Bedeu-

tung (Moroff&Luppold, 2017, S.6–7). Daher sollte bei der Auswahl der Gastronomiestände im Vorhinein auf deren Professionalität geachtet werden. Auch während des Festivals sind stichprobenartige Kontrollen bezüglich der Einhaltung der Hygienevorschriften zu empfehlen (Holzbaur et al., 2005, S.121–122).

### **6.3.7 PERSONAL**

#### **6.3.7.1 IMPLEMENTIERUNG EINES STRUKTURIERTEN SCHULUNGS- UND BRIEFING-ANSATZES**

Für das Briefing des Festival-Personals sollte ein strukturierter Ansatz verwendet werden, welcher sicherstellt, dass jeder Mitarbeiter über seine Aufgaben, den Lageplan und die Standorte von wichtigen Einrichtungen wie Info/Servicepoints, (Not-)Ausgänge und Erste-Hilfe-Einrichtungen informiert ist (Kiel & Bäuchl, 2014, S.96). Dabei sollte das Personal außerdem sowohl über die Risiken und Herausforderungen eines Festivals als auch die geltenden Sicherheitsrichtlinien und Verhaltensweisen im Notfall aufgeklärt werden. Vor Beginn des Festivals kann dies durch Schulungen vor Ort, online oder durch die Verwendung von Schulungsmaterialien wie Videos oder Broschüren erfolgen (von Graeve, 2014, S.173–175; Jäger, 2021, S.151). Insbesondere die Schulungen in Bezug auf Sicherheit und Verhalten im Notfall sollten z.B. durch Sicherheits- und Sanitätsdienst-Personal mit entsprechender Ausbildung durchgeführt werden. Weiterhin ist es empfehlenswert, zu Beginn eines jeden Arbeitstages ein Briefing durchzuführen, um alle Mitarbeitenden über die spezifischen Anforderungen oder Änderungen des Tages zu informieren. Diese Briefings können auch dazu genutzt werden, um offene Fragen zu klären und sicherzustellen, dass alle Mitarbeitenden auf demselben Stand sind (von Graeve, 2014, S.22).

#### **6.3.7.2 BEREITSTELLUNG VON QUALIFIZIERTEM PERSONAL**

Es ist wichtig, ausreichend Personal in jeder relevanten Funktion bereitzustellen, um ein reibungsloses Veranstaltungserlebnis für die Besuchenden zu gewährleisten. Veranstalter sollten daher sicherstellen, dass sie ausreichend Personal ein-

gestellt und eine Backup-Liste haben, um sicherzustellen, dass es bei Krankheit oder anderen Abwesenheiten keine Engpässe gibt (Kiel & Bäuchl, 2014, S.95). Um genügend Personal zu gewinnen, kann es hilfreich sein, verschiedene Anreize, wie angemessene Bezahlung, Verpflegung und Unterkunft, zu bieten (Holtbrügge, 2017, S.219). Bei der Rekrutierung des Personals sollte vermieden werden, Personal einzustellen, welches nicht mit Freude dabei ist, denn „ohne Motivation bringt niemand überdurchschnittliche Leistungen“ (von Graeve, 2014, S.160).

### **6.3.7.3 SOZIALE KOMPETENZ DES PERSONALS**

Bei der Auswahl des Personals sollte abhängig von der späteren Funktion neben der fachlichen Kompetenz auch auf die Ausstrahlung, die Persönlichkeit und die Teamfähigkeit geachtet werden (von Graeve, 2014, S.160). Darüber hinaus sollte das Festival-Personal über eine große soziale Kompetenz verfügen und stressresistent sein, um jederzeit höflich und respektvoll mit den Gästen umgehen zu können (Holzbaur et al., 2005, S.179).

### **6.3.8 MERCHANDISE**

#### **6.3.8.1 AUSWAHL UND QUALITÄT DER MERCHANDISE-ARTIKEL**

Um den unterschiedlichen Bedürfnissen der Besuchenden gerecht zu werden, sollte das angebotene Merchandise eine breite Palette von Artikeln umfassen (Bauer et al., 2022, S.13). Dazu können typischerweise T-Shirts, Kappen/Mützen, Taschen, Poster, Aufkleber, Tassen und andere Accessoires gehören. Das Festival sollte sicherstellen, dass für alle Festival-Besuchenden eine breite Größenauswahl, insbesondere bei Artikeln wie T-Shirts, verfügbar ist. Dazu eignen sich z. B. Umfragen über Social-Media-Kanäle, um bereits vor einem Festival herauszufinden, welche Größen am meisten nachgefragt werden.

Die Veranstalter sollten sicherstellen, dass das Merchandise eine gute Qualität aufweist, sodass die Artikel lange halten und damit nachhaltiger sind. Hierfür

sollte der Veranstalter mit Lieferanten zusammenarbeiten, welche eine qualitativ hochwertige Ware anbieten können.

### **6.3.8.2 VERBESSERUNG DER BESTELL- UND LIEFERPROZESSE**

Die Veranstalter sollten sicherstellen, dass die Merchandise-Artikel nicht sofort vergriffen sind. Eine Möglichkeit hierfür könnte die Optimierung des Bestellprozesses und eine sorgfältige Bestandüberwachung sein, um sicherzustellen, dass stets ausreichend Ware vorrätig ist.

## **6.4 LIMITATIONEN & AUSBLICK**

### **6.4.1 LIMITATIONEN**

Wie jede empirische Arbeit ist auch diese Arbeit nicht ohne Limitationen. Teilweise wurde darauf in dieser Arbeit bereits verwiesen. An dieser Stelle soll jedoch noch einmal genauer darauf eingegangen werden.

Eine Einschränkung der vorliegenden Arbeit betrifft die Entwicklung des Erhebungsinstruments, genauer die Wahl der Skala zur Messung des Grades der Zustimmung zu bestimmten Aussagen des Fragebogens. Die Autorin entschied sich in dieser Arbeit für eine Fünf-Punkte-Likert-Skala, welche eine sehr gängige Methode zur Messung von Einstellungen, Meinungen und Wahrnehmungen in Umfragen und Fragebögen darstellt (Graner, 2012, S.107). Für die Aussagekraft der Ergebnisse ist es von Bedeutung, ob die Anzahl der Antwortkategorien gerade oder ungerade ist (Bortz & Döring, 2006, S.224). Bei einer ungeraden Abstufung, wie in dieser Arbeit, wird eine Mittelkategorie vorgegeben (Porst, 2014, S.83). Dabei besteht eine potenzielle Gefahr, dass die Mittelkategorie als „Fluchtkategorie“ genutzt wird (Porst, 2014, S.83–84). Dies geschieht häufig, wenn die Befragten Schwierigkeiten haben, sich für eine Seite der Skala zu entscheiden, oder um schnell zur nächsten Frage zu gelangen, ohne ihre „wirkliche Meinung oder auch Meinungslosigkeit zu dieser Frage“ (Porst, 2014, S.84) be-

kunden zu müssen. Dieses Verhalten kann dazu führen, dass die Ergebnisse der Untersuchung gegebenenfalls an Zuverlässigkeit verlieren.

Weiterhin wurde bereits angesprochen, dass aus verschiedenen Gründen nicht alle Gütekriterien des Erhebungsinstruments geprüft werden konnten. Auch wenn sowohl die Auswertungs- als auch die Durchführungsobjektivität in dieser Arbeit als gegeben gesehen werden können, ist die Interpretationsobjektivität lediglich eingeschränkt gegeben, da sich die Autorin bei der Überprüfung der Interpretationsobjektivität auf die Angabe klarer Interpretationshinweise und Beschreibungen des erfassten Konstrukts und der Skala sowie die Angabe von Mittelwerten und Standardabweichungen beschränkt hat. Für die Interpretation der Ergebnisse liegen allerdings keine für die Zielpopulation relevanten Normen(-Tabellen) vor (Moosbrugger & Kelava, 2012, S.10). Des Weiteren wurde aufgrund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit darauf verzichtet, bei der Beurteilung der Inhaltsvalidität auf Expertenwissen in Bezug auf die Qualitäts-, Zufriedenheits- und Loyalitätsforschung zurückzugreifen (Moosbrugger & Kelava, 2012, S.15). Stattdessen beruht der Großteil der Gestaltung dieser Items auf den Items früherer Forschungen. Es bleibt die Frage offen, ob dies genügt, um die Inhaltsvalidität vollständig gewährleisten zu können. Auch die Konstruktvalidität konnte in dieser Arbeit nur beschränkt bestätigt werden, da die Struktur der Skala in dieser Arbeit anhand einer explorativen Faktorenanalyse untersucht wurde. Es wären jedoch weitere Schritte nötig gewesen, um diese gefundene Struktur zu überprüfen. Um als letztes Gütekriterium die Reliabilität des Fragebogens zu überprüfen, wären theoretisch unterschiedliche Tests mit diversen Testgruppen notwendig gewesen. In dieser Arbeit wurde lediglich der Reliabilitätskoeffizient Cronbachs Alpha näher betrachtet, welcher einen Wert von  $< 0,70$  aufweisen sollte. Im Fall der Faktoren *Programm* und *Merchandise* liegen die ermittelten Werte für Cronbachs Alpha unterhalb dieser Empfehlung. Dies impliziert, dass die Skala, welche die Konstrukte *Programm* bzw. *Merchandise* gemessen hat, vor der Veröffentlichung und Streuung der Umfrage gegebenenfalls noch hätte optimiert werden müssen, um eine bessere interne Konsistenz zu gewährleisten (Jahn, 2013, S.158; Hartmann & Reinecke, 2013, S.52). Die Autorin ist sich diesbezüglich darüber bewusst, dass der für diese Arbeit genutzte

Fragebogen in Form von Pilot- und Evaluationsstudien hätte erprobt werden müssen, bevor er zur tatsächlichen Datenerhebung verwendet wurde (Brandt & Moosbrugger, 2020, S.60–63). Dies ist relevant, da ein Fragebogen nach der Veröffentlichung und Streuung an die Zielgruppe nicht mehr veränderbar ist, ohne die Standardisierung der Erhebung zu gefährden (Weichbold, 2019, S.349).

Eine weitere Einschränkung dieser Arbeit besteht in der gewählten Methodik zur Beantwortung der Forschungsfragen. Diese Arbeit war aufgrund der begrenzten Forschung, insbesondere in Deutschland, eher explorativ angelegt. So wurden die Items des Fragebogens zwar in Anlehnung an vorhergehende Forschung entwickelt, jedoch wurden die Items anhand einer explorativen Faktorenanalyse zu Faktoren zusammengeführt und eigenständig benannt. Damit wurden in dieser Arbeit Items vereinzelt anderen Faktoren zugeordnet, als es in anderen Forschungen geschehen ist. In diesem Kontext ist ebenfalls anzumerken, dass die Items der Konstrukte Zufriedenheit (Faktor 9) und Loyalität (Faktor 10) im Rahmen der in dieser Arbeit durchgeführten Faktorenanalyse ursprünglich auf denselben Faktor geladen haben. Zu diesem Ergebnis kamen auch die Forscher Özdemir und Çulha (2009), welche sich daher in ihrer Arbeit dazu entschieden haben, Loyalität und Zufriedenheit auf einen gemeinsamen Faktor zu laden. Da die Konstrukte in der hier vorliegenden Arbeit allerdings getrennt voneinander untersucht werden sollten, wurden sie auf zwei unterschiedliche Faktoren geladen, wie es auch bei der Vielzahl anderer Studien getan wurde (z.B. Lee et al., 2008; Yürük-Kayapınar et al., 2017; Ho et al., 2022).

Weiterhin wurden die Annahmen in dieser Arbeit unter Einbeziehung einer zweiteiligen Regressionsanalyse geprüft, welche insbesondere zur Untersuchung von Zusammenhängen zwischen Variablen geeignet ist. Bei den hier untersuchten Konstrukten handelt es sich um latente Variablen, welche allerdings häufig messfehlerbehaftet sein können. Diese Messfehler können in Regressionsmodellen jedoch nicht berücksichtigt werden (Weiber & Mühlhaus, 2014, S.26). Eine geeignete Methode, um solche Messfehler berücksichtigen zu können, stellen Strukturgleichungsmodelle dar (Weiber & Mühlhaus, 2014, S.26). Weiterhin bieten Strukturgleichungsmodelle die Möglichkeit, aufgrund der Be-

trachtung von Wechselwirkungen zwischen Variablen, „die Realität besser abzubilden als die Regressionsanalyse“ (Weiber & Mühlhaus, 2014, S.26). Daher wäre die Verwendung eines Strukturgleichungsmodells für ein genaueres Ergebnis zu bevorzugen gewesen. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit wurde jedoch auf die Verwendung eines Strukturgleichungsmodells verzichtet.

Darüber hinaus konnten in dieser Arbeit nicht alle Voraussetzungen für eine Regressionsanalyse erschöpfend geprüft werden. So hätten unter anderem noch Tests auf Homoskedastizität und Normalverteilung der Residuen durchgeführt werden müssen. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit, wurde auf die Prüfung dieser Voraussetzungen jedoch verzichtet.

In dieser Arbeit wurde von einem linearen Zusammenhang zwischen den Konstrukten ausgegangen. Jedoch konnten andere Forschungen bereits zeigen, dass es insbesondere in Bezug auf den Zusammenhang zwischen Zufriedenheit und Loyalität auch progressive, sattelförmige, degressive oder S-förmige Zusammenhänge geben kann (Nerdinger et al., 2015, S.135). Wenngleich in dieser Arbeit ein gewisser linearer Zusammenhang zwischen den Variablen geprüft und bestätigt werden konnte, sind die Ergebnisse mit Vorsicht zu interpretieren.

Eine weitere Limitation dieser Arbeit besteht darin, dass aufgrund der Ergebnisse früherer Forschungen eine gewisse Kausalität (Ursache-Wirkungs-Beziehung) zwischen den Konstrukten angenommen wurde. Um zu ermitteln, ob die vermuteten Wirkungszusammenhänge korrekt sind, „müssten Zusatzinformationen herangezogen oder Experimente nachgeschaltet werden, bei denen systematisch der Einfluss der vermuteten unabhängigen Variablen auf die abhängige Variable untersucht werden kann“ (Kuckartz et al., 2013, S.223). Da dies aufgrund der Begrenzung dieser Arbeit nicht möglich war, bleibt unklar, ob die vermutete Kausalität zwischen den Konstrukten tatsächlich besteht oder ob es weitere Einflussfaktoren gab, welche die nachgewiesenen Effekte beeinflusst haben.

Auch bei der Einordnung der Forschungsergebnisse in den Forschungskontext gilt es kritisch anzumerken, dass ein gewisses Problem der Vergleichbarkeit der Ergebnisse dieser Arbeit mit den Ergebnissen anderer Studien darin besteht, dass die Mehrzahl der hier angeführten Studien, welche sich mit dem Zusammenhang von Qualität, Zufriedenheit und Loyalität beschäftigt haben, sich nicht nur auf Musikfestivals, sondern auch auf Festivals anderer Branchen bezogen haben (z.B. Kultur- oder Food-Festivals).

#### 6.4.2 AUSBLICK

Um die vorab genannten Einschränkungen zu überwinden, sollten zukünftig weitergehende Untersuchungen durchgeführt werden. So sollte die in dieser Arbeit verwendete Messskala weiter verfeinert, getestet und gegebenenfalls modifiziert werden.

In dieser Arbeit wurde das Konstrukt Zufriedenheit als Gesamt-Zufriedenheit operationalisiert, indem die empfundene Zufriedenheit in Bezug auf das gesamte Festival bewertet werden sollte. Für zukünftige Arbeiten wäre es interessant, die Zufriedenheit mit den einzelnen Dimensionen eines Festivals (Attributzufriedenheit) zu messen, was ebenfalls mit einer Modifizierung des Erhebungsinstruments einhergeht. Dabei sollte explizit nach der Zufriedenheit der Besuchenden mit einer bestimmten Qualitätsdimension eines Festivals gefragt werden (z.B. „Wie zufrieden warst Du mit dem Programm?“). Weiterhin sollten in zukünftigen Forschungsarbeiten weitere Konstrukte wie *Motivation*, *Einstellungen* und *Wert* (engl. *value*) mit einbezogen werden, um mögliche weitere Einflussfaktoren auf die Besucher-Loyalität zu ermitteln.

Weiterhin wurde in dieser Arbeit nicht zwischen der Größe bzw. Besucherzahl der einbezogenen Festivals differenziert. Da sich jedoch gegebenenfalls interessante Unterschiede zwischen größeren und kleineren Festivals zeigen würden, sollte dies in zukünftigen Arbeiten berücksichtigt werden. In dieser Arbeit wurden 113 verschiedene Festivals berücksichtigt, wodurch eine Generalisierung der Erkenntnisse unter Berücksichtigung der oben dargestellten Einschränkungen

gen weitestgehend möglich sein sollte. Um jedoch für die einzelnen Festivals individuelle Handlungsempfehlungen zu entwickeln, wäre eine individuelle Betrachtung eines jeden Festivals von Interesse. Auch die Untersuchung des Einflusses von demografischen Unterschieden (z.B. das Geschlecht oder Alter) auf Besucher-Zufriedenheit und Besucher-Loyalität bietet sich für zukünftige Forschungen an.

Aufgrund der großen Rückläuferzahl an Fragebögen war es der Autorin nicht möglich, alle erhobenen Daten eingehend zu analysieren. So konnten die Items 4 und 5 im Rahmen dieser Arbeit nicht analysiert und interpretiert werden. Auch die offene Frage am Ende des Fragebogens könnte sicherlich noch wichtige und relevante Erkenntnisse für Veranstalter liefern. Aufgrund der Datengemenge wäre allerdings eine quantitative Inhaltsanalyse notwendig gewesen. Eine solche Analyse konnte ebenfalls aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht durchgeführt werden, sollte aber in zukünftigen Forschungen dringend berücksichtigt werden.

Für zukünftige Untersuchungen ist es ebenfalls empfehlenswert, die Angaben der Item-Mittelwerte genauer zu betrachten, um noch präzisere Aussagen über die Optimierungsmöglichkeiten von Festivals treffen zu können. Diese Mittelwerte wurden in dieser Arbeit lediglich zur Erhöhung der Gewährleistung der Interpretationsobjektivität angegeben.

## 7 FAZIT

Zusammenfassend beschäftigte sich die vorliegende Arbeit mit der Untersuchung des Einflusses verschiedener Dimensionen von Festival-Qualität auf die Zufriedenheit und Loyalität von Festival-Besuchenden. Genauer galt es dabei zu untersuchen, inwieweit die Qualitätsdimensionen von Rock- und Pop-Festivals in Deutschland die Zufriedenheit von Festival-Besuchenden beeinflussen kann und wie sich die Zufriedenheit in der Folge auf ihre Loyalität gegenüber einem Festival auswirkt. Um diese Ziele zu erreichen, wurden Personen, welche

bereits mindestens einmal ein Rock- oder Pop-Festival in Deutschland besucht haben, mittels Online-Fragebogen zu ihren Einschätzungen in Bezug auf ein von ihnen gewähltes Festival befragt.

Durch eine explorative Faktorenanalyse konnten acht Dimensionen von Festival-Qualität ermittelt werden: *Organisation & Kommunikation, Personal, Preise, Einrichtungen & Komfort, Programm, Sicherheit, Gastronomie* und *Merchandise*.

Mithilfe einer zweiteiligen Regressionsanalyse wurde der Zusammenhang zwischen den Konstrukten Festival-Qualität, Besucher-Zufriedenheit und Besucher-Loyalität untersucht. Die Untersuchungsergebnisse der Regressionsanalysen konnten zeigen, dass sieben dieser acht Qualitätsdimensionen einen signifikant positiven Einfluss auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden hatten. Dabei konnten die für diese Arbeit aufgestellten Hypothesen H1a–g verifiziert werden. Lediglich für die Dimension *Merchandise* konnte kein signifikant positiver Einfluss auf die Zufriedenheit der Besuchenden nachgewiesen werden, weshalb Hypothese H1h nicht verifiziert werden konnte. Folglich kann die erste Forschungsfrage dahingehend beantwortet werden, dass die Qualitätsdimensionen von Festivals *Einrichtungen & Komfort, Personal, Organisation & Kommunikation, Preise, Programm, Sicherheit* und *Gastronomie* einen signifikant positiven Einfluss auf die Zufriedenheit der Festival-Besuchenden haben. Insbesondere die Dimensionen *Organisation & Kommunikation* zeigte den größten Einfluss auf die Zufriedenheit der Besuchenden.

Ebenfalls konnte ein signifikant positiver Einfluss von Zufriedenheit auf die Loyalität der Besuchenden nachgewiesen werden, womit sich Hypothese H2 verifizieren ließ. Folglich lässt sich die zweite Forschungsfrage insofern beantworten, dass die Zufriedenheit der Besuchenden mit einem Festival einen signifikant positiven Einfluss auf ihre Loyalität diesem gegenüber hat. Auf Basis dieser Erkenntnisse konnten entsprechende Handlungsempfehlungen für Festival-Veranstalter abgeleitet werden.

Trotz der dargestellten Einschränkungen und Hinweise für zukünftige Forschungen beansprucht die Autorin für sich, mit dieser Arbeit einen Beitrag zur Forschung im Bereich des Festivalmanagements zu leisten und somit dazu beizutragen, diesen Forschungsbereich in Deutschland aus seinem Nischendasein zu führen. Darüber hinaus trägt diese Arbeit zur Schließung der Forschungslücke bezüglich des Zusammenhangs der Konstrukte Qualität, Zufriedenheit und Loyalität im Kontext von Musikfestivals bei. Die Ergebnisse und daraus abgeleiteten Handlungsempfehlungen dieser Arbeit ermöglichen es Festival-Veranstaltern, die Qualität ihrer Musikfestivals zu verbessern, um so die Besucher-Zufriedenheit und damit einhergehend auch die Besucher-Loyalität zu steigern und somit eine starke Wettbewerbsposition auf dem Festivalmarkt zu erreichen oder beizubehalten.

## 8 LITERATURVERZEICHNIS

- Amorim, D., Jiménez Caballero, J. L., & Almeida, P. (2019). Motivation and tourists' loyalty in performing arts festivals: The mediator role of quality and satisfaction. *Enlightening Tourism a pathmaking journal*, 9(2), S.100–136. <http://dx.doi.org/10.33776/et.v9i2.3626>
- Anil, N. K. (2012). Festival visitors' satisfaction and loyalty: An example of small, local, and municipality organized festival. *Tourism: An International Interdisciplinary Journal*, 60(3), S.255–271. Von <https://hrcak.srce.hr/file/136902> abgerufen
- Armbrecht, J. (2021). Event quality, perceived value, satisfaction and behavioural intentions in an event context. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 21(2), S.169–191. <https://doi.org/10.1080/15022250.2021.1877191>
- Backman, S. J., & Crompton, J. L. (1991). The usefulness of selected variables for predicting activity loyalty. *Leisure Science*, 13(3), 205–220. <https://doi.org/10.1080/01490409109513138>
- Báez-Montenegro, A., & Devesa-Fernández, M. (2017). Motivation, satisfaction and loyalty in the case of a film festival: differences between local and non-local participants. *Journal of Cultural Economics*, 41(2), S.173–195. <https://doi.org/10.1007/s10824-017-9292-2>
- Baker, D. A., & Crompton, J. L. (2000). Quality, satisfaction and behavioral intentions. *Annals of tourism research*, 27(3), S.785–804. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00108-5](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00108-5)
- Baloglu, S. (2002). Dimensions of customer loyalty: Separating friends from well wishers. *Cornell Hotel and Restaurant Administration Quarterly*, 43(1), 47–59. <https://doi.org/10.1177/0010880402431005>
- Bauer, M. J., Naber, T., & Augsburg, G. (2022). *Festivalmanagement. Grundlagen der Produktion von Open-Air-Musikveranstaltungen*. Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-37586-7>
- Bauer, T., & Münch, F. (2021). Eventisierung von Fachmessen zur Erweiterung des emotionalen Erlebens. In S. Ronft (Hrsg.), *Eventpsychologie. Veranstal-*

- tungen wirksam optimieren: Grundlagen, Konzepte, Praxisbeispiele (S.861–888). Springer Gabler.
- bdkv. (30. August 2021). <https://bdkv.de/marktstudien/>. Abgerufen von <https://bdkv.de>: <https://bdkv.de/wp-content/uploads/2021/09/210830-Basisfolien-7.-Welle.pdf>
- Becker, C. (1997). Weinfeste, Weihnachtsmärkte und Musik-Festivals – zwischen Traditionspflege und Zwang zur Innovation. In A. Steinecke, & M. Treinen (Hrsg.), *Inszenierung im Tourismus* (S.62–77). Europäisches Tourismus Institut.
- Berger-Grabner, D. (2016). *Wissenschaftliches Arbeiten in den Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* (3. Ausg.). Springer Fachmedien.
- Boo, S., & Busser, J. (2006). Impact analysis of a tourism festival on tourists' destination images. *Event Management*, 9(4), S.223–237. <https://doi.org/10.3727/152599506776771562>
- Bortz, J., & Döring, N. (2006). *Forschungsmethoden und Evaluation. Für Human- und Sozialwissenschaftler* (4. Ausg.). Springer-Verlag GmbH.
- Bowen, H. E., & Daniels, M. J. (2005). Does the music matter? Motivations for attending a music festival. *Event Management*, 9(3), S.155–164. <http://dx.doi.org/10.3727/152599505774791149>
- Brandt, H., & Moosbrugger, H. (2020). Planungsaspekte und Konstruktionsphasen von Tests und Fragebogen. In H. Moosbrugger, & A. Kelava (Hrsg.), *Testtheorie und Fragebogenkonstruktion* (3. Ausg., S.39–66). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-662-61532-4\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-662-61532-4_3)
- Chi, C. G., & Qu, H. (2008). Examining the structural relationships of destination image, tourist satisfaction and destination loyalty: An integrated approach. *Tourism management*, S.624–636. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2007.06.007>
- Choo, H., & Park, D. B. (2017). Festival quality evaluation between local and nonlocal visitors for agriculture food festivals. *Event Management*, 21(6), S.653–664. <http://dx.doi.org/10.3727/152599517X15073047237197>
- Choo, H., Ahn, K., & Petrick, J. F. (2016). An integrated model of festival revisit intentions: Theory of planned behavior and festival quality/satisfaction.

- International journal of contemporary hospitality management*, 28(4), S.818–838.  
<http://dx.doi.org/10.1108/IJCHM-09-2014-0448>
- Cohen, E., Huang, G., & Beck, J. C. (2017). (I Can Get) Satisfaction: Preference-Based Scheduling for Concert-Goers at Multi-venue Music Festivals. *Theory and Applications of Satisfiability Testing–SAT 2017: 20th International Conference, Melbourne, VIC, Australia, August 28–September 1, 2017, Proceedings 20*, S.147–163. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-66263-3\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-319-66263-3_10)
- Cole, S. T., & Illum, S. F. (2006). Examining the mediating role of festival visitors' satisfaction in the relationship between service quality and behavioral intentions. *Journal of Vacation Marketing* (12(2)), S.160–173. <https://doi.org/10.1177/1356766706062156>
- Cole, S., & Chancellor, H. (2009). Examining the Festival Attributes That Impact Visitor Experience, Satisfaction and Re-visit Intention. *Journal of Vacation Marketing*, 15(4), S.323–333. <https://doi.org/10.1177/1356766709335831>
- Dalgiç, A., & Birdir, K. (2020). Key success factors on loyalty of festival visitors: the mediating effect of festival experience and festival image. *Tourism & Management Studies*, 16(1), S.28–38. <https://doi.org/10.18089/tms.2020.1601>
- Dams, C., & Luppold, S. (2016). *Hybride Events. Zukunft und Herausforderung für Live-Kommunikation*. Springer Gabler.
- Delamere, T. (2001). Development of a scale to measure resident attitudes toward the social impacts of community festivals: Part 2: Verification of the scale. *Event Management*, 7(1), 25–38. <https://doi.org/10.3727/152599501108751452>
- Dillerup, R., & Stoi, R. (Unternehmensführung). 2016 (5. Ausg.). Vahlen.
- Drengner, J., Jahn, S., & Gaus, H. (2010). Events and loyalty formation: The role of satisfaction, felt community, emotional experience, and frequency of use. In C. Zanger, *Stand und Perspektiven der Eventforschung* (S.151–165).
- Eck, D. (2015). Erfolgsfaktoren von Musikfestivals. (Bachelorarbeit). Hochschule Mittweida.
- Faulkner, B., Fredline, E., Larson, M., & Tomljenovic, R. (1999). A marketing analysis of Sweden's Storsjöyran musical festival. *Tourism Analysis*, 4(3–4), S.151–171. Von <https://www.ingentaconnect.com/content/cog/ta/1999/00000004/f0020003/art00003> abgerufen
- Field, A. (2013). *Discovering Statistics using IBM SPSS Statistics*. Sage.

- Frith, S. (2. März 2023). *Rock: Definition, History, Artists, Songs & Facts*. Abgerufen am 11. April 2023 von Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/rock-music>
- Fromm, S. (2008). Faktorenanalyse. In N. Baur, & S. Fromm (Hrsg.), *Datenanalyse mit SPSS für Fortgeschrittene* (S.345–369). VS Verlag für Sozialwissenschaften. [https://doi.org/10.1007/978-3-531-91034-5\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-531-91034-5_16)
- Geilenbrügge, L. (2016). Identifizierung von Rahmenbedingungen für die Auswahl von Eventlocations. Eine Handlungsempfehlung für Locationbetreiber. In C. Zanger (Hrsg.), *Events und Tourismus. Stand und Perspektiven der Eventforschung* (S.91–115). Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15515-5>
- Getz, D. (2010). The nature and scope of festival studies. *International journal of event management research*, 5(1), S.1–47. Von [https://www.researchgate.net/publication/267809848\\_The\\_nature\\_and\\_scope\\_of\\_festival\\_studies](https://www.researchgate.net/publication/267809848_The_nature_and_scope_of_festival_studies) abgerufen
- Getz, D., & Andersson, T. D. (2008). Sustainable Festivals: On Becoming an Institution. *Event Management*, S.1–17. <https://doi.org/10.3727/152599509787992625>
- Gorsuch, R. L. (1983). *Factor Analysis* (2. Ausg.). Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Graner, M. (2012). *Der Einsatz von Methoden in Produktentwicklungsprojekten: Eine empirische Untersuchung der Rahmenbedingungen und Auswirkungen*. Wiesbaden: Springer-Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-01278-6>
- Grappi, S., & Montanari, F. (2011). The role of social identification and hedonism in affecting tourist re-patronizing behaviours: The case of an Italian festival. *Tourism management*, 32(5), S.1128–1140. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2010.10.001>
- Groskopf, J. (19. Juli 2021). *Besonderheiten der Veranstaltungssicherheit bei Open Air-Festivals*. Abgerufen am 27. April 2023 von [de.linkedin.com](https://de.linkedin.com/pulse/besonderheiten-der-veranstaltungssicherheit-bei-open-jens-groskopf): <https://de.linkedin.com/pulse/besonderheiten-der-veranstaltungssicherheit-bei-open-jens-groskopf>

- Grosser, T. (2017). Bits und Apps im Messe- und Tagungswesen. In T. Knoll (Hrsg.), *Veranstaltungen 4.0. Konferenzen, Messen und Events im digitalen Wandel* (S.37–66). Wiesbaden: Springer Gabler.
- Grubelnik, N. (2015). *Rockfestivals-Entstehung und Bedeutungswandel: Stellenwert touristischer Zusatzleistungen für Festivalbesucher heute*. disserta Verlag.
- Hartmann, T., & Reinecke, L. (2013). Skalenkonstruktion in der Kommunikationswissenschaft. In D. Schlütz, & W. Möhring (Hrsg.), *Handbuch standardisierte Erhebungsverfahren in der Kommunikationswissenschaft* (S.41–60). Springer Fachmedien. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-18776-1>
- Helmold, M., Laub, T., Flashar, B., Fritz, J., & Dathe, T. (2023). *Qualität neu denken. Innovative, virtuelle und agile Ansätze entlang der Wertschöpfungskette*. Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-40220-4>
- Hessisches Ministerium für Wirtschaft, Energie, Verkehr und Landesentwicklung. (2014). *Hessische Richtlinie über den Bau und Betrieb von Versammlungsstätten (Anhang 24)*. Von [https://wirtschaft.hessen.de/sites/wirtschaft.hessen.de/files/2021-07/hessische\\_versammlungsstaettenrichtlinie\\_h-vsta-ettr\\_0.pdf](https://wirtschaft.hessen.de/sites/wirtschaft.hessen.de/files/2021-07/hessische_versammlungsstaettenrichtlinie_h-vsta-ettr_0.pdf) abgerufen
- Ho, J., Tiew, F., & Adamu, A. (2022). The determinants of festival participants' event loyalty: a focus on millennial participants. *International Journal of Event and Festival Management*, 13(2), S.422–439. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-01-2022-0006>
- Holtbrügge, D. (2017). *Personalmanagement* (7. Ausg.). Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-55642-9>
- Holzbaur, U., Jettigner, E., Knauß, B., Moser, R., & Zeller, M. (2005). *Veranstaltungen professionell zum Erfolg führen* (3. Ausg.). Springer Gabler.
- Homburg, C. (2016). *Marketingmanagement: Strategie-Instrumente-Umsetzung-Unternehmensführung* (6. Ausg.). Springer-Verlag. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-13656-7>
- IfD Allensbach. (2011). *Anzahl der Personen, die sich für Rock- und Popfestivals interessieren, von 2007 bis 2011 (in Millionen)*. Abgerufen am von <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/173515/umfrage/veranstaltungen---interesse-an-rock--und-popfestivals/?locale=de>
- Jäger, D. (2021). *Grundwissen Eventmanagement* (4. Ausg.).

- Jahn, S. (2013). *Konsumentenwert: Konzeptualisierung und Analyse der Wirkungen auf Zufriedenheit und Loyalität am Beispiel eines Festivals* (Bd. Markenkommunikation und Beziehungsmarketing). Wiesbaden: Springer Gabler. doi:<https://doi.org/10.1007/978-3-658-02736-0>
- Jahn, S., & Zanger, C. (2013). Events und Social Media. In M. Bruhn, & K. Hadwisch (Hrsg.), *Dienstleistungsmanagement und Social Media. Potenziale, Strategien und Instrumente* (S.257–276). Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-01248-9>
- Jin, N., Lee, H., & Lee, S. (2013). Event Quality, Perceived Value, Destination Image, and Behavioral Intention of Sports Events: The Case of the IAAF World Championship, Daegu, 2011. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, 18(8), S.849–864. <https://doi.org/10.1080/10941665.2012.711336>
- Kaiser, H. F., & Rice, J. (1974). Little Jiffy, Mark IV. *Educational and Psychological*, 34(1), 111–117. <https://doi.org/10.1177/001316447403400115>
- Kiel, H.-J., & Bächli, R. G. (2014). *Eventmanagement. Konzeption, Organisation, Erfolgskontrolle*. Verlag Franz Vahlen.
- Kim, Y., Kim, M., Ruetzler, T., & Taylor, J. (2010). An examination of festival attendees' behavior using SEM. *International journal of event and festival management*(1(1)), 86–95. <https://doi.org/10.1108/17852951011029324>
- Kitterlin-Lynch, M., & Yoo, M. (2014). Festival motivation and loyalty factors. *Tourism & Management Studies*, 10(1), S.119–126. Von [https://www.researchgate.net/publication/260872619\\_Festival\\_motivation\\_and\\_loyalty\\_factors](https://www.researchgate.net/publication/260872619_Festival_motivation_and_loyalty_factors) abgerufen
- Kneidl, A., & Simon, S. (2021). Crowd Simulation als Planungswerkzeug für Veranstaltungen. Von der psychologischen Theorie in die Praxis. In S. Ronft (Hrsg.), *Eventpsychologie. Veranstaltungen wirksam optimieren: Grundlagen, Konzepte, Praxisbeispiele* (S.543–567). Mannheim: Springer Gabler.
- Krebs, D., & Menold, N. (2014). Gütekriterien quantitativer Sozialforschung. In N. Baur, & J. Blasius (Hrsg.). Springer.
- Kuckartz, U., Rädiker, S., Ebert, T., & Schehl, J. (2013). *Statistik: Eine verständliche Einführung*. Springer-Verlag.
- Künzer, L., & Hofinger, G. (2021). Veranstaltungen und Besuchersicherheit. In S. Ronft (Hrsg.). Springer Gabler.

- Lee, C. K., Yoon, Y. S., & Lee, S. K. (2007). Investigating the relationships among perceived value, satisfaction, and recommendations: The case of the Korean DMZ. *Tourism management*, 28(1), S.204–214. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2005.12.017>
- Lee, H., Lee, Y., & Yoo, D. (2000). The determinants of perceived service quality and its relationship with satisfaction. *Journal of services marketing*, 14(3), S.217–231. <https://doi.org/10.1108/08876040010327220>
- Lee, J. S., Lee, C. K., & Park, C. K. (2014). Developing and validating a multi-dimensional quality scale for mega-events. *International journal of hospitality management*, 43, S.121–131. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2014.09.003>
- Lee, J., & Beeler, C. (2007). The relationships among quality, satisfaction, and future intention for first-time and repeat visitors in a festival setting. *Event management*, 10(4), S.197–208. <http://dx.doi.org/10.3727/152599507783948684>
- Lee, J., & Kyle, G. T. (2014). The Affective-Psychological Process of Festival Visitor Loyalty Formation. *Tourism Analysis*, 19(3), S.377–382. <http://dx.doi.org/10.3727/108354214X14029467968727>
- Lee, J., Kyle, G., & Scott, D. (2012). Lee, J., Kyle, G., & Scott, D. (2012). The mediating effect of place attachment on the relationship between festival satisfaction and loyalty to the festival hosting destination. *Journal of travel research*, 51(6), S.754–767. <https://doi.org/10.1177/0047287512437859>
- Lee, J.-S., Lee, C.-K., & Choi, Y. (2011). Examining the role of emotional and functional values in festival evaluation. *Journal of Travel Research*, 50(6), S.685–696. <https://doi.org/10.1177/0047287510385465>
- Lee, S. Y., Petrick, J. E., & Crompton, J. (2007). The roles of quality and intermediary constructs in determining festival attendees' behavioral intention. *Journal of Travel Research*(45(4)), S.402–412. <https://doi.org/10.1177/0047287507299566>
- Lee, S.-Y., Huh, J., & Hong, S.-K. (2008). Determining Behavioral Intention to Visit a Festival Among First-Time and Repeat Visitors. *International Journal of Tourism Sciences*, 1, S.39–55. <https://doi.org/10.1080/15980634.2008.11434603>

- Lee, T., & Hsu, F. (2013). Examining How Attending Motivation and Satisfaction Affects the Loyalty for Attendees at Aboriginal Festivals. *International Journal of Tourism Research*, S.18–34. <https://doi.org/10.1002/jtr.867>
- Lee, Y. K., Lee, C. K., Lee, S. K., & Babin, B. J. (2008). Festivalscapes and patrons' emotions, satisfaction, and loyalty. *Journal of business research*, 61(1), S.56–64. doi:<https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2006.05.009>
- Leenders, M. A. (2010). The relative importance of the brand of music festivals: a customer equity perspective. *Journal of strategic marketing*, 18(4), S.291–301. <https://doi.org/10.1080/09652541003768061>
- Li, X., & Petrick, J. F. (2005). A review of festival and event motivation studies. *Event Management*, 9(4), S.239–245. <http://dx.doi.org/10.3727/152599506776771526>
- Marković, S., Dorčić, J., & Krnetić, M. (2015). Visitor Satisfaction and Loyalty Measurement of a Local Food Festival: Application of FESTPERF Scale. 3, S.183–196. Von [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2637316](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2637316) abgerufen
- Mason, M. C., & Paggiaro, A. (2012). Investigating the role of festivalscape in culinary tourism: The case of food and wine events. *Tourism management*, 33(6), S.1329–1336. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2011.12.016>
- Michailow, M. (1996). Individualisierung und Lebensstilbildungen. In O. G. Schwenk (Hrsg.), *Lebensstil zwischen Sozialstrukturanalyse und Kulturwissenschaft* (S.71–98). VS Verlag für Sozialwissenschaften. [https://doi.org/10.1007/978-3-322-99689-3\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-322-99689-3_5)
- Mielke, J. (28. Juli 2012). *Festivals im Sommer: Musik für die Massen*. Abgerufen am 01. Mai 2023 von [tagesspiegel.de](https://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/musik-fur-die-massen-2180452.html): <https://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/musik-fur-die-massen-2180452.html>
- Möhring, W., & Schlütz, D. (Hrsg.). (2013). *Handbuch standardisierte Erhebungsverfahren in der Kommunikationswissenschaft*. Springer-Verlag.
- Moosbrugger, H., & Brandt, H. (2020). Antwortformate und Itemtypen. In H. Moosbrugger, & A. Kelava (Hrsg.), *Testtheorie und Fragebogenkonstruktion* (3. Ausg., S.93–117). Springer-Verlag.
- Moosbrugger, H., & Kelava, A. (2012). *Testtheorie und Fragebogenkonstruktion* (2. Ausg.). Springer.

- Moroff, M., & Luppold, S. (2017). *Planung und Umsetzung sicherer Events. Handeln und Lernen aus Erfahrungen bei Veranstaltungen*. Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-19716-2>
- Nerdinger, F. W. (2019). Dienstleistungsqualität und Kundenzufriedenheit. In F. W. Nerdinger, G. Blickle, & N. Schaper, *Arbeits- und Organisationspsychologie* (4. Ausg.). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-56666-4>
- Nerdinger, F. W., Neumann, C., & Curth, S. (2007). Kundenzufriedenheit und Kundenbindung. In K. Moser, *Wirtschaftspsychologie* (2. Ausg.). Springer Medizin Verlag.
- Nerdinger, W. F., Neumann, C., & Curth, S. (2015). *Wirtschaftspsychologie* (Bde. 2., vollst. überarb. u. ak. Aufl. 2015). (K. Moser, Hrsg.) Springer
- Oliver, R. L. (1999). Whence consumer loyalty? *Journal of marketing*, *63*(4), S.33–44. <https://doi.org/10.1177/00222429990634s105>
- Özdemir, G., & Çulha, O. (2009). Satisfaction and loyalty of festival visitors. *Anatolia*, *20*(2), S.359–373. <https://doi.org/10.1080/13032917.2009.10518914>
- Pai, C.-K., Lee, T., & Kang, S. (2021). Examining the Role of Service Quality, Perceived Values, and Trust in Macau Food Festival. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, *18*(17). <https://doi.org/10.3390/ijerph18179214>
- Paul, S., & Sakschewski, T. (2014). Aufbau und Inhalt eines Sicherheitskonzepts. In S. Paul, M. Ebner, K. Klode, & T. Sakschewski. Beuth.
- Placke, B. (2011). *Kundenzufriedenheit, Kundenloyalität und Kundenprofitabilität in Strukturgleichungsmodellen: Eine kausalorientierte Performance-Measurement-Analyse*. Diplomica Verlag.
- Porst, R. (2014). *Fragebogen. Ein Arbeitsbuch* (4. Ausg.). Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-02118-4>
- Raab, G., Unger, A., & Unger, F. (2010). *Marktpsychologie* (3. Ausg.). Gabler.
- Rammstedt, B. (2004). Zur Bestimmung der Güte von Multi-Item-Skalen: Eine Einführung. Mannheim: Zentrum für Umfragen, Methoden und Analysen. Von <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-201443> abgerufen
- Reese, G., Hamann, K., Menzel, C., & Drews, S. (2018). Soziale Identität und nachhaltiges Verhalten. In C. T. Schmidt, & B. Eva (Hrsg.), *Psychologie und*

- Nachhaltigkeit. Konzeptionelle Grundlagen, Anwendungsbeispiele und Zukunftsperspektiven* (S.47–57). Springer Gabler.
- Ronft, S. (2021). Behavior Patterns. Möglichkeiten und kritische Diskussion der Wahrnehmungs- und Verhaltensbeeinflussung durch psychologische Effekte im Eventkontext. In *Eventpsychologie. Veranstaltungen wirksam optimieren: Grundlagen, Konzepte, Praxisbeispiele* (S.315–366). Springer Gabler. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-28888-4>
- Rück, H. (2018). *Definition: Event*. Abgerufen am 21. April 2023 von Gabler Wirtschaftslexikon: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/event-34760>
- Schäfer, T. (2016). *Methodenlehre und Statistik: Einführung in Datenerhebung, deskriptive Statistik und Inferenzstatistik*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-11936-2>
- Schlenker, K., Edwards, D., & Sheridan, L. (2005). A flexible framework for socio-economic impact evaluation of a festival. *International Journal of Event Management Research*, 1(1), 66–77. Von <http://hdl.handle.net/10453/10173> abgerufen
- Schmidt, D. (2012). *Rockfestivals in Deutschland. Bestandsaufnahme und Entwicklung von Rockmusik und Festivals*. AV Akadamikerverlag.
- Schmitz, T. (2023). *Handyempfang verbessern: Das kannst du tun!* Abgerufen am 07. Mai 2023 von Sparhandy.de – Ratgeber: <https://www.sparhandy.de/handytarife/info/handyempfang/#hilfsmittel>
- Schulz, B. (2015). Das Phänomen Pop-Festival. Qualitative Untersuchung der Wertschöpfungsprozesse des deutschen Festivalmarktes. *Masterarbeit*. GRIN Verlag. Von <https://www.grin.com/document/306039> abgerufen
- Selmi, N., Bahri-Ammari, N., Soliman, M., & Hanafi, I. (2021). The impact of festivalscape components on festivalgoers' behavioral intentions: The case of the International Festival of Carthage. *Journal of Convention & Event Tourism*, 22(4), S.324–345. <https://doi.org/10.1080/15470148.2021.1887784>
- Sievert, C. (2022). Analyse der Krisenkommunikation bei Großveranstaltungen. Eine empirische Untersuchung am Beispiel von Unwetterlagen bei Pop- und Rock-Festivals in Deutschland von 2015 bis heute. In M. J. Bauer, & T.

- Naber (Hrsg.), *Musikfestivals und Open-Air-Veranstaltungen. Wirtschaftsfaktor – Krisenkommunikation – Nachhaltigkeit* (S.81–138).
- Skala-Gast, D. (2012). Zusammenhang zwischen Kundenzufriedenheit und Kundenloyalität: eine empirische Analyse am Beispiel der deutschen Automobilindustrie (Bd. 38). (C. Burmann, & M. Kirchgeorg, Hrsg.) Gabler Verlag Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-8349-4275-3>
- Skalen in der Statistik*. (kein Datum). Abgerufen am 27. März 2023 von statistikhq: <https://www.statistikhq.de/skalen.php>
- Son, S. M., & Lee, K. M. (2011). Assessing the Influences of Festival Quality and Satisfaction on Visitor Behavioral Intentions. *Event Management*, 15(3), S.293–303. <https://doi.org/10.3727/152599511X13124625650700>
- Sounds for Nature Foundation e.V. (2013). *Leitfaden für die umweltverträgliche Gestaltung von Open-Air-Veranstaltungen*. Abgerufen am 04. Mai 2023 von [http://soundsfornature.eu/wp-content/uploads/SFN\\_Leitfaden\\_web.pdf](http://soundsfornature.eu/wp-content/uploads/SFN_Leitfaden_web.pdf)
- Spelman, J. (2018). *The Festival Organiser's Bible: How to plan, organise and run a successful festival*. Robinson.
- Stauss, B., & Neuhaus, P. (2004). Das Qualitative Zufriedenheitsmodell (QZM). In H. H. Hinterhuber (Hrsg.), *Kundenorientierte Unternehmensführung* (S.87–100). Springer Fachmedien.
- Stichprobenrechner (Sample Size Calculator)*. (10. Mai 2022). Von Qualtrics: <https://www.qualtrics.com/de/erlebnismangement/marktforschung/stichprobenrechner/> abgerufen
- Tan, K. L., Sim, A. K., Chai, D., & Beck, L. (2020). Participant well-being and local festivals: the case of the Miri country music festival, Malaysia. *International Journal of Event and Festival Management*, 11(4), S.433–451. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-02-2020-0007>
- Tkaczynski, A., & Stokes, R. (2010). FESTPERF: A service quality measurement scale for festivals. *Event Management*, 14(1), S.69–82. <http://dx.doi.org/10.3727/152599510X12724735767679>
- Tohmo, T. (2005). Economic impacts of cultural events on local economies: An input-output analysis of the Kaustinen Folk Music Festival. *Tourism Economics*, 11(3), 431–451. <https://doi.org/10.5367/000000005774352980>

- Töpfer, A. (2020). *Strategische Positionierung und Kundenzufriedenheit* (Bd. 1.). Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-32019-5>
- Toth, A. (2014). *Die Beziehung zwischen Einkaufserlebnis und Preiszufriedenheit. Eine Studie im Handel*. Springer Gabler.
- Tyrell, B., & Ismail, J. (2005). A methodology for estimating the attendance and economic impact of an open-gate festival. *Event Management*, 9(3), S.111–118. <https://doi.org/10.3727/152599505774791158>
- Über Popmusik. (kein Datum). Abgerufen am 11. April 2023 von board of music: <https://www.boardofmusic.de/popmusik>
- von Graeve, M. (2014). *Events professionell managen. Das Handbuch für Veranstaltungsorganisation*. BusinessVillage GmbH.
- Wagner, P., & Hering, L. (2014). Online-Befragung. In N. Baur, & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (S.661–673). Springer.
- Weiber, R., & Mühlhaus, D. (2014). *Strukturgleichungsmodellierung. Eine anwendungsorientierte Einführung in die Kausalanalyse mit Hilfe von AMOS, SmartPLS und SPSS* (2. Ausg.). Springer Gabler.
- Weichbold, M. (2019). Pretests. In N. Baur, & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (2. Ausg., S.349–356). Springer Gabler.
- Willnauer, F. (2006). Musikfestspiele und Festivals. In R. Jakoby, E. Rohlf, & M. Wallscheid (Hrsg.), *Musik Almanach: 2007/2008. Daten und Fakten zum Musikleben in Deutschland* (S.63–72). ConBrio.
- Willnauer, F. (01. Juni 2018). *Festspiele und Musikfestivals*. Abgerufen von [miz.org](https://miz.org): <https://miz.org/de/beitraege/festspiele-und-musikfestivals>
- Wong, J., Wu, H. C., & Cheng, C. C. (2015). An empirical analysis of synthesizing the effects of festival quality, emotion, festival image and festival satisfaction on festival loyalty: A case study of Macau Food Festival. *International Journal of Tourism Research*, 17(6), S.521–536. doi:<https://doi.org/10.1002/jtr.2011>
- Wu, H. C., & Ai, C. H. (2016). A study of festival switching intentions, festival satisfaction, festival image, festival affective impacts, and festival quality. *Tourism and hospitality research*, 16(4), S.359–384. <https://doi.org/10.1177/1467358415610375>

- Yoon, Y.-S., Lee, J.-S., & Lee, C.-K. (2010). Measuring festival quality and value affecting visitors' satisfaction and loyalty using a structural approach. *International journal of hospitality management*, 29(2), S.335–342. <https://doi.org/10.1016/J.IJHM.20>
- Yürük-Kayapınar, P., Akyol, A., & Şimşek, G. (2017). Analyzing the effects of social impacts of events on satisfaction and loyalty. *Tourism Management*, 60, S.367–378. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2016.12.016>
- Zemann, C. (2005). *Erfolgsfaktoren von Sportgroßveranstaltungen. Entwicklung eines Verfahrens zur Ex-ante-Analyse sportlicher Großereignisse*. Geographisches Institut der Universität Mannheim.

## 9 ANHANG

# ANHANG 1: ERHEBUNGSINSTRUMENT: ONLINE-FRAGEBOGEN

*Liebe/r Festivalbesucher/in,*

*mein Name ist Leo Michel, ich studiere Kommunikationsmanagement an der IST-Hochschule für Management und verfasse derzeit meine Masterarbeit. Dafür bin ich auf Deine Unterstützung angewiesen!*

*In meiner Masterarbeit beschäftige ich mich Rock- und Pop-Festivals in Deutschland.*

*Dazu würde ich von Dir gerne mehr zu Deinen Festivalerfahrungen erfahren. Gib dazu bitte an, inwieweit Du den folgenden Aussagen zustimmst.*

**Die Bedingung für die Teilnahme an dieser Umfrage ist, dass Du mindestens 1 Mal auf einem Musik-Festival des Genres Pop oder Rock in Deutschland warst.**

*Für den Erfolg der Studie ist es wichtig, dass Du den Fragebogen vollständig ausfüllst und keine der Fragen auslässt. Alle Daten werden anonym erhoben, sie können Deiner Person nicht zugeordnet werden und werden streng vertraulich behandelt.*

*Vielen Dank für Deine Unterstützung!*

---

**2. Einstiegsfrage** 2/4

**1. Bitte wähle Deine Antwort aus.**

*Wie oft warst Du insgesamt schon auf Musikfestivals des Genres Pop oder Rock in Deutschland?*

noch nie

mindestens 1 Mal (wenn dies der Fall ist, gib Deine Antwort bitte als Zahl ins Textfeld ein)

---

**2. Bitte gib Deine Antwort ein.**

*Auf welchem Festival warst Du am häufigsten? (Name des Festivals)*

Dies sollte das Festival sein, auf das sich die weitere Beantwortung dieses Fragebogens bezieht.

---

**3. Bitte gib Deine Antwort ein.**

*Wie oft warst Du auf diesem Festival bereits?*

Mal

## DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

**4. Aus welchen Gründen besuchst Du ein Festival?**

Bitte wähle die für Dich wichtigsten Punkte aus (maximal 6).

- bestimmte Bands sehen
- neue Musik entdecken
- Musikstil des Festivals
- Tanzen
- Live-Musik hören
- neue Leute kennen lernen
- Sozialisierung mit Familie und Freunden
- mit Menschen mit ähnlichen Interessen zusammen sein
- Ausgleich zum Alltag
- Entspannung
- Kultur
- Kommunikation mit anderen Menschen
- Party
- Trinken/Alkohol
- Drogen
- Sex
- Camping
- Eskapismus / bewusstes Eskalieren
- Side-Acts
- Vielfalt an Sachen, die man sehen und tun kann
- Neugierde
- Sonstiges

### 5. Welche Aspekte sind Dir bei einem Festival besonders wichtig?

Bitte wähle die für Dich wichtigsten Punkte aus. (maximal 6).

- Musik Acts
- Side Acts
- Camping
- Atmosphäre und Stimmung
- Veranstaltungsort
- Festivalgelände (Wiese, Parkplatz etc.)
- Publikum / Szene
- Sponsoring
- Technik
- Informations-Günde
- Merchandise des Festivals
- Sauberkeit des Geländes (kein herumliegender Müll, genügend Mülltonnen)
- Hygiene (Anzahl und Sauberkeit der sanitären Anlagen)
- Nachhaltigkeit
- Sicherheit
- Größe des Festivals
- Bekanntheit des Festivals
- Kommunikation
- Kompetenz des Festivalveranstalters
- Anzahl an Parkmöglichkeiten
- Transportmöglichkeiten zum Festivalgelände
- Preis-Leistungs-Verhältnis
- Essensangebot
- Getränkeangebot
- Wetter
- Einzigartigkeit des Festivals
- Sonstiges

3. Demografische Fragen

6. Welchem Geschlecht fühlst Du dich zugehörig?

Männlich

Weiblich

Divers

keine Angabe.

7. In welchem Jahr wurdest Du geboren?

Geburtsjahr

8. In welchem Beziehungsstatus befindest Du dich zur Zeit?

Alleinstehend

In einer Beziehung

Verheiratet

Geschieden

Verwitwet

keine Angabe.

9. Bitte gib Deinen aktuell höchsten Bildungsgrad an.

Hauptschulabschluss

Realschulabschluss/Mittlere Reife

Fachhochschulreife/Abitur

Bachelor

Meister (Handwerk)

Master bzw. Magister

Diplom

Doktor

Professor

10. Wie weit würdest Du für ein Festival verreisen?

nur lokale Festivals

bis 100 km

101 bis 300 km

301 bis 700 km

deutschlandweit

europaweit

weltweit

11. Wie weit entfernt vom Festivalstandort wohnst Du?

*(Beziehe Dich hierbei auf das Festival, das Du bei Frage 2 angegeben hast)*

Bitte runde die Kilometer  km.

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

#### 4. Festivalqualität

*(Zur Erinnerung: Beziehe Dich hier auf das Festival, das Du bei Frage 2 angegeben hast)*

12. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Festivalprogramm wirkte so, als wäre es gut geplant.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	2 3 4 5

13. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Festival wirkte gut gemangt.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	2 3 4 5

14. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Solo-Künstlerinnen bzw. Bands haben mir gefallen. (Es wurden gute Musik-Acts engagiert).*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	2 3 4 5

15. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Qualität der Auftritte war gut.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	2 3 4 5

16. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Soundqualität war gut.*

Stimme überhaupt nicht zu      Stimme vollständig zu

1   2   3   4   5

---

17. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Der Zeitpunkt der Auftritte der Musiker:innen war gut (Uhrzeit).*

Stimme überhaupt nicht zu      Stimme vollständig zu

1   2   3   4   5

---

18. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Auf dem Festival gab es gute Side-Events (Angebote außerhalb der Musik-Acts).*

Stimme überhaupt nicht zu      Stimme vollständig zu

1   2   3   4   5

[< Zurück](#) [Weiter >](#)

---

19. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Festivalgelände war sauber (es lag kein Müll auf dem Gelände herum).*

Stimme überhaupt nicht zu      Stimme vollständig zu

1   2   3   4   5

---

20. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Atmosphäre und Stimmung auf dem Festival waren gut.*

Stimme überhaupt nicht zu      Stimme vollständig zu

1   2   3   4   5

21. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Größe des Festival-Geländes war ausreichend.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

← Zurück

Weiter >

22. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Beschilderung auf dem Festivalgelände sorgte für ausreichende Informationen und Orientierung der Besucher:innen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

23. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die im Vorhinein bereit gestellten Informationen zum Festivalprogramm und -zeitplan waren ausreichend (ich fühlte mich im Vorhinein genügend über das Festival informiert).*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

24. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Marketing für das Festival im Vorhinein war gut.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

← Zurück

Weiter >

25. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Personal auf dem Festivalgelände war freundlich.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

26. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Personal auf dem Festivalgelände hatte genug Kenntnisse über das Festival.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

27. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Personal auf dem Festivalgelände war hilfsbereit.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

28. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Personal antwortete ausreichend schnell auf meine Anfragen (per E-Mail oder Telefon).*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

[← Zurück](#)

[Weiter →](#)

29. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Anzahl und Gestaltung der Ruhezonen (Chill-Area) waren ausreichend.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

30. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Es waren genügend Parkmöglichkeiten vorhanden.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

31. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Öffentliche Transportmöglichkeiten (ÖPNV) zum Festival waren ausreichend.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

32. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Es waren genügend sanitäre Anlagen vorhanden.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

33. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die sanitären Anlagen waren sauber.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

34. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Auswahl an Festival-Merchandise war groß genug.*

Stimme überhaupt nicht zu		Stimme vollständig zu
○	○	○
1	2	3
4	5	

35. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Merchandise hatte eine gute Qualität.*

Stimme überhaupt nicht zu		Stimme vollständig zu
○	○	○
1	2	3
4	5	

36. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Preise des verkauften Merchandise waren angemessen.*

Stimme überhaupt nicht zu		Stimme vollständig zu
○	○	○
1	2	3
4	5	

37. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Preise für die Festival-Tickets waren angemessen.*

Stimme überhaupt nicht zu		Stimme vollständig zu
○	○	○
1	2	3
4	5	

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

38. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Anzahl der Sicherheitskräfte erschien mir angemessen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
1	5

39. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Sicherheitsvorkehrungen auf dem Festivalgelände erschienen mir ausreichend, sodass ich mich durchgehend sicher auf dem Festival gefühlt habe.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
1	5

40. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Erste-Hilfe-Versorgung auf dem Festivalgelände erschien mir ausreichend.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
1	5

41. Bitte gib Deine Antwort an.

*Ich habe die Erste-Hilfe-Versorgung in Anspruch genommen.*

- ja  
 nein

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

42. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Es gab eine genügend große Auswahl an Essen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

43. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Der Preis für das Essen war angemessen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

44. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Essen hatte eine gute Qualität.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

45. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Es gab eine genügend große Auswahl an Getränken.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

46. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Der Preis für die Getränke war angemessen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

47. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Die Müllentsorgung auf dem Festivalgelände war gut organisiert.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

48. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Bei dem Festival wurde sichtlich auf Nachhaltigkeit geachtet (z.B. Pfandsystem bei Bechern, kein Einmal-Plastik).*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

## 5. Zufriedenheit

49. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich bin insgesamt zufrieden mit meiner Entscheidung, dieses Festival besucht zu haben.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

50. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich bin insgesamt zufrieden mit dem Festival.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1	5

51. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich habe mich auf dem Festival sehr wohl gefühlt.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

## 6. Loyalität

52. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich würde dieses Festival wahrscheinlich (nächstes Jahr) wieder besuchen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

53. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich würde anderen Leuten positive Dinge über dieses Festival sagen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

54. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich würde Freunden und Verwandten empfehlen, dieses Festival zu besuchen.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

55. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich würde auch auf das Festival gehen, wenn die Preise im nächsten Jahr steigen würden.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
○	○
○	○
○	○
1	2
3	4
5	5

56. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Ich würde das Festival erneut besuchen, auch wenn es mal schlechter war.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
1	5

57. Wie sehr stimmst Du der folgenden Aussage zu? (1 = Stimme überhaupt nicht zu; 3 = neutral; 5 = stimme vollständig zu)

*Das Festival wäre meine erste Wahl gegenüber anderen Festivals.*

Stimme überhaupt nicht zu	Stimme vollständig zu
○	○
1	5

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

#### 7. Kritik und Verbesserungsvorschläge

58. Was hat Dir beim Festival nicht gefallen, welche Verbesserungsvorschläge hast Du?

[← Zurück](#)

[Weiter >](#)

Vielen Dank für Deine Teilnahme :)

[Tisch](#)

[Beenden >](#)

## ANHANG 2: GESAMTÜBERSICHT DER VERWENDETEN ITEMS IN BEZUG AUF QUALITÄT, ZUFRIEDENHEIT UND LOYALTÄT (EIGENE DARSTELLUNG)

Konstrukt	Item	Faktor und Items	Quelle
Qualität	Item 12	Das Festivalprogramm wirkte so, als wäre es gut geplant.	Yoon et al. (2010); Lee et al. (2011); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016)
Qualität	Item 13	Das Festival wirkte gut gemanagt.	Yoon et al. (2010); Lee et al. (2011); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016)
Qualität	Item 14	Die Solo-Künstler:innen bzw. Bands haben mir gefallen. (Es wurden gute Musik-Acts engagiert).	Lee et al. (2011); Ho et al. (2022)
Qualität	Item 15	Die Qualität der Auftritte war gut.	Ho et al. (2022)
Qualität	Item 16	Die Soundqualität war gut.	Ho et al. (2022)
Qualität	Item 17	Der Zeitpunkt der Auftritte der Musiker:innen war gut.	Ho et al. (2022)
Qualität	Item 18	Auf dem Festival gab es gute Side-Events.	Kitterlin-Lynch und Yoo (2014)
Qualität	Item 19	Das Festivalgelände war sauber (es lag kein Müll auf dem Gelände herum).	Mason und Paggiaro (2011); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Dalgiç und Birdir (2020)

Qualität	Item 20	Die Atmosphäre und Stimmung auf dem Festival waren gut.	Lee et al. (2008), Dalgiç und Birdir (2020)
Qualität	Item 21	Die Größe des Festival-Geländes war ausreichend.	Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015)
Qualität	Item 22	Die Beschilderung auf dem Festivalgelände sorgte für ausreichende Informationen und Orientierung der Besucher:innen.	Lee et al. (2008); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016)
Qualität	Item 23	Die im Vorhinein bereitgestellten Informationen zum Festivalprogramm und -zeitplan waren ausreichend.	Lee et al. (2008); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016)
Qualität	Item 24	Das Marketing für das Festival im Vorhinein war gut.	Kitterlin-Lynch und Yoo (2014)
Qualität	Item 25	Das Personal auf dem Festivalgelände war freundlich.	Anil (2012); Marković et al. (2015); Dalgiç und Birdir (2020)
Qualität	Item 26	Das Personal auf dem Festivalgelände hatte genug Kenntnisse über das Festival.	Yoon et al. (2010); Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Dalgiç und Birdir (2020)
Qualität	Item 27	Das Personal auf dem Festivalgelände war hilfsbereit.	Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Dalgiç und Birdir (2020)
Qualität	Item 28	Das Personal antwortete ausreichend schnell auf meine Anfragen (per E-Mail oder Telefon).	Lee et al. (2008); Anil (2012); Marković et al. (2015); Dalgiç und Birdir (2020)

Qualität	Item 29	Die Anzahl und Gestaltung der Ruhezonen (Chill-Area) waren ausreichend.	Lee und Beeler (2007)
Qualität	Item 30	Es waren genügend Parkmöglichkeiten vorhanden.	Yoon et al. (2010); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Lee et al. (2014); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016); Dalgiç und Birdir (2020); Ho et al. (2022)
Qualität	Item 31	Öffentliche Transportmöglichkeiten (ÖPNV) zum Festival waren ausreichend.	Dalgiç und Birdir (2020)
Qualität	Item 32	Es waren genügend sanitäre Anlagen vorhanden.	Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016); Dalgiç und Birdir (2020); Ho et al. (2022)
Qualität	Item 33	Die sanitären Anlagen waren sauber.	Lee und Beeler (2007); Yoon et al. (2010); Lee et al. (2014); Choo et al. (2016); Choo et al. (2016)
Qualität	Item 34	Die Auswahl an Festival-Merchandise war groß genug.	Yoon et al. (2010); Lee et al. (2014); Choo et al. (2016); Dalgiç und Birdir (2020); Ho et al. (2022)

Qualität	Item 35	Das Merchandise hatte eine gute Qualität.	Yoon et al. (2010); Choo et al. (2016); Ho et al. (2022)
Qualität	Item 36	Die Preise des verkauften Merchandise waren angemessen.	Yoon et al. (2010); Lee et al. (2014)
Qualität	Item 37	Die Preise für die Festival-Tickets waren angemessen.	Ho et al. (2022)
Qualität	Item 38	Die Anzahl der Sicherheitskräfte erschien mir angemessen.	Lee und Beeler (2007); Dalgıç und Birdir (2020)
Qualität	Item 39	Die Sicherheitsvorkehrungen auf dem Festivalgelände erschienen mir ausreichend, sodass ich mich durchgehend sicher auf dem Festival gefühlt habe.	Lee und Beeler (2007); Mason und Paggiaro (2011); Dalgıç und Birdir (2020)
Qualität	Item 40	Die Erste-Hilfe-Versorgung auf dem Festivalgelände erschien mir ausreichend.	Dalgıç und Birdir (2020)
Qualität	Item 42	Es gab eine genügend große Auswahl an Essen.	Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Dalgıç und Birdir (2020)
Qualität	Item 43	Der Preis für das Essen war angemessen.	Yoon et al. (2010); Anil (2012); Lee et al. (2014); Marković et al. (2015); Ho et al. (2022)
Qualität	Item 44	Das Essen hatte eine gute Qualität.	Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Lee et al. (2014)
Qualität	Item 45	Es gab eine genügend große Auswahl an Getränken.	Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Lee et al. (2014); Marković et al. (2015)
Qualität	Item 46	Der Preis für die Getränke war angemessen.	Yoon et al. (2010), Marković et al. (2015); Ho et al. (2022)

DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

Qualität	Item 47	Die Müllentsorgung auf dem Festivalgelände war gut organisiert.	Ho et al. (2022)
Qualität	Item 48	Bei dem Festival wurde sichtlich auf Nachhaltigkeit geachtet (z.B. Pfandsystem bei Bechern, kein Einmal-Plastik).	-
Zufriedenheit	Item 49	Ich bin insgesamt zufrieden mit meiner Entscheidung, dieses Festival besucht zu haben.	Anil (2012); Marković et al. (2015); Choo und Park (2017)
Zufriedenheit	Item 50	Ich bin insgesamt zufrieden mit dem Festival.	Anil (2012); Marković et al. (2015); Choo und Park (2017)
Zufriedenheit	Item 51	Ich habe mich auf dem Festival sehr wohl gefühlt.	Marković et al. (2015); Choo und Park (2017)
Loyalität	Item 52	Ich würde dieses Festival wahrscheinlich (nächstes Jahr) wieder besuchen.	Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Choo et al. (2016); Choo und Park (2017); Dalgiç und Birdir (2020)
Loyalität	Item 53	Ich würde anderen Leuten positive Dinge über dieses Festival sagen.	Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Choo und Park (2017); Dalgiç und Birdir (2020)
Loyalität	Item 54	Ich würde Freunden und Verwandten empfehlen, dieses Festival zu besuchen.	Lee et al. (2011); Anil (2012); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Choo und Park (2017); Dalgiç und Birdir (2020)

Loyalität	Item 55	Ich würde auch auf das Festival gehen, wenn die Preise im nächsten Jahr steigen würden.	Lee und Hsu (2013)
Loyalität	Item 56	Ich würde das Festival erneut besuchen, auch wenn es mal schlechter war.	Jahn (2013); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014)
Loyalität	Item 57	Das Festival wäre meine erste Wahl gegenüber anderen Festivals.	Lee und Hsu (2013); Kitterlin-Lynch und Yoo (2014); Marković et al. (2015); Choo und Park (2017); Dalgiç und Birdir (2020)

**ANHANG 3: DESKRIPTIVE AUSWERTUNG ITEM 1  
(„WIE OFT WARST DU SCHON AUF MUSIK-FESTIVALS  
DES GENRES ROCK ODER POP IN DEUTSCHLAND?“)  
(EIGENE DARSTELLUNG)**

Optionen	Häufigkeit	Prozent
1-mal	497	14,19
2-5-mal	1476	42,14
6-10-mal	828	23,64
11-15-mal	360	10,28
16-20-mal	151	4,31
21-25-mal	78	2,22
26-30-mal	45	1,28
31-35-mal	11	0,31
36-40-mal	17	0,49
41-45-mal	3	0,08
46-50-mal	19	0,54
51-60-mal	4	0,11
61-90-mal	10	0,29
91-100-mal	2	0,06
250-mal	2	0,06
Total	3503	100,0

## ANHANG A4: DESKRIPTIVE AUSWERTUNG ITEM 2 („AUF WELCHEM FESTIVAL WARST DU AM HÄUFIGSTEN?“) (EIGENE DARSTELLUNG)

Name des Festivals	Häufigkeit	Prozent
Rock am Ring	2425	69,23
Hurricane	223	6,37
Rock im Park	105	3,00
Southside	101	2,88
Rocco del Schlacko	89	2,54
Wacken	69	1,97
Open Flair	64	1,83
Deichbrand	62	1,77
Summer Breeze	29	0,83
Vainstream Rockfest	29	0,83
Highfield	28	0,80
Lollapalooza	19	0,54
Nova Rock	14	0,40
Full Force	11	0,31
Happiness Festival	10	0,29
Kosmonaut Festival	10	0,29
Juicy Beats	9	0,26
Mera Luna	8	0,23
Pell-Mell Festival	7	0,20
Taubertal Festival	7	0,20
Das Fest	6	0,17
Download Festival	6	0,17

DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

Green Juice Festival	6	0,17
Haldern Pop Festival	6	0,17
Maifeld Derby	6	0,17
Nature One	6	0,17
Parookaville	6	0,17
Eier mit Speck Festival	5	0,14
World Club Dome	5	0,14
Fusion	4	0,11
Ruhrpott Rodeo	4	0,11
Splash!	4	0,11
Alpen Flair	3	0,09
Bang Your Head	3	0,09
Big Day Out	3	0,09
Matapaloz	3	0,09
New Horizons	3	0,09
Rocken am Brocken	3	0,09
Sputnik Spring Break	3	0,09
Stadt ohne Meer	3	0,09
Super Bloom Festival	3	0,09
Tells-Bells Festival	3	0,09
Bautz Festival	2	0,06
Big City Beats	2	0,06
Campus Festival Bielefeld	2	0,06
Chiemsee Summer	2	0,06
Dockville	2	0,06
Helene Beach Festival	2	0,06
Herzberg Festival	2	0,06
Holter Meeting	2	0,06
Melt Festival	2	0,06
Music Forge Festival	2	0,06
Nord Open Air	2	0,06

Obstwiesenfestival	2	0,06
Rock dein Leben	2	0,06
Rock Hard	2	0,06
Rock im Feld	2	0,06
Rockaue	2	0,06
Spreewald Rock Festival	2	0,06
Sticky Fingers Festival	2	0,06
Wattenschlick	2	0,06
Apple Tree Garden	1	0,03
Campus Festival Konstanz	1	0,03
Campus Springbreak	1	0,03
Chiemsee Rock	1	0,03
Ehrlich und Laut	1	0,03
Erlensee Rockt	1	0,03
Festival holledau	1	0,03
Field Invasion	1	0,03
Finkenbach	1	0,03
Fonstock	1	0,03
Forta Rock	1	0,03
G.O.N.D	1	0,03
Göbnitz Open Air	1	0,03
Graspop Metal Meeting	1	0,03
Großefehn Open Air	1	0,03
Haune Rock	1	0,03
Heidewitzka Festival	1	0,03
HokusPokus Festiwelt	1	0,03
Hometown festival	1	0,03
Immergut Festival	1	0,03
Karben Open Air	1	0,03

DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

Kessel fest	1	0,03
Krach am Bach	1	0,03
Lott Festival	1	0,03
Love family park	1	0,03
Love Music Festival	1	0,03
Metalacker	1	0,03
Metaldays	1	0,03
Metallica Sabaton	1	0,03
Modular Festival	1	0,03
Monsters of Rock	1	0,03
Neuborn Open Air Festival	1	0,03
Orange Blossom Special	1	0,03
Out and Loud	1	0,03
Outside Rodeo Coburg	1	0,03
Panama Open Air Festival	1	0,03
Pellenzer Open Air Festival	1	0,03
Pfeffelbach Open Air	1	0,03
Pinkpop	1	0,03
Rhein rock	1	0,03
Rhein Rock Open air	1	0,03
Rock gegen Rechts	1	0,03
Rock im Revier	1	0,03
Rock im Wald	1	0,03
Rock of Ages	1	0,03
Rothaarfestival	1	0,03
Stemweder Open Air	1	0,03
Toll Rock	1	0,03
Tollwood München	1	0,03
Traumzeitfestival	1	0,03
Trebur Open Air	1	0,03

ZMF Freiburg	1	0,03
Total	3503	100,0

## ANHANG 5: DESKRIPTIVE AUSWERTUNG ITEM 3 („WIE OFT WARST DU AUF DIESEM FESTIVAL BEREITS?“) (EIGENE DARSTELLUNG)

Optionen	Häufigkeit	Prozent
1-mal	743	21,21
2-5-mal	1955	55,81
6-10-mal	606	17,30
11-15-mal	138	3,94
16-20-mal	39	1,11
21-25-mal	15	0,43
26-30-mal	4	0,11
> 30-mal	3	0,09
Total	3503	100,0

## ANHANG 6: DESKRIPTIVE AUSWERTUNG ITEMS 6–11 (EIGENE DARSTELLUNG)

Charakteristika	Optionen	Häufigkeit	Prozent
Geschlecht	Männlich	1243	35,5
	Weiblich	2219	63,3
	Divers	28	0,8
	Keine Angabe	13	0,4
	<b>Total</b>	3503	100,0
Beziehungsstatus	in einer Beziehung	1742	49,7
	Alleinstehend	1075	30,7
	Verheiratet	593	16,9
	Geschieden	19	0,5
	Verwitwet	3	0,1
	Keine Angabe	64	1,8
	<b>Total</b>	3496	99,7
Geburtsjahr	1955–1959	3	0,09
	1960–1969	58	1,64
	1970–1979	168	4,80
	1980–1989	504	14,39
	1990–1999	1969	56,21
	2000–2009	801	22,87
	<b>Total</b>	3503	100,0

DETERMINANTEN VON „FESTIVAL LOYALTY“

Höchster Bildungsgrad	Fachhochschulreife/ Abitur	1500	42,8
	Bachelor	744	21,2
	Realschulabschluss	676	19,3
	Master bzw. Magister	284	8,1
	Diplom	110	3,1
	Meister (Handwerk)	103	2,9
	Hauptschulabschluss	57	1,6
	Doktor	22	0,6
	Professor	1	0,03
	<b>Total</b>	3497	99,63
Reisebereitschaft	nur lokale Festivals	39	1,1
	bis 100 km	195	5,6
	100–300 km	861	24,6
	301–700 km	385	11
	deutschlandweit	1079	30,8
	europaweit	678	19,4
	weltweit	266	7,5
	<b>Total</b>	3503	100,0
Entfernung vom Festivalstandort	0–20 km	267	7,62
	21–100 km	1063	30,35
	100–300 km	1497	42,74
	301–700 km	633	18,07
	701–1000 km	33	0,94
	1001–2000 km	4	0,11
	2001–3000 km	1	0,03
	3001–4000 km	1	0,03
	4001–5000 km	1	0,03
	> 5000 km	3	0,09
	<b>Total</b>	3503	100,0

## ANHANG 7: KMO- UND BARTLETT-TEST (EIGENE DARSTELLUNG)

KMO- und Bartlett-Test		
Maß der Stichprobeneignung nach Kaiser-Meyer-Olkin.		,951
Bartlett-Test auf Sphärizität	Ungefähres Chi-Quadrat	77643,384
	df	990
	Signifikanz nach Bartlett	,000

## ANHANG 8: WAHL DER FAKTORENANZAHL NACH KAISER-KRITERIUM (EIGENE DARSTELLUNG)

Faktor	Anfängliche Eigenwerte			Summen von quadrierten Faktorladungen für Extraktion			Robuste Summe der quadrierten Ladungen		
	Gesamt	% der Varianz	Kumulierte %	Gesamt	% der Varianz	Kumulierte %	Gesamt	% der Varianz	Kumulierte %
1	13,98	31,07	31,07	13,38	29,73	29,73	4,88	10,65	10,85
2	2,75	8,11	37,18	2,38	5,29	35,02	3,55	7,89	18,74
3	2,05	4,55	41,74	1,65	3,67	38,69	2,53	5,63	24,37
4	1,82	4,05	45,79	1,29	2,87	41,55	2,47	5,49	29,86
5	1,41	3,13	49,93	1,07	2,26	43,81	2,03	4,52	34,39
6	1,30	2,89	51,81	,79	1,76	45,56	1,82	4,05	38,43
7	1,24	2,76	54,57	,73	1,63	47,19	1,69	3,75	42,18
8	1,17	2,60	57,17	,70	1,57	48,76	1,59	3,53	45,71
9	1,04	2,32	59,49	,67	1,49	50,25	1,50	3,33	49,04
10	1,01	2,25	61,74	,54	1,21	51,46	1,09	2,42	51,48
11	,91	2,03	63,77						
12	,88	1,95	65,72						
13	,81	1,80	67,53						
14	,78	1,76	69,29						
15	,76	1,69	70,99						

## ANHANG 9: ROTIERTE FAKTORENMATRIX (EIGENE DARSTELLUNG)

Item	Faktor									
	Faktor 1 = Einrichtungen & Konfort	Faktor 2 = Preisstil	Faktor 3 = Organisation on und Kommunikation	Faktor 4 = Preis	Faktor 5 = Programm	Faktor 6 = Sicherheit	Faktor 7 = Qualifikation	Faktor 8 = Merchandise	Faktor 9 = Zufriedenheit	Faktor 10 = Loyalität
Item 12			50							
Item 13			56							
Item 14					46					
Item 15					31					
Item 16					49					
Item 18	36									
Item 21			31							
Item 22			44							
Item 23			48							
Item 24			48							
Item 25		72								
Item 26		58	32							
Item 27		79								
Item 28		36								
Item 29	36									
Item 30	33									
Item 31	35									
Item 32	71									
Item 33	75									
Item 34								54		
Item 35								66		
Item 36				50				51		
Item 37	32			48						
Item 38						65				
Item 39						71				
Item 40						45				
Item 41							58			
Item 42				79						
Item 44				37				31		
Item 45								44		
Item 46				59						
Item 47	58									
Item 48	37									
Item 49									48	57
Item 50			71						48	54
Item 51									44	51
Item 52										80
Item 53								31		72
Item 54										78
Item 55										68
Item 56										49
Item 57										59

<sup>a</sup> Rotationsmethode: Maximum-Likelihood  
<sup>b</sup> Rotationsmethode: Varimax mit Kaiser-Meyer-Olkin<sup>a</sup>  
<sup>c</sup> Die Rotation ist in 3 Iterationen konvergiert.

# ANHANG 10: KORRELATIONSMATRIX ZUR ÜBERPRÜFUNG DER VARIABLEN AUF LINEARITÄT (EIGENE DARSTELLUNG)

Korrelationsmatrix										
	Organisationsformulierung	Einrichtungen	Personale	Prozesse	Programme	Strukturen	Steuerung	Werkzeuge	Zufriedenheit	Loyalität
Organisationsformulierung	Korrelationskoeffizient	1	0,330	0,282	0,229	0,191	0,145	0,111	0,175	0,448
	Signifikanz (1-seitig)		0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Einrichtungen	Korrelationskoeffizient	0,330	1	0,327	0,271	0,228	0,177	0,147	0,144	0,433
	Signifikanz (1-seitig)	0,000		0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Personale	Korrelationskoeffizient	0,282	0,327	1	0,229	0,188	0,131	0,122	0,102	0,419
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000		0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Prozesse	Korrelationskoeffizient	0,229	0,271	0,229	1	0,194	0,157	0,112	0,104	0,413
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000		0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Programme	Korrelationskoeffizient	0,191	0,271	0,188	0,194	1	0,171	0,111	0,105	0,388
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000	0,000		0,000	0,000	0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Strukturen	Korrelationskoeffizient	0,145	0,177	0,131	0,157	0,171	1	0,118	0,119	0,389
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000		0,000	0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Steuerung	Korrelationskoeffizient	0,111	0,147	0,122	0,131	0,111	0,118	1	0,103	0,407
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000		0,000	0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Werkzeuge	Korrelationskoeffizient	0,175	0,144	0,102	0,104	0,105	0,111	0,118	1	0,349
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000		0,000
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Zufriedenheit	Korrelationskoeffizient	0,448	0,433	0,419	0,413	0,388	0,389	0,407	0,349	1
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900
Loyalität	Korrelationskoeffizient	0,448	0,433	0,419	0,413	0,388	0,389	0,407	0,349	0,370
	Signifikanz (1-seitig)	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	
	N	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900	3900

→ Die Formel ist auf dem Folio von 8.21 (1-seitig) angegeben

## ANHANG 11: MODELLZUSAMMENFASSUNGEN

### 11A: MULTIPLE LINEARE REGRESSION (EIGENE DARSTELLUNG)

Modellzusammenfassung <sup>b</sup>					
Modell	R	R-Quadrat	Korrigiertes R-Quadrat	Standardfehler des Schätzers	Durbin-Watson-Statistik
1	,723 <sup>a</sup>	,522	,521	,49700	1,971

a. Einflussvariablen : (Konstante), Merchandise, Programm, Einrichtungen\_Komfort, Gastronomie, Personal, Preise, Sicherheit, Organisation\_Kommunikation

b. Abhängige Variable: Zufriedenheit

### 11B: EINFACHE LINEARE REGRESSION (EIGENE DARSTELLUNG)

Modellzusammenfassung <sup>b</sup>					
Modell	R	R-Quadrat	Korrigiertes R-Quadrat	Standardfehler des Schätzers	Durbin-Watson-Statistik
1	,735 <sup>a</sup>	,540	,540	,61050	2,004

a. Einflussvariablen : (Konstante), Zufriedenheit

b. Abhängige Variable: Loyalität





## TEIL 2

# UMSETZUNG UND RELEVANZ VON RISIKOMANAGEMENT BEI GROßVERANSTALTUNGEN

EINE EMPIRISCHE ANALYSE AM BEISPIEL VON MUSIKFESTVALS

VON

NELE DUGRILLON





# INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	147
1.1	Thematische Einleitung	147
1.2	Problematik und Ziele	148
1.3	Kapitelübersicht	149
2	Theoretische Grundlagen	150
2.1	Festivals	150
2.1.1	Definition und Arten	150
2.1.2	Entwicklung und Bedeutung	151
2.2	Festivalmanagement	154
2.2.1	Definition	154
2.2.2	Umsetzung und Besonderheiten	155
2.3	Risiko im Festivalkontext	157
2.3.1	Definition von Risiko	157
2.3.2	Wahrnehmung von Risiko	158
2.3.3	Arten von Risiko	160
2.4	Risikomanagement bei Festivals	163
2.4.1	Definition und Relevanz	163
2.4.2	Risikokommunikation	166
2.4.3	Rechtliche Grundlagen	168
2.4.4	Sicherheitskonzepte	171
3	Methodik	173
3.1	Vorgehen und Design	173
3.2	Datenerhebung	174
3.2.1	Stichproben-Auswahl	174
3.2.2	Interviews	176
3.3	Datenanalyse	177
4	Ergebnisdarstellung	178
4.1	Themenübersicht	178
4.2	Stichprobenprofile	179
4.3	Status quo: Stimmung und Motive	183

4.4	Relevanz von Risikomanagement	184
4.5	Identifizierte Risiken	185
4.6	Risikomanagement	186
4.6.1	Die Ausgangslage	186
4.6.2	Rechtliche Aspekte	187
4.6.3	Umfang, Maßnahmen und Probleme	190
4.7	Zusammenarbeit mit den BOS	193
4.8	Zukunft des Risikomanagements	195
5	Diskussion	196
5.1	Zusammenfassung und Interpretation	196
5.2	Handlungsempfehlungen für Veranstalter	203
5.3	Limitationen und weiterer Forschungsbedarf	204
6	Fazit	207
7	Literaturverzeichnis	209

## ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

BOS	Behörden und Organisationen mit Sicherheitsaufgaben
MVStättVO	Musterversammlungsstättenverordnung
NRW	Nordrhein-Westfalen
RP	Rheinland-Pfalz
VStättVO	Versammlungsstättenverordnung
POG	Polizei- und Ordnungsbehördengesetz
IP	Interviewpartner/-in
StVO	Straßenverkehrsordnung
ÖPNV	Öffentlicher Personennahverkehr



# 1 EINLEITUNG

## 1.1 THEMATISCHE EINLEITUNG

„Hope is not an action plan“ (Rutherford Silvers, 2008, S.XVII). Musikveranstaltungen und Musikfestivals sind seit zahlreichen Jahren ein fester Bestandteil unseres kulturellen, gesellschaftlichen und täglichen Lebens. Insbesondere seit den 2000er-Jahren steigt die Anzahl an Musikfestivals aufgrund einer neuen Vielfalt an Interessen und Musikrichtungen stetig an. Gleichzeitig steigen jedoch auch die Anforderungen an das Eventmanagement und die Organisation von Musikfestivals. Zahlreiche Vorkommnisse innerhalb der Branche und die Entwicklungen im Rahmen der Covid-19-Pandemie sorgten für eine Verstärkung der Sicherheitsbedürfnisse bei den Besuchenden sowie für strengere Auflagen durch Kommunen, Städte und Länder. Risiken wie Extremwetterlagen, Terroranschläge, Gewaltdrohungen oder Personenmassen rückten in den Fokus und sorgten für eine kontinuierlich steigende Relevanz der Sicherheitsaspekte innerhalb der Festivalplanung. Daher spielt mittlerweile, neben einer allgemein sorgfältigen Planung und Realisierung eines Musikfestivals, das sogenannte Risikomanagement eine wichtige Rolle. Mögliche Risiken und Gefahren im Vorhinein zu erkennen, zu analysieren, einzuordnen und daraus entsprechende Maßnahmen für das Festival abzuleiten, ist für Besuchende, Personal und das Festival als solches überlebenswichtig.

Da der Begriff Risikomanagement ein sehr weitläufiges Feld ist, das je nach Branche und Perspektive unterschiedlich interpretiert und eingefasst wird, vorweg eine kurze Erklärung, was Risikomanagement im Zuge dieser Arbeit umfasst. Im Kontext dieser Forschung versteht sich Risikomanagement als das Management von und der Umgang mit Risiken und Gefahren für Leib und Leben der bei einem Musikfestival anwesenden Personen. Eine ausführliche Definition folgt im theoretischen Teil dieser Arbeit.

## 1.2 PROBLEMATIK UND ZIELE

Ungeachtet der steigenden Relevanz eines durchdachten Planungskonzepts und einer sicheren Umsetzung eines Musikfestivals ist das Festivalmanagement nach wie vor ein spärlich untersuchter Bereich innerhalb des Eventmanagements (Bauer et al., 2022). Insbesondere das Bewusstsein für und der Umgang mit Gefahren und Risiken bei Musikfestivals wurden bisher kaum untersucht. Eine gezielte Untersuchung des Risikomanagements von Musikfestivals könnte einen Überblick über die unterschiedlichen Vorgehensweisen geben, Problematiken aufzeigen und Empfehlungen für die Branche ergeben.

Das Ziel dieser Arbeit ist es daher, einen Eindruck des aktuell umgesetzten Risikomanagements im Rahmen des Managements von Musikfestivals in Deutschland zu erhalten. Gezielter geht es hierbei um ein Verständnis des Umgangs mit Risiken und Gefahren und einen Einblick in den Risikomanagementprozess der einzelnen Festivals. Gleichzeitig wird das Risikomanagement in den Rahmen des Eventmanagements eingeordnet und dessen Relevanz analysiert. Des Weiteren soll auf die Einschätzung der Veranstalter bezüglich der Risiken eingegangen werden und es sollen Veränderungen in den letzten Jahren betrachtet werden. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Zusammenarbeit der Festivalveranstalter mit den Behörden und Organisationen mit Sicherheitsaufgaben gelegt. Abschließend werden aus den Ergebnissen konkrete Empfehlungen für die Branche und Vorschläge für weitere Studien erarbeitet.

Die aus dieser Zielsetzung resultierende Fragestellung lautet:

*Welche Relevanz hat das Risikomanagement innerhalb des Eventmanagements bei Musikfestivals und in welchem Rahmen wird es umgesetzt?*

Untergeordnet sollen folgende Unterfragen beantwortet werden:

1. *Inwieweit folgen die Veranstalter dem allgemeinen Risikomanagementprozess und worauf liegt der Fokus?*
2. *Welche Probleme im Risikomanagement können die Veranstalter identifizieren?*
3. *Wie werden die unterschiedlichen Risiken von den Veranstaltern eingeschätzt?*
4. *Was für Änderungen in Bezug auf den Umgang mit Risiken und im Bereich des Risikomanagements können die Veranstalter identifizieren?*
5. *Wie können die Aufgaben der Veranstalter von den Aufgaben der Behörden und Organisationen mit Sicherheitsaufgaben abgegrenzt werden?*

### 1.3 KAPITELÜBERSICHT

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in sechs aufeinander aufbauende Kapitel auf, wobei jedes Kapitel darauf abzielt, sich der Forschungsfrage anzunähern, um diese abschließend final zu beantworten.

Die theoretischen Grundlagen dienen als Bezugsrahmen und geben einen Überblick über die Themen Festival, Festivalmanagement, Risiko im Festivalkontext und Risikomanagement bei Festivals. Sie dienen als Basis für die gewählte Methodik und die empirische Studie und legen den aktuellen Forschungsstand sowie bekannte Konzepte im Risikomanagement dar.

In der Methodik werden das allgemeine Vorgehen, die Herangehensweise an die Datenerhebung sowie die Datenanalyse näher beschrieben und die Verbindung zur Forschungsfrage erklärt. Anschließend werden die Ergebnisse der Studie umfassend vorgestellt, erläutert und miteinander verglichen.

Die Resultate werden im Anschluss in Kapitel fünf diskutiert, interpretiert und mit Blick auf die theoretischen Grundlagen und die Forschungsfrage eingeordnet. Zusätzlich werden Handlungsempfehlungen für Veranstalter beschrieben und Limitationen der Studie sowie weiterer Forschungsbedarf aufgezeigt.

Das sechste Kapitel umfasst eine kurze Übersicht der gesamten Studie, um einen finalen Ausblick geben zu können

## 2 THEORETISCHE GRUNDLAGEN

### 2.1 FESTIVALS

#### 2.1.1 DEFINITION UND ARTEN

Deutschland gehört nicht nur zu den Marktführern in der Festivalbranche, seit den 1980er-Jahren steigt auch die Anzahl an Festivals in Deutschland kontinuierlich an (Bellinghausen, 2014). Das Phänomen der Festivals entstand ursprünglich aus den Fest- und Musikspielen, der Begriff Festival wurde in den 1960er-Jahren in Deutschland übernommen, nachdem das Woodstock-Festival für Aufsehen und ökonomisches Interesse sorgte (Bellinghausen, 2014). Aber was genau ist ein Festival? Während der Begriff in der Alltagssprache weit verbreitet ist und klar definiert scheint, zeigt die Literatur in Form von zahlreichen Definitionen ein etwas anderes Bild (Bauer et al., 2022).

Festivals im Allgemeinen werden als Veranstaltungen, die wiederholt an demselben Ort stattfinden und für die Öffentlichkeit zugänglich sind, definiert (Wilson et al., 2017). Getz (2010) betont zusätzlich die Bedeutung, die Festivals auf Kulturen und die Gesellschaft haben und grenzt Festivals von anderen Events, insbesondere aufgrund ihrer sozialen und kulturellen Dimensionen sowie des Mitwirkens mehrerer Interessengruppen ab (Getz et al., 2010). Uysal und Gitleson (1994) sehen Festivals als traditionelle Events an, die primär als Anreiz für Touristen dienen sollen, während Saleh und Ryan (1993) Festivals als kurze Veranstaltungen mit einem Hauptthema definieren. Nach dieser Definition wäre das Hauptthema der relevanten Festivals in dieser Arbeit die Musik.

Ein Musikfestival ist nach Bellinghausen (2014) „eine Veranstaltung, auf welcher mehrere (...) Künstler auftreten und ihre Musik präsentieren“ (S.13) und welche nach einem Thema oder Interpreten ausgerichtet ist. Diese Veranstaltung kann unterschiedlich lange dauern, jedoch betont er, dass bei einer mehrtägigen Veranstaltung das Programm an aufeinanderfolgenden Tagen angeboten

wird. Bellinghausen (2014) sieht eine klare Abgrenzung zu Konzertreihen, die er als Auftritte mehrerer Künstler/-innen in festgelegten Abständen definiert. Ein Musikfestival nach Honegger und Massenkeil (1996) ist eine mehrtägige Musikveranstaltung, die in regelmäßigen Abständen und meist am gleichen Ort stattfindet. Getz (2021) definiert ein Musikfestival als eine thematische Feier von Künstlern und Künstlerinnen oder Musikrichtungen, die oft mehrere Tage hintereinander angeboten wird. Häufig werden die Bezeichnungen Festivals, Musikfestivals, Feste oder Musikfeste synonym verwendet und überschneiden sich in ihren Definitionen. Daher bedarf es zusätzlicher Eingrenzungen oder Kategorien, um sich dem Begriff des Festivals weiter anzunähern.

Andersson und Getz (2019) kategorisieren Festivals nach der Art der Veranstalter: öffentliche Events, organisiert vom öffentlichen Sektor, private Veranstaltungen, organisiert von Unternehmen oder Privatpersonen, und Non-Profit-Events, organisiert von Vereinen, Verbänden oder Stiftungen. Eine weitere Kategorisierung nach Größe und Einfluss der Veranstaltung nimmt Müller (2015) vor und teilt Festivals in Major Events, Mega Events und Giga Events ein. Des Weiteren lassen sich Festivals nach dem Hauptunterhaltungspunkt kategorisieren, beispielsweise in Food-Festivals, Filmfestivals oder Musikfestivals (Robertson & Frew, 2008). Musikfestivals lassen sich weiter unterscheiden nach der Anzahl der Veranstaltungen, der Dauer des Festivals, dem Stil der Musik, der Art der Künstler/-innen, der Anzahl und Art der Spielstätten, der Atmosphäre und dem Rahmenprogramm (Bellinghausen, 2014, S.15–16). Grundlegend spiegelt diese Vielfalt an Definitionen und Kategorisierungsarten auch die große Auswahl an Festivals und Musikfestivals wider. Dementsprechend haben diese auch eine besondere Bedeutung in Deutschland.

## 2.1.2 ENTWICKLUNG UND BEDEUTUNG

Festivals aller Art begleiten die Menschheit schon seit Jahrhunderten und die Anfänge sind unmöglich nachzuerfolgen. Das Festival, das den Titel als Europas ältestes Festival trägt, ist das Three Choirs Festival (Gibson & Connell, 2016). Das Musikfestival findet seit 1724 bis heute in England statt. Im 19. Jahrhundert

wurden Festivals primär dafür genutzt, soziale Beziehungen zu pflegen und Touristen anzulocken (Gibson & Connell, 2016). Weltweit stieg die Anzahl weiter an, bis es Anfang der 2000er-Jahre einen regelrechten Boom an Musikfestivals gab (Anderton, 2019). Dieser Boom lässt sich mit verschiedenen Ansätzen erklären. Nach Bauer et al. (2022) sowie Schulz (2015) sind die Entwicklungen auf Veränderungen in der Musikindustrie zurückzuführen. Genauer gesagt, das Kopieren und Downloaden von Musik sorgte für einen enormen Rückgang an verkauften CDs und Platten und drängte die Branche zu einer Veränderung in Form von Live-Auftritten. Die gestiegene Vielfalt an Interessen und Musikrichtungen trug ebenfalls zu diesem Wachstum bei und eine neue Ära an Festivals und Open-Air-Veranstaltungen brach an (Gibson & Connell, 2016).

Doch nicht nur die Anzahl an Musikfestivals stieg, auch die Ansprüche der Besuchenden und der verantwortlichen Behörden veränderten sich im Laufe der Zeit (Spelman, 2018). Musikfestivals sind die beliebteste Art der Festivals (Festivalfire, 2023) und Musik ist nach wie vor der wichtigste Grund für den einen Besuch, jedoch spielen mittlerweile auch der Event-Charakter, die Atmosphäre, die Gastronomie, die Location, die Händler vor Ort, zusammengefasst der Gesamtauftritt des Festivals, eine große Rolle (Bauer et al., 2022; Bellinghausen, 2014). „Der Stellenwert des sog. ‚Fun-Faktors‘ ist deutlich gestiegen“ (Bellinghausen, 2014, S.18) und der Fokus der Besuchenden liegt nun auf der allgemeinen Festival-Experience und deren Bedeutung für das jeweilige Individuum (Getz, 2010).

Tenu und Ciocoiu (2020) nennen Live-Musik und Festivals die Industrie der Zukunft und das aus gutem Grund. Eine Schätzung von April 2023 nennt einen Gesamtumsatz von 1,66 Milliarden Euro Umsatz im Markt der Musikveranstaltungen in Deutschland (Statista, 2023). Dieser Umsatz soll bis 2027 auf 1,79 Milliarden Euro weiterwachsen. Damit liegt Deutschland 2023 weltweit auf Platz drei nach den USA (17,11 Milliarden) und dem Vereinigten Königreich (1,88 Milliarden). In einer Studie von 2022 gab fast die Hälfte der Befragten (47 Prozent) an, im Sommer 2022 ein Festival besuchen zu wollen. Techno, EDM, Trance und Hip-Hop waren hierbei die beliebtesten Genres der Musikfestivals

(Festivalfire, 2023). Insgesamt gibt es mittlerweile über 500 Musikfestivals in Deutschland und die Tendenz ist steigend (Bauer et al., 2022). Hierdurch ergibt sich eine wirtschaftliche Relevanz für Deutschland, die unter anderem Anlass für eine Studie von Barth (2022) war. Ebendiese Studie untersuchte Musikfestivals im ländlichen Raum und ergab Hinweise darauf, dass diese einen eigenständigen Wirtschaftsfaktor darstellen, indem sie den örtlichen Tourismus und die Wirtschaft ankurbeln.

Trotz der Entwicklung und der wirtschaftlichen Relevanz wurden Festivals lange Zeit nicht separat betrachtet, sondern in die Eventbranche miteingefasst (Wilson et al., 2017; Yeoman et al., 2011). Hieraus ergab sich eine Forschungslücke, die sukzessiv etwas kleiner wird. Maßgeblich dazu beigetragen haben Getz (2010), Mair und Weber (2019) und Wilson et al. (2017), die vorhandene Literatur und Studien im Festivalbereich zu den jeweiligen Zeitpunkten analysierten. Es wurde deutlich, dass sich die Studien von Festivals primär auf Untersuchungen der Auswirkungen von Festivals auf die Wirtschaft, Umwelt, Kultur und Gesellschaft, auf die Motivationen der Veranstalter, ein solches Event zu organisieren, auf die Besuchererfahrung, auf die Verbindung von Tourismus und Festivals sowie auf das Management eines Festivals beziehen (Wilson et al., 2017; Morgan, 2008; Kinnunen et al., 2018; Larasti, 2019; Getz, 2010; Mair & Weber, 2019). Eine Untersuchung von Mair und Duffy (2021) zeigte einen weiteren Anstieg an Festivalstudien in Bezug auf die Covid-19-Pandemie und die Zukunft von Festivals im Allgemeinen (Davies, 2020). Einen zusätzlichen Beitrag leisten Bauer und Naber (2022a) mit ihrer Herausgeberreihe „Studien zum Festivalmanagement“, die Teilaspekte der Branche in Form von Abschluss- und Qualifizierungsarbeiten aufgreift. Diese Arbeit reiht sich mit der Untersuchung von Risikomanagement bei Musikfestivals in die Studien zum Thema Festivalmanagement ein.

## 2.2 FESTIVALMANAGEMENT

### 2.2.1 DEFINITION

Da Festivalmanagement grundlegend den Erkenntnissen und Methoden des Eventmanagements folgt, bedarf es einer Definition dessen. Management im Allgemeinen ist die Disziplin, aus einer Vision Prozesse zu entwickeln und Ergebnisse zu schaffen, die in finanzieller und produktbezogener Hinsicht Sinn ergeben und funktionieren. Es geht um Effizienz, Organisation und Koordination mit dem Ziel, Produkte, Dienstleistungen oder Erlebnisse zu schaffen, die die Zielgruppe genießen oder nutzen kann (Newbold et al., 2019). Eventmanagement definiert Damm (2012) als die Praktik, Veranstaltungen zu entwickeln, zu organisieren und umzusetzen. Durch Kombination beider Definitionen ergibt sich folgender Aufgabenbereich des Eventmanagements: die Kreation einer Eventidee, die Organisation, die Koordination, die Umsetzung und die Erfüllung der Bedürfnisse der Besuchenden sowie, gegebenenfalls, die Ziele des Auftraggebers (Rutherford Silvers, 2008).

Eventmanagement, und damit auch Festivalmanagement, lässt sich in unterschiedliche Aufgabenbereiche einteilen. Nach Bobel (2008) und Henschel (2010), auch erwähnt bei Bauer et al. (2022), sind die vier Hauptaufgabenbereiche Strategie, Verwaltung, Kreativität und Logistik. Gröber umrissen werden die vier Aufgaben von Eventmanagement bei Salem et al. (2011): Entscheidung, Planung, Umsetzung und Evaluation. Diese Hauptaufgaben umfassen zahlreiche Unteraufgaben, die auch im Festivalmanagement eine Rolle spielen. Aufgrund des Umfangs werden diese Grundlagen des Event- und Festivalmanagements in dieser Arbeit jedoch nicht im Detail ausgeführt, sondern lediglich die Besonderheiten bei der Produktion von Festivals hervorgehoben. Für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem klassischen Eventmanagement empfiehlt sich unter anderem die Literatur von Jäger (2021) und Eisermann et al. (2014). Eine detaillierte Ausführung der Aufgaben in der Festivalproduktion ist bei Bauer et al. (2022, S.17–48) zu finden.

## 2.2.2 UMSETZUNG UND BESONDERHEITEN

Wie bereits erwähnt, basiert die Festivalplanung auf den Grundlagen des Eventmanagements und den vier Hauptaufgabenbereichen Strategie, Verwaltung, Kreativität und Logistik (Bauer et al., 2022; Bobel, 2008; Henschel, 2010). Der Bereich Strategie umfasst eine detaillierte Zielsetzung, auf deren Basis die Methodik und der Ansatz des kompletten Festivals gewählt werden. In diesem Rahmen sollte ebenfalls eine Überprüfung der Erfolgchancen in Form einer Marktanalyse stattfinden. Hierbei ist nicht nur die Mikro-Umwelt des Festivals, inklusive der Zielgruppe, der Anbieter, der Konkurrenzfestivals, der Themen und des Musikmarkts, zu analysieren, sondern auch Faktoren, die einen indirekten Einfluss auf das Festival nehmen (Bellinghausen, 2014), sind zu untersuchen. Diese Makro-Umwelt kann beispielsweise mit der sogenannten PESTEL-Analyse (**P**olitical, **E**conomic, **S**ocial, **T**echnological, **E**nvironmental, **L**egal) näher untersucht werden und beschäftigt sich unter anderem mit Einflüssen der wirtschaftlichen Lage des Ziellandes, Wertewandel in der Gesellschaft, Entwicklungen in der Technik, Wetterbedingungen und den rechtlichen Umständen (Jäger, 2021; Bellinghausen, 2014). Die Verwaltung umfasst jegliche kaufmännischen und rechtlichen Tätigkeiten, während die Logistik alle Maßnahmen, die zu einem reibungslosen Ablauf beitragen, beschreibt (Bauer et al., 2022). Ein besonderer Fokus liegt auf dem Arbeitsbereich Kreativität, den Bellinghausen (2014) im klassischen Marketing-Mix in der Kommunikations- und Produktpolitik verankert sieht. Dieser beinhaltet die vollständige gestalterische Umsetzung des Festivals, von der Ideenfindung über die Inszenierung bis hin zur Programmplanung und Auswahl der Künstler/-innen (Bauer et al., 2022).

Eine andere Sichtweise auf die Planung eines Festivals ist der klassische Eventprojektmanagementprozess. Dieser beinhaltet zwischen drei und fünf Schritte und teilt die Planung in Vorlauf, Event und Nachlauf (Bobel, 2008) bzw. Initiierung, Planung, Ausführung, Überwachung und Abschluss ein (Jäger, 2021). Grundlegend geht es hierbei um eine Abtrennung der Aufgaben zwischen der Vorbereitungsphase, der Umsetzung und der abschließenden Evaluierung.

Besonderheiten und Prioritäten, die es bei der Planung von Festivals zu beachten gibt, gibt es reichlich. Bereits die Einzigartigkeit, die Größe, die Anzahl an Interessengruppen und Besuchenden, die zahlreichen verschiedenen Aspekte sowie die niedrige Frequenz, in der die meisten Festivals stattfinden, sorgen für kreative, mentale und planerische Anstrengung (Mair, 2019). Ein wichtiger Punkt ist die Bedeutung, die Festivals für Besuchende, Veranstalter, Gesellschafter, Städte und Länder haben. Die Vielzahl an Interessengruppen, die an Planung, Umsetzung und Erfolg des Festivals beteiligt sind, stellen eine Herausforderung dar (Yeoman et al., 2011; Bellinghausen, 2007). Es bedarf hier klarer Kommunikation und penibler Abstimmungsprozesse, von der Zielsetzung bis zur Umsetzung, um die Chancen auf den Erfolg eines Festivals zu erhöhen.

Die Wünsche der Besuchenden, ein Festival mit Eventcharakter zu erleben, sowie die gestiegene Bedeutung der Event-Experience erfordern einen kreativen, einheitlichen Ansatz und ein Zusammenspiel verschiedener Parteien (Morgan, 2008). Angefangen bei Festivaldesign, Marke, Logo und Kommunikation, Dramaturgie, Programm und Künstler/-in über Verpflegung, Location, Merchandise, Sponsoring bis hin zu Händlern und sonstigen Aktivitäten vor Ort. Eine stringente Linie auf Basis der Zielsetzung, die durch alle Interessengruppen vertreten wird, ist hier erfolgversprechend (Gibson & Connell, 2016; Quinn, 2013).

Die Auswahl der Location ist in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben, da diese grundlegend die Atmosphäre eines Festivals prägt und oftmals als Erstes bei der Planung ausgewählt wird (Bauer et al., 2022; Newbold et al., 2019). Hierbei ist nach Bauer et al. (2022) auf äußere Rahmenbedingungen wie beispielsweise die Ästhetik, das Image und die besondere Lage der Location sowie auf infrastrukturelle, wirtschaftliche und rechtliche Rahmenbedingungen zu achten. Ein weiterer wichtiger Aspekt in der Festivalplanung ist die Finanzierung (Newbold et al., 2019). Verbunden hiermit sind die Ziele und Motive des Veranstalters, die die Preispolitik des Festivals und damit beispielsweise auch die Eintrittspreise definieren (Bellinghausen, 2014). Diese spielen grundlegend eine wichtige Rolle, da das Geld aus dem Ticketverkauf meist im Vorfeld zur Verfügung steht und bereits vom Veranstalter verwendet werden kann (Bellinghau-

sen, 2014; Bauer et al., 2022). Auch der Verkauf von Merchandise, Verpflegung und Getränken, der primär in der Hand des Veranstalters liegt, ist eine wichtige Einnahmequelle für Festivalveranstalter (Schmidt, 2012). Zusätzlich ist eine Finanzierung durch Förderungen, Fundraising, Sponsorings oder Stiftungen weit verbreitet (Bellinghausen, 2014; Newbold et al., 2019).

Die hohe Anzahl an Personen, die meist für einen oder mehrere Tage an einem Ort zusammenkommt, sorgt für zahlreiche zu beachtende Faktoren. Neben Maßnahmen zur angemessenen Verpflegung und Unterbringung ist der Schutz von Umwelt und insbesondere der des Publikums von großer Bedeutung. Dies ist meist nicht nur für die Veranstalter wichtig, sondern allein aufgrund rechtlicher Vorgaben von Relevanz (Mair, 2019; Newbold et al., 2019). Beim Thema Umweltschutz geht es primär um Müllentstehung und -entsorgung, die bewusste Nutzung von Wasser und Strom, den Einfluss des Festivals auf den Austragungsort und den Transport von Materialien und Personen (Newbold et al., 2019; Bellinghausen, 2014). Geschickt umgesetzt können die Ansätze für Umweltschutz gewinnbringend zur Atmosphäre und zum Gesamteindruck des Festivals beitragen (Anderton, 2019). Der Aspekt Schutz und Sicherheit des Publikums wird in Zusammenarbeit mit den verantwortlichen Behörden und Organisationen mit Sicherheitsaufgaben (BOS), Feuerwehr, Polizei, Rettungsdienste, Ordnungsamt, bearbeitet und sichergestellt und gewinnt seit Jahren immer weiter an Relevanz (Spelman, 2018; Davies, 2020). Hierbei geht es primär um das Management von vermeidbaren Risiken für die Personen vor Ort (Wynn-Moylan, 2018). Dieser Sicherheitsaspekt in der Festivalplanung wird im Folgenden als Risikomanagement bezeichnet und, gemeinsam mit Risiken im Festivalkontext, in den kommenden Kapiteln weiter ausgeführt.

## **2.3 RISIKO IM FESTIVALKONTEXT**

### **2.3.1 DEFINITION VON RISIKO**

Risiko ist ein weltweites und allgemeingültiges Konzept, dennoch gibt es zahlreiche Definitionen und Unterschiede bezüglich dessen Verständnis (Hampel,

2006). Nach Getz (2021) ist Risiko die Wahrscheinlichkeit, dass etwas Unerwünschtes oder Schlechtes passiert. Laybourn (2004) definiert Risiko schlicht als eine Entscheidung, bei der Wahrscheinlichkeiten involviert sind, und Rosa (2010) als eine Situation, in der etwas mit menschlichem Wert, auch Menschen selbst, auf dem Spiel steht und das Ergebnis unklar ist. Grundlegend ist immer von Wahrscheinlichkeiten und unerwünschten Situationen sowie einer Unterscheidung zwischen Realität und potenziellen Abweichungen die Rede (Sjöberg et al., 2004).

Im Eventkontext wird Risiko als jeder Vorfall, der ein Event negativ beeinflussen könnte, definiert (Bowdin et al., 2006). Risiko kann durch unterschiedliche Faktoren entstehen und maßgeblich über Erfolg oder Misserfolg eines Events entscheiden (Boo & Gu, 2010). Generell sind Festivals aufgrund ihrer Komplexität anfällig für Risiken aller Art. Zusätzlich gibt es dank ihrer seltenen und kurzlebigen Natur kaum Spielraum für Fehler. Es gibt für die Verantwortlichen oft nur eine Chance, mit einem bestimmten Risiko umzugehen (Quinn, 2013; Mules, 2004). Aus diesem Grund ist ein Verständnis für mögliche Risiken bei der Planung von Festivals unabdingbar. Ein wichtiger Faktor hierbei, der ebenfalls in zahlreichen Studien untersucht wurde, ist das fundierte Wissen über das eigene Publikum, dessen Verhalten und Wahrnehmungen in Bezug auf Risiko (Sjöberg, 2000; Boo & Gu, 2010; Alhakami & Slovic, 1994; Sime, 1995).

### **2.3.2 WAHRNEHMUNG VON RISIKO**

Die Wahrnehmung von Risiko wird von Sjöberg et al. (2004) als das subjektive Einschätzen der Wahrscheinlichkeit, mit der eine spezielle Art von Vorfall eintritt, und der dazugehörigen Unruhe in Bezug auf die möglichen Konsequenzen definiert. Anders gesagt: Die Wahrnehmung von Risiko ist die subjektive Einschätzung von Problemen, die durch eine als Risiko identifizierte Lage oder Situation entstehen könnten (Gierlach et al., 2010). Diese Wahrnehmung hat einen großen Einfluss auf das Verhalten und Empfinden der Menschen und ist daher, insbesondere in Bezug auf die Event-Experience und das Risikomanagement, für die Festivalbranche von Relevanz (Boo & Gu, 2010). Slovic (2000) ar-

gumentiert außerdem, dass Personen, die für Gesundheit und Sicherheit verantwortlich sind, verstehen müssen, wie Menschen über Risiko denken und darauf reagieren. Zusätzlich kann, nach Bostrom et al. (1993), eine Fehleinschätzung der Wahrnehmung der Besuchenden seitens der Veranstalter zu unerwünschten Situationen führen. Wird diese beispielsweise überschätzt, kann es zu zahlreichen Irritationen kommen, während eine Unterschätzung zu einer Unzufriedenheit und Gefährdung der Besuchenden führen kann (Bostrom et al., 1993). Ein gutes Verständnis der Risikowahrnehmung der Besuchenden kann hingegen Risiken minimieren, die Kommunikation verbessern und neue Risikomanagementstrategien hervorbringen (Slovic, 2000).

Die Wahrnehmung von Risiko ist ein sehr komplexes Feld, daher bietet es sich an, Teilbereiche, die für die Festivalbranche relevant sind, zu untersuchen (Boo & Gu, 2010). Alhakami und Slovic (1994) analysierten beispielsweise die Beziehung von Risiko und Nutzen bei Events und konnten Hinweise auf eine Verbindung zwischen empfundenem Risiko und empfundenem Nutzen finden. Wurde einem Event ein positiver Nutzen zugeordnet, wurde das Risiko als geringer eingeschätzt. Ähnlich verhält es sich bei freiwilligem und unfreiwilligem Risiko. Menschen sind grundlegend bereit, ein höheres Risiko einzugehen, solange sie dieses Risiko freiwillig eingehen (Adams, 1995; Fischhoff et al., 1981). Dies ist insofern spannend für die Festivalbranche, als dass Besuchende eines Festivals, das sie als nutzbringend und positiv ansehen, eher bereit sind, sich dem gewissen Risiko, welches große Veranstaltungen mit sich bringen, auszusetzen (Raineri, 2013).

Die Wahrnehmung von Risiko und das Verhalten der Besuchenden ist insbesondere auch für die Wahl angemessener Sicherheitsmaßnahmen von Relevanz. Hoover et al. (2021) fanden in ihrer Studie beispielsweise Unterschiede zwischen Männern und Frauen in Bezug auf gewünschte Sicherheitsmaßnahmen und auf die Wahrnehmung von Sicherheit bei Musikfestivals. Frauen hatten eine verstärkte Wahrnehmung und einen größeren Wunsch nach Sicherheit, gleichzeitig wurde jedoch geäußert, dass eine zu hohe Anzahl an Sicherheitsmaßnahmen eher einen gegenteiligen Effekt hat und Unsicherheit auslösen kann (Hoo-

ver et al., 2021). Diese Annahme deckt sich unter anderem mit Erkenntnissen von Tarlow (2002). Eine Analyse des eigenen Publikums in Zusammenhang mit der Auswahl und Schärfe der Sicherheitsmaßnahmen bei Festivals bietet sich daher an. Die Sicherheitsmaßnahmen würden sich demnach nach den Wünschen und Vorstellungen der Besuchenden, nach den rechtlichen Vorgaben sowie nach der Art der relevanten Risiken richten.

### 2.3.3 ARTEN VON RISIKO

Wenn es in der aktuellen Zeit um Risiken bei Veranstaltungen geht, wird häufig als Erstes die Covid-19-Pandemie genannt. Diese wird aufgrund ihres Ausmaßes und der nachlassenden Relevanz im Rahmen dieser Arbeit größtenteils ausgeklammert, um anderen Risiken Raum zu geben und der zugrundeliegenden Fragestellung gerecht zu werden.

Im Allgemeinen sind potenzielle Risiken abhängig von der Art der Veranstaltung, der Location, der Zielgruppe und zahlreichen weiteren Faktoren (Wynn-Moylan, 2018; Quinn, 2013). Raineri (2013) fasst die Faktoren, die einen Einfluss auf die Gesundheit und Sicherheit der Besuchenden haben, unter drei sich gegenseitig beeinflussenden Domänen zusammen: die Umweltdomäne, die psychosoziale Domäne und die biomedizinische Domäne. Die Umweltdomäne umfasst unter anderem die geografischen Merkmale der Location, das Wetter, die Teilnehmerzahl, die Teilnehmersdichte und die Verfügbarkeit von Rauschmitteln. Die psychosoziale Domäne beinhaltet das Verhalten und die Stimmung der Masse und des Einzelnen, Interessen und Motive der Besuchenden, Gründe für den Besuch und allgemeine Charaktermerkmale der Zielgruppe. In der biomedizinischen Domäne wird die Gesundheit der Masse und des Einzelnen zusammengefasst und auf weitere Merkmale wie Alter, Geschlecht, Aktivitätslevel und Alkohol- und Drogenaffinität eingegangen (Raineri, 2013). Die Bestandteile dieser Domänen stimmen mit weiterer Literatur überein (Arbon, 2004; Earl et al., 2005; Earl et al., 2004; Tarlow, 2002). Zusätzlich werden weitere Faktoren wie die Dauer des Festivals (Arbon, 2004), die Tageszeit, verwendete Special-Effekte wie Pyrotechnik (Tarlow, 2002), die Art und Komplexität der Bühne und

Technik (Newbold et al., 2019) sowie die Art der Musik genannt. Eine Studie von Rea et al. (2010) untersuchte die Stimmung vor und nach dem Hören von klassischer, Pop- und Metal-Musik und identifizierte signifikante Unterschiede. Während Pop- und klassische Musik für eine gelasseneren Stimmung sorgen, verstärkte Metal-Musik Gefühle der Nervosität und Angespanntheit. Diese Erkenntnis könnte auch für Veranstalter von Musikfestivals von Relevanz sein. Grundsätzlich lässt diese Studie aber nicht auf ein erhöhtes Risiko bei Festivals mit bestimmter Musikrichtung schließen.

Open-Air-Festivals unterliegen aufgrund ihrer Pop-up-Natur, ihrer Größe und der Umsetzung unter freiem Himmel besonderen Umständen und Risiken, die in Betracht gezogen werden müssen. Die relevanten Faktoren und Gefahren müssen jedoch individuell vom Veranstalter für das eigene Festival erkannt und analysiert werden. Dennoch ist es sinnvoll, sich mit üblichen und bekannten Risiken auseinanderzusetzen. Tenu und Ciocoiu (2020) haben, in Einklang mit Tarlow (2002) und Rutherford Silvers (2008), in ihrer Untersuchung von Risikomanagementliteratur sieben Risikokategorien identifiziert, die für jegliche Festivalarten anwendbar sind (Tenu & Ciocoiu, S.125–126). Eine individuelle Anpassung der Kategorien auf das eigene Festival wird jedoch empfohlen (Tenu & Ciocoiu, 2020). Die einzelnen Kategorien sind in der folgenden Tabelle aufgeführt, kurz beschrieben und mit einem Beispiel versehen.

Risikokategorie	Beschreibung
<b>Administrative Risiken</b>	Risiken in Bezug auf das Systemmanagement, Zeitmanagement, Personalmanagement oder Beschaffungswesen. <i>Beispiel:</i> Mangel an Arbeitskräften
<b>Finanzielle Risiken</b>	Risiken, die innerhalb der Finanzierung eines Festivals auftreten. <i>Beispiel:</i> ausbleibender Umsatz
<b>Marketing Risiken</b>	Risiken in Bezug auf Vertrieb, Marketing und Sponsorships. <i>Beispiel:</i> mangelhafte Werbemaßnahmen

<b>Institutionelle Risiken</b>	Risiken in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Behörden und Institutionen. <i>Beispiel:</i> fehlende Genehmigung
<b>Risiken in Bezug auf Crowd-Management</b>	Risiken, die das Wohlergehen der Besuchenden gefährden. <i>Beispiel:</i> Mangel an Hygienestationen
<b>Schutz- und Sicherheitsrisiken</b>	Alle Risiken, die durch die Unfähigkeit, die Sicherheit aufrecht zu erhalten, entstehen. Natürliche und von Menschen verursachte Risiken. <i>Beispiel:</i> Wetter
<b>Andere Risiken</b>	Risiken, die nicht in die anderen Kategorien eingeordnet werden können. <i>Beispiel:</i> Veränderungen in der Veranstaltungsbranche

Tabelle 1: Risikokategorien (eigene Darstellung nach Tenu & Ciocoiu, 2020)

Wie anfangs bereits erwähnt, umfasst der Begriff Risikomanagement in dieser Arbeit das Management von und der Umgang mit Risiken und Gefahren für Leib und Leben der bei einem Musikfestival anwesenden Personen. Dies deckt sich mit dem obersten Schutzziel der MVStättVO, der Muster-Versammlungsstättenverordnung (Ebner et al., 2020). Nach dieser Definition sind im Rahmen der Studie primär die Risiken aus der Kategorie Schutz- und Sicherheitsrisiken relevant. Die Bedeutung dieser speziellen Risiken zeigt sich unter anderem auch in der Literatur zu Risikomanagement. Gefahren natürlichen Ursprungs, wie beispielsweise besondere Wetterlagen, Naturkatastrophen, Wasser, Feuer und Hitze, werden zahlreich erwähnt (Rutherford Silvers, 2008; Wynn-Moylan, 2018; Tarlow, 2002). Gleichermäßen relevant sind Risiken durch Menschenhand oder mit menschlichem Einfluss, wie Massenpaniken, Gewalt- oder Terrorandrohungen, tatsächliche Anschläge und Gefahren, die von Einzelpersonen ausgehen (Earl et al., 2005; Sakschewski et al., 2016). Zusätzlich werden auch Risiken durch Anreise und Verkehr, durch Alkohol und Drogen, durch Fahrlässigkeit in Aufbau und Verwendung von Technik und durch Kommunikationsfehler erwähnt (Tarlow, 2002; Zeitz et al., 2002; Raineri, 2013). Der Vollständigkeit halber wird hier auch das Risiko in Form einer Pandemie genannt. Diese

Risiken werden im Rahmen des Risikomanagements bei Festivals analysiert, bewertet und entsprechende Maßnahmen daraus abgeleitet.

## 2.4 RISIKOMANAGEMENT BEI FESTIVALS

### 2.4.1 DEFINITION UND RELEVANZ

Risikomanagement wurde lange Zeit als Marketingdesaster und hemmende Kraft in der Wirtschaft angesehen (Tarlow, 2002). Die Annahme, dass Menschen sich von Risiken und unsicheren Orten fernhalten, dominierte die Gedanken der Veranstalter. Seit den Vorfällen vom 11. September 2001 und weiteren Vorkommnissen in Form von Terroranschlägen und Desastern bei Großveranstaltungen wie beispielsweise bei der Love Parade 2010 in Duisburg haben sich die Risikowahrnehmung der Besuchenden und die Relevanz von sicheren Veranstaltungen drastisch erhöht (Rutherford Silvers, 2008; Helbing & Mukerji, 2012). Dies sorgte insbesondere für verstärkte Maßnahmen seitens der Städte und Länder, ausgeführt und kontrolliert durch Ämter und die BOS. Zusätzlich trägt die starke Medienpräsenz von großen Festivals ebenfalls zur Bedeutung von Risikomanagement bei, da Fehler nicht nur die Zukunft des Festivals gefährden, sondern im Zweifel auch das Image der Stadt oder des Landes. Durch diese verschiedenen Faktoren wird das Risikomanagement immer mehr zu einem praktischen Ansatz (Quinn, 2013).

Risikomanagement im Allgemeinen ist Teil der Unternehmensführung und beinhaltet den unternehmensweiten Prozess zur „frühzeitigen Identifikation, Bewertung, Steuerung, Berichterstattung und Überwachung von Risiken im Unternehmen“ (Vanini & Rieg, 2021, S.36). In der Eventbranche wird Risikomanagement als der Prozess der Bestimmung von und des Umgangs mit Risiken beschrieben (Quinn, 2013). Er beinhaltet die Identifizierung möglicher Notfälle, die Bewertung ihrer Auswirkungen auf die Veranstaltung und die Besuchenden, die Bestimmung angemessener Maßnahmen, Reaktionen, Ressourcen und Protokolle für Handlungsstränge im Risikofall (Rutherford Silvers, 2008). Das Ziel ist, das Wohlergehen und die Sicherheit der Besuchenden, des Perso-

nals und insgesamt aller Interessengruppen vor Ort sicherzustellen und diese in Form von unterschiedlichen Maßnahmen zu schützen (Getz, 2010; Bowdin et al., 2011). An dieser Stelle sollen außerdem kurz die Unterschiede zu Sicherheits- und Krisenmanagement erklärt werden. Während Risikomanagement sich mit der Identifizierung und Vermeidung von Risiken beschäftigt, setzt Krisenmanagement ein, sobald eine tatsächliche Krise eingetreten ist (Wiedemann, 2000). Sicherheitsmanagement wird häufig als Synonym oder Überbegriff für alle Tätigkeiten, die Sicherheitsaspekte haben, verwendet und umfasst meist sowohl Risiko- als auch Krisenmanagement (Getz, 2021; Wynn-Moylan, 2018).

In der angewandten Fachliteratur zum Thema Eventmanagement ist im Rahmen von Risikomanagement häufig von einem Risikomanagementprozess die Rede. Nach PMI (2013) umfasst dieser folgende Bestandteile: die Planung, die Identifizierung, eine quantitative und qualitative Analyse, die Entwicklung von Maßnahmen und die Steuerung der Risiken. Rutherford Silvers' (2008) Vorschlag eines Risikomanagementprozesses weicht ein wenig hiervon ab. Sie beschreibt die Teilprozesse als die Planung, die Identifizierung, die Analyse und die Reaktion. Dieser Prozess ist in der folgenden Abbildung dargestellt.

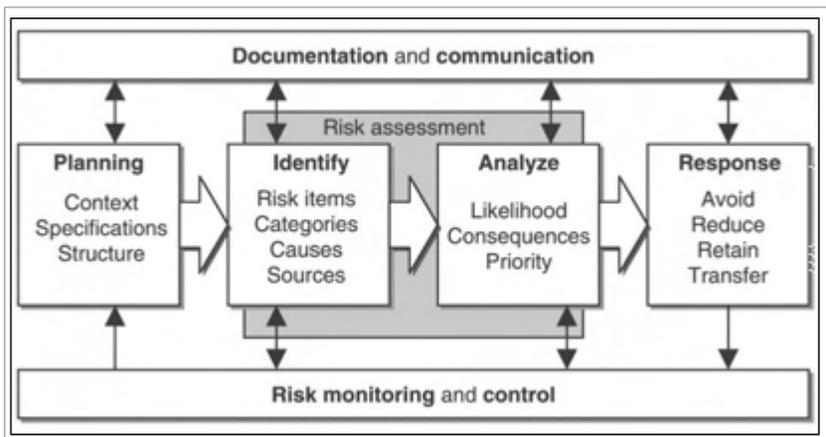


Abbildung 1: Risikomanagementprozess von Rutherford Silvers (2008, S.25)

Die Planung umfasst den Kontext der Veranstaltung sowie die Entwicklung und Aufrechterhaltung eines systematischen Ansatzes, um Risiken zu identifizieren und mit diesen umzugehen. In der Identifikation werden die einzelnen Risiken in Kategorien eingeteilt und auf ihre Gründe und Herkünfte untersucht. Anschließend werden diese in der Analyse detaillierter untersucht, ihre Wahrscheinlichkeiten evaluiert sowie mögliche Konsequenzen definiert und eingeschätzt. Die Aufgaben innerhalb der Identifikation und der Analyse werden häufig auch als Risikoanalyse oder Risikobewertung bezeichnet, bei der die Risiken beispielsweise, je nach Schweregrad, in eine Skala von eins bis fünf eingeteilt werden (Gierlach et al., 2010; Getz, 2021). Abschließend, in der Reaktion, werden Maßnahmen zur Verhinderung oder Verringerung der Risiken festgelegt. Diese Teilbereiche werden kontinuierlich überwacht, dokumentiert und kommuniziert (Rutherford Silvers, 2008). Quinn (2013) argumentiert jedoch, dass der Risikomanagementprozess meist nicht in dieser Form zum Tragen kommt, da der Umgang mit Risiken bei Veranstaltungen primär durch rechtsverbindliche Vorgaben und Gesetze beeinflusst wird. Unterstützt wird diese Aussage durch Getz und Page (2020), die neben dem großen Einfluss der Behörden und Regularien auch die Bedeutung der Zusammenarbeit mit ebendiesen hervorheben.

Neben einem durchstrukturierten Prozess gibt es weitere Faktoren, die für den Erfolg des Risikomanagements entscheidend sind. Neben der Einbindung des Risikomanagements in jeden Schritt des Eventmanagements, inklusive dem Event-Design, ist eine klare Kommunikation zwischen allen sicherheitsrelevanten Parteien unabdingbar (Leest, 2019; Rutherford Silvers, 2008; Bowdin et al., 2011). Zusätzlich ist ein gewisses Budget für das Risikomanagement und die damit verbundenen Maßnahmen einzukalkulieren (Tarlow, 2002; Spelman, 2018) und das Gesamtkonzept so zu planen, dass einzelne Störungen nicht zum Zusammenbruch des gesamten Risikomanagements führen (Helbing & Mukerji, 2012). Duffy und Mair (2018, 2021) heben außerdem die Relevanz von Austausch und Kontakt innerhalb der Branche hervor, da geteilte Erfahrungswerte und gemeinsames Wissen zur erfolgreichen Umsetzung des Risikomanagements jedes einzelnen Festivals beitragen können.

Auch wenn das Thema Risikomanagement bei Veranstaltungen im letzten Jahrzehnt kontinuierlich an Bedeutung gewonnen hat, gilt es nach wie vor als spärlich untersuchtes Feld. Dennoch gibt es einige Studien, die im Rahmen dieser Arbeit kurz erwähnt werden sollten, um einen Einblick in die Fokuspunkte der Forschung zu geben. Reid und Ritchie (2011) untersuchten beispielsweise die Einstellungen und Glaubenssätze von Eventmanagern zum Thema Risikomanagement. Sie identifizierten eine empfundene Dringlichkeit für den Umgang mit Risiken, stießen aber gleichzeitig auf zahlreiche Probleme in der Umsetzung in Form von hohen Kosten, fehlendem Wissen und zahlreichen Regularien von öffentlicher Hand. Eine Studie von Brynildsen und Parent (2020) untersuchte die Möglichkeit, Test-Events als Risikomanagementtool bei Großveranstaltungen zu verwenden. Sie entdeckten, neben einer Verminderung der Risiken, weitere Vorteile wie vermehrtes Wissen, besseres Teambuilding und eine erhöhte Bereitschaft des Personals im Notfall. Weitere Untersuchungen beschäftigten sich unter anderem mit dem Einfluss von Freiwilligen auf das Risikomanagement bei Open-Air-Musikfestivals (Edwards et al., 2005), mit der Zukunft von Festivals nach der Covid-19-Pandemie (Davies, 2020; Yang et al., 2022), mit der Verwendung von Überwachung und speziellen Maßnahmen bei Musikfestivals (Hoover et al., 2021) sowie mit der Analyse und Kommunikation von Risiken (Rohrmann, 1992).

## 2.4.2 RISIKOKOMMUNIKATION

Risikokommunikation wird nach dem Risikomanagementprozess von Rutherford Silvers (2008) fortlaufend über alle Prozessschritte hinweg durchgeführt und ist dementsprechend ein essenzieller Teil des Managements von Risiken bei Festivals und Veranstaltungen (siehe Abbildung 1). Piekarz et al. (2015) bezeichnen die Kommunikation im Risikokontext sogar als eines der kritischsten Elemente. Sollten Fehler in der Kommunikation von Risiken oder Handlungsanweisungen auftreten, ist im schlimmsten Fall der gesamte Risikomanagementprozess hinfällig (Piekarz et al., 2015; Miller et al., 2010).

Kommunikation im Allgemeinen ist der Austausch von Informationen zwischen Sender und Empfänger (Elbe, 2015). Unter Risikokommunikation versteht man die Kommunikation zwischen Veranstalter und Besucher/-in in Bezug auf mögliche Risiken und empfohlene Handlungen, um potenzielle Gefahren zu vermeiden (Bowdin et al., 2011; Bourrier & Bieder, 2018). In der Literatur wird Risikokommunikation teilweise mit Krisenkommunikation gleichgesetzt oder synonym verwendet (Bourrier & Bieder, 2018). Auch wenn beide Bereiche ähnliche Ansätze verfolgen, gibt es nach Sievert (2022), Wiedemann (2000) und Höbel et al. (2008) dennoch einen wichtigen Unterschied: Im Gegensatz zu Risikomanagement ist bei Krisenmanagement der Schaden bereits eingetreten. Das bedeutet, im Risikomanagement werden mögliche Risiken und damit verknüpfte Handlungsempfehlungen kommuniziert, während im Krisenmanagement spezielle Maßnahmen oder Anweisungen bezüglich der bereits vorhandenen Krise vermittelt werden (Höbel et al., 2008).

Die Hauptaufgaben von Risikokommunikation umfassen die Förderung von Wissen über Risiken, die Beeinflussung von risikobezogenem Verhalten und das Angebot einer kooperativen Konfliktlösung (Rohrman, 1992). Sinnvoll umgesetzt hilft sie, die Einsatzbereitschaft und das Verständnis des Publikums zu erhöhen sowie bei der Prävention von negativen Ereignissen (Wendling et al., 2013). Besonders wichtig ist eine wechselseitige Kommunikation zwischen Veranstalter und Besucher/-in, um einen Austausch zu ermöglichen und das Vertrauen in die Veranstaltung und die Verantwortlichen zu fördern (Piekarz et al., 2015; Rutherford Silvers, 2008; Janoske et al., 2012). Eine große Herausforderung hierbei ist die Tatsache, dass Personen unterschiedlich auf verschiedene Kommunikationsweisen reagieren. Das betrifft sowohl inhaltliche Aspekte als auch die Wahl des Kommunikationsmittels (Rutherford Silvers, 2008). Hier helfen eine Analyse der Zielgruppe sowie ein Verständnis für die Risikowahrnehmung der Besuchenden (siehe Kapitel 2.3.2.). Grundsätzlich sollte die Wahrnehmung von Veranstalter und Besucher/-in nicht allzu weit auseinanderliegen, um einem Überschuss oder Mangel an Informationen vorzubeugen (Wendling et al., 2013).

Die Risikokommunikation ist im Vorfeld, während des Events und im Nachgang durchzuführen und kann neben persönlichen Gesprächen, Aushängen oder Bildschirmen vor Ort auch in Form von Social Media Posts oder Webseiten-Beiträgen umgesetzt werden. Insbesondere die Nutzung von Social Media ist hier hervorzuheben, da Inhalte einfach und unkompliziert zur Verfügung stehen und durch die Nutzenden in einer Vielzahl verbreitet werden können (Fiederer & Ternès, 2017). Des Weiteren wird Social Media von zahlreichen Personen als Hauptinformationsquelle verwendet und bietet sich daher besonders für die Risikokommunikation an (Tarlow, 2002).

Die frühere Annahme, die Kommunikation über Risiken würde zu negativen Empfindungen und Reaktionen bei der Zielgruppe führen (Tarlow, 2002), wurde unter anderem durch eine Studie von De Vocht et al. (2016) infrage gestellt. Sie fanden Hinweise auf eine Verbesserung der Wahrnehmung in Bezug auf einen festgelegten Faktor, sofern es diesbezüglich eine Art von Risikokommunikation gab. Dies deckt sich mit Aussagen von Wynn-Moylan (2018), der das Nicht-Erwähnen von potenziellen Risiken als Auslöser für eine negative Wahrnehmung eines Events nennt.

Weiter gefasst betrifft die Risikokommunikation auch den Austausch zwischen Interessengruppen und Stakeholdern des Festivals, wie beispielsweise den Veranstaltern, Gesellschaftern/Gesellschafterinnen, den Mitarbeitern/Mitarbeiterinnen sowie den BOS (Tarlow, 2002). Auch hier bedarf es einer strukturierten Umsetzung und Verwendung der gewählten Kommunikationskanäle, um eine Einhaltung der rechtlichen Vorgaben und einen reibungslosen Ablauf der Veranstaltung zu ermöglichen (Wynn-Moylan, 2018).

### **2.4.3 RECHTLICHE GRUNDLAGEN**

Unabhängig von der Art der Veranstaltung, die Grundvoraussetzung seitens des Staates bleibt gleich: eine sichere Umsetzung des Events (Ebner et al., 2020). Die Verantwortung hierfür trägt der Veranstalter, der zusätzlich auch für die Einhaltung der gesetzlichen Vorschriften zu sorgen hat. Diese Einhaltung muss er

durch eine enge Zusammenarbeit mit Ordnungsdienst, Polizei, Feuerwehr, Sanitätswache und Rettungsdienst sowie der Brandsicherheitswache gewährleisten (Bauer et al., 2022). Die zu beachtenden Vorschriften sind Teil der Landespolitik. Das bedeutet, die Auslegung liegt im Aufgabenbereich der einzelnen Bundesländer und variiert von Bundesland zu Bundesland. Zusätzlich sind die geltenden Vorschriften abhängig von der Art der Veranstaltung und teilweise, je nach Ermessen der Städte, Landkreise oder Kommunen, zusätzlich angepasst oder verändert (Ebner et al., 2020).

Die MVStättVO als Musterverordnung bietet eine Grundlage für Versammlungsstätten, jedoch ist diese für die Bundesländer rechtlich unverbindlich (Ebner et al., 2020). Grundsätzlich regeln die Bestimmungen der MVStättVO den Bau und Betrieb von Versammlungsstätten und unter anderem Faktoren wie die Anzahl von Besuchenden pro Quadratmeter, die Führung und Bemessung der Rettungswege, Sicherheitsbeleuchtung, Feuerlöscheinrichtungen und die Notwendigkeit eines Sicherheitskonzeptes abhängig von der Besucheranzahl. Unter § 43 der MVStättVO ist geregelt, dass Veranstaltungen in Versammlungsstätten mit Kapazitäten für mehr als 5.000 Personen als Großveranstaltung gelten und zu diesen den zuständigen Behörden ein Sicherheitskonzept vorgelegt werden muss. Grundsätzlich setzen alle Bundesländer eine individuell angepasste Form der MVStättVO um; in NRW heißt diese allerdings Sonderbauverordnung (SBauVO) (Sakschewski et al., 2016).

Abhängig von der Art der Veranstaltung und der Handhabung des jeweiligen Bundeslandes unterliegen Events auch oder ausschließlich dem Bauordnungsrecht. Dies gilt unter anderem, wenn fliegende Bauten eine Rolle spielen. Fliegende Bauten gelten als „temporär, für maximal drei Monate aufgestellte bauliche Anlagen (...), die keine feste Verbindung mit dem Untergrund benötigen“ (Ebner et al., 2020, S.322). Weitere Verordnungen, die außerdem eine Rolle spielen können, sind das Gewerbeamt, das Arbeitsschutzgesetz, das Jugendschutzgesetz und das Versammlungsrecht. Diese Vielzahl an Richtlinien, Verordnungen und Fachgesetzen sorgt für Intransparenz und Unsicherheit bei Veranstaltern und verantwortlichen Behörden (Zanger et al., 2017). Aus diesem Grund haben einige

Bundesländer, unter anderem Bayern, Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen, Orientierungsrahmen für die Umsetzung von Veranstaltungen geschaffen. Diese dienen als Handlungsanweisung und gelten auch ohne entsprechende Rechtsgültigkeit als Verfahrensvorschrift (Ebner et al., 2020).

Aufgrund der Vielfältigkeit der rechtlichen Grundlagen wird im folgenden Absatz ausschließlich auf die für diese Arbeit relevanten Bundesländer Nordrhein-Westfalen (NRW) und Rheinland-Pfalz (RP) eingegangen.

NRW verzichtet bisher auf ein spezielles Gesetz, mit dem die Durchführung von Großveranstaltungen geregelt wird. Stattdessen gibt es seit 2012 den Orientierungsrahmen des Ministeriums des Innern NRW für die kommunale Planung, Genehmigung, Durchführung und Nachbereitung von Veranstaltungen im Freien mit erhöhtem Gefährdungspotenzial (Ordnungsamt Düsseldorf, 2013; IM NRW, 2021). Dieser wurde 2021 in zweiter Auflage veröffentlicht und in Zusammenarbeit von kommunalen Spitzenverbänden und Fachleuten erarbeitet. Der Orientierungsrahmen bezieht sich auf Veranstaltungen im Freien, die unabhängig von der Besucherzahl über ein erhöhtes Gefährdungspotenzial verfügen (IM NRW, 2021). Er umfasst Events unabhängig von temporären oder nicht temporären Veranstaltungsstätten und verwirft die ohnehin nicht rechtskräftige Definition von Großveranstaltungen ab 5.000 Personen. Zusätzlich wird die Annahme, dass Veranstaltungen mit vielen Personen nach der MVStättVO gleichzeitig auch als gefährlicher eingeschätzt werden, kritisiert (IM NRW, 2021). Die Entscheidung, ab wann ein Event als Veranstaltung mit erhöhtem Gefährdungspotenzial gilt, wird von der verantwortlichen Behörde im Einzelfallverfahren entschieden. Grundsätzlich gilt aber: Wird einer Veranstaltung ein Gefährdungspotenzial zugeschrieben, ist der Veranstalter verpflichtet, ein Sicherheitskonzept vorzulegen (IM NRW, 2021). Dieser Orientierungsrahmen erleichtert auf der einen Seite die Umsetzung eines Events, da eine tiefere Auseinandersetzung mit den Fachgesetzen nicht notwendig ist. Andererseits gibt das Einzelfallverfahren viel Raum für Interpretationen, was, je nach Auslegung und aus Veranstaltersicht, zu ungerechtfertigten und nicht einheitlichen Auflagen führen kann (Ebner et al., 2020).

RP setzt grundsätzlich ebenfalls die VStättVO, die Versammlungsstättenverordnung, um (ISM RP, 2021). Im September 2020 wurde allerdings zusätzlich der Paragraf 26 in das Polizei- und Ordnungsbehördengesetz (POG) aufgenommen, um die Sicherheit bei Open-Air-Veranstaltungen zu erhöhen. Dieser Paragraf gilt für Veranstaltungen, die entweder gar nicht oder nur teilweise unter die VStättVO fallen und legalisiert die Definition von Großveranstaltung ab 15.000 Personen gleichzeitig oder 30.000 Besuchende über einen Tag. Hierbei ist ein Sicherheitskonzept zwingend notwendig (ISM RP, 2021). Für Open-Air-Events ab 1.000 Besuchenden können die verantwortlichen Behörden nach Ermessen ebenfalls ein Sicherheitskonzept verlangen. In der Praxis wird von Veranstalterseite jedoch bemängelt, dass aus der Möglichkeit meist eine Notwendigkeit wird. Das bedeutet, dass Sicherheitskonzepte in der Realität selten optional sind, sondern meistens auch bei Veranstaltungen ab 1.000 Personen gefordert werden, damit die Behörden später nicht zur Verantwortung gezogen werden können (Waetke, 2022). Dies kann, wie bei Ebner et al. (2020) in Bezug auf den Orientierungsrahmen in NRW bereits erwähnt, ebenfalls für Unterschiede bei der Behandlung ähnlicher Festivals und damit zu einer empfundenen Benachteiligung führen. Die Veränderungen im Bereich der Sicherheitskonzepte nach der neuen Regelung nach §26 POG sorgen demnach für Unmut bei den Veranstaltern in RP.

#### **2.4.4 SICHERHEITSKONZEPTE**

Bis zu den Vorfällen bei der Love Parade im Sommer 2010 waren Sicherheitskonzepte für Festivals und andere Veranstaltungen deutlich weniger umfangreich. Nach den fatalen Ereignissen wurden neue Überlegungen in Bezug auf den Inhalt und den Umfang der Sicherheitskonzepte angestellt und diese entsprechend angepasst (Ebner et al., 2020). Grundsätzlich dienen Sicherheitskonzepte der Veranstaltungs- und Besuchersicherheit und sind unabhängig vom Bundesland ähnlich aufgebaut. Daher wird in diesem Kapitel nicht weiter nach Bundesländern differenziert.

Ebner et al. (2020) unterscheiden zwischen versamlungsstättenbezogenen und veranstaltungsbezogenen Sicherheitskonzepten. Die versamlungsstättenbezogenen Konzepte sind im Laufe des Genehmigungsverfahrens einzureichen und hängen von Gefährdungsgraden und der Anzahl der Besuchenden ab (Ebner et al., 2020; Bauer et al., 2022). Sie werden in Zusammenarbeit mit Ämtern und den BOS im gemeinsamen Einvernehmen erstellt und bearbeitet. Die veranstaltungsbezogenen Sicherheitskonzepte werden verlangt, wenn die Veranstaltungsstätte extra für eine Veranstaltung erbaut wurde, wie es bei Open-Air-Veranstaltungen und Festivals häufig der Fall ist, oder wenn die Veranstaltung es erfordert, beispielsweise aufgrund eines erhöhten Gefährdungspotenzials durch schwieriges Publikum (IM NRW, 2021; Bauer et al., 2022; Ebner et al., 2020).

Bestandteile des Sicherheitskonzepts sind unter anderem Räumungs-, Ordnungsdienst- und Sanitätskonzepte (Bauer et al., 2022). Zu Zeiten der aktiven Covid-19-Pandemie waren auch Hygienekonzepte ein fester Bestandteil. Zusätzlich enthalten sie, je nach Umfang, eine Veranstaltungsbeschreibung, Flächenkonzepte, Informationen zum genutzten öffentlichen Raum, Gefährdungsbeurteilungen, Maßnahmenbeschreibungen, Schutzziele, Informationen zu den Parteien im Krisenteam vor Ort und definierte Verantwortlichkeiten innerhalb der Planung und Umsetzung (Feuerwehr Düsseldorf, o.D.). Gewissermaßen wird in den Sicherheitskonzepten der Risikomanagementprozess der Festivals nach Rutherford Silvers (2008) festgehalten. Die Inhalte des Sicherheitskonzepts müssen, neben der Grundlage für die Genehmigung, zusätzlich auch als Praxisanleitung dienen und darlegen, dass mit negativen Ereignissen oder Einflüssen adäquat umgegangen werden kann (Feuerwehr Düsseldorf, 2020). Hilfestellungen bei der Erstellung von Sicherheitskonzepten sind auf den jeweiligen Ministerienwebseiten in Form von Beispielsicherheitskonzepten, Merkblättern und Leitfäden zu finden (ISM RP, 2021; IM NRW, 2021).

## 3 METHODIK

### 3.1 VORGEHEN UND DESIGN

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, bedarf es fundierter Überlegungen bezüglich der Methodik. Abhängig von der Art der Studie, qualitativ oder quantitativ, deduktiv oder induktiv, werden unterschiedliche Vorgehensweisen und Forschungsdesigns gewählt, um zielführende Ergebnisse zu erhalten. In diesem Kapitel wird die grundlegende Methodik dieser Forschung dargelegt und die Art der Datenerhebung und Datenanalyse erklärt. Insgesamt ist die gewählte Methodik darauf ausgelegt, die Forschungsfrage zu beantworten und einen wertvollen Beitrag für das Festivalmanagement im Bereich des Risikomanagements zu leisten. Das überordnete Ziel einer empirischen Datenerhebung ist die Untersuchung eines speziell für diese Erhebung ausgewählten Gegenstandes, um diesen mithilfe unterschiedlicher Verfahren abschließend bestmöglich erklären oder beschreiben zu können (Bortz & Döring, 2006; Raithel, 2008). Abhängig von Themenbereichen, Kontext, Zielen und Fragestellungen werden verschiedene Methoden und Forschungsdesigns ausgewählt (Creswell, 2009).

Im Rahmen dieser Arbeit wird eine empirische, qualitative Querschnittsstudie mit einem explorativen und induktiven Ansatz durchgeführt. Diese Art von Forschung eignet sich besonders dafür, umfassende Einsichten und ein tiefes Verständnis in eine Thematik, in diesem Fall das Risikomanagement bei Musikfestivals, zu erhalten (Raithel, 2008; Creswell, 2009). Qualitative Studien umschreiben im Allgemeinen Forschungen mit induktivem Ansatz, bei denen deskriptive Daten mithilfe von unterschiedlichen Befragungstechniken erhoben werden (Taylor et al., 2016). Explorative Studien werden meist in eher unbekanntem Forschungsbereichen angewandt und verfolgen das Ziel, neue Einsichten und Erkenntnisse zu gewinnen (Leavy, 2017). Qualitative und explorative Studien erheben jedoch meist keinen Anspruch auf Repräsentativität, sondern eignen sich primär für eine Rekonstruktion der Meinungen verschiedener Akteure/Akteurinnen in einem spezifischen Bereich (Flick, 2012). Aufgrund des

Nischendaseins von Risikomanagement in der Festivalforschung und des Wunsches nach einem tiefgreifenden Verständnis der Thematik wurde der genannte Ansatz als vielversprechend und zielführend angesehen.

Die Auswahl des Forschungsdesigns bestimmt gleichermaßen auch die Wahl der Befragungsinstrumente und damit die Form der Datenerhebung (Patton, 2015). Beispiele für Instrumente qualitativer Studien sind Interviews, Beobachtungen, Inhaltsanalysen oder Gruppendiskussionen (Bortz & Döring, 2006). Um einen Einblick in die Hintergründe und die Umsetzung des Risikomanagements bei Musikfestivals zu erhalten, wurden Interviews mit Festivalveranstaltenden gewählt.

## **3.2 DATENERHEBUNG**

### **3.2.1 STICHPROBEN-AUSWAHL**

Um sich einer Stichprobe anzunähern, bedarf es zunächst der Definition einer Grundgesamtheit, die im Rahmen der Studie untersucht werden soll. Die Grundgesamtheit, oder auch Population, ist nach Bortz und Döring (2006) „die Gesamtmenge aller (...) Beobachtungseinheiten, über die Aussagen getroffen werden sollen“ (S.394). Aus dieser Population wird eine Stichmenge ausgewählt, da die Population im Normalfall und auch in dieser Studie so groß ist, dass die Untersuchung der Grundgesamtheit zu aufwendig oder gar unmöglich ist (Bortz & Döring, 2006). Ist die Stichprobe sinnvoll gewählt, lässt sich durch die Studie dieser schlussendlich auf die Gesamtpopulation schließen. Die Grundgesamtheit in dieser Arbeit umfasst im größeren Sinne Veranstalter von Musikfestivals in Deutschland. Da im Rahmen dieser Studie keine Befragung aller Veranstalter möglich ist, wurden selbstständig Auswahlkriterien festgelegt, um eine Vergleichbarkeit der Daten zu ermöglichen. Die unterschiedlichen Rechtslagen der Bundesländer sowie die erhöhten Sicherheitsauflagen ab 5.000 Besuchenden nach der MVStättVO (siehe Kapitel 2.4.3.) dienten hierfür als Grundlage. So wurde die Population im ersten Schritt auf Musikfestivalveranstalter in NRW mit Besucherzahlen über 5.000 Personen festgelegt. Aufgrund mangelnder

Rückmeldung wurde diese Population im nächsten Schritt zunächst auch auf RP ausgeweitet und die Grundgesamtheit im weitesten Sinne auf Musikfestivalveranstalter im Rheinland festgelegt. Eine Ausweitung auf Hessen war ebenfalls angedacht, wurde aber aufgrund von fehlender Rückmeldung vollständig verworfen. Anschließend wurde die Besucherzahlenbegrenzung auf ab 1.000 Besuchende heruntersetzt, um das Weiterführen der Studie zu ermöglichen.

Für die Interviewanfragen wurde ein standardisierter Text vorbereitet, der für jeden Kontakt teilpersonalisiert wurde. Dieser beinhaltete inhaltliche und formelle Informationen zu der geplanten Studie, zu Ablauf und Dauer des Interviews, Auskünfte zum Datenschutz sowie einen Hinweis zu einer möglichen Bereitstellung der fertigen Arbeit. Die Anfragen wurden, falls möglich, über die Portale LinkedIn oder Xing versendet, um einen persönlicheren Kontakt aufzubauen und die Chancen auf Rückmeldung zu erhöhen (Bortz & Döring, 2006). Andernfalls wurden sie an die persönliche oder geschäftliche E-Mail-Adresse der Veranstalter gesendet. Zusätzlich gab es einige telefonische Kontaktversuche. Insgesamt wurden 56 schriftliche Anfragen versendet, davon kam es zu 25 Kontaktaufnahmen. Diese beinhalteten sieben Absagen, fünf Gespräche ohne finale Rückmeldung sowie 13 Zusagen für Interviews, wovon vier bis zur Beendigung der Datenerhebung aus unterschiedlichen Gründen nicht durchgeführt werden konnten. Die finale Stichprobe umfasst demnach insgesamt neun Festivalveranstalter, zwei davon aus RP und sieben aus NRW. Die Festivaldauer beträgt zwischen zwei und vier Tagen, die Besucherzahlen variieren von 1.500 bis 600.000 Besuchenden. Eine detaillierte Übersicht der Teilnehmenden befindet sich in Kapitel 4.2. Für die durchgeführte Studie war die Befragung von neun Veranstaltern ausreichend, da die inhaltlichen Aussagen eine gewisse Sättigung erreichten und weitere Interviews, wie sie im Rahmen dieser Studie möglich gewesen wären, keine wesentlich neuen Erkenntnisse vorgebracht hätten. Zusammenfassend lässt sich die finale Stichprobe folgendermaßen definieren: Es handelt sich um Veranstalter von Open-Air-Musikfestivals in NRW oder RP mit mindestens 1.000 Besuchenden über den gesamten Zeitraum des Festivals.

### 3.2.2 INTERVIEWS

Für explorative, qualitative Studien eignen sich Interviews besonders gut, da hier die subjektive Meinung, die Erfahrung und die individuelle Einschätzung der Befragten im Vordergrund steht und so Kenntnis über den zu untersuchenden Gegenstand gewonnen werden kann (Taylor et al., 2016). Interviews werden unterschieden nach dem Ausmaß der Standardisierung, nach Art des Gesprächs und nach Anzahl der befragten Personen (Bortz & Döring, 2006). Für diese Studie wurden halbstrukturierte, telefonische Einzelinterviews als Instrument gewählt. Halbstrukturierte Interviews folgen einem vorbereiteten, einheitlichen Leitfaden, der als Basis für die Befragung dient. Abhängig vom Ablauf des Interviews sind Änderungen im Fragenverlauf sowie zusätzliche Fragen erlaubt, um einen angenehmen Gesprächsfluss und bestmögliche Erkenntnisse zu erhalten (Creswell, 2009; Leavy, 2017). Der Leitfaden beinhaltet weitestgehend offene Fragen, die einem Funnel-Approach folgen und demnach im Laufe der Befragung spezifischer werden (Cooper & Schindler, 2011). Einen einheitlichen Leitfaden als Basis für alle Interviews zu verwenden, ermöglicht es, die Inhalte im Nachgang gezielt zu analysieren und zu vergleichen. Durch gezielte Zusatzfragen oder eine Abänderung der Reihenfolge können zusätzliche Erkenntnisse gewonnen werden (Taylor et al., 2016). Aufgrund der Vielfältigkeit des Themas Risikomanagement bei Musikfestivals wurden halbstrukturierte Interviews als optimales Instrument angesehen, da diese sowohl eine standardisierte Auswertung erlauben als auch tiefere Einblick in weitere Thematiken geben können. Inhaltlich wurde der Leitfaden auf Grundlage der Forschungsfrage, der Forschungslücke und der Literatur ausgearbeitet. Die Aufteilung des Leitfadens in Teilbereiche vereinfacht nicht nur den Interviewvorgang, sondern erleichtert auch die Kategorisierung im Rahmen der Auswertung.

Auf Basis der Literatur und der Forschungsfrage wurden im ersten Schritt der Leitfaden sowie eine Datenschutzerklärung erstellt. Beides wurde mindestens eine Woche vor dem geplanten Interview an die Teilnehmenden geschickt, um ihnen eine Vorbereitung auf die Befragung zu ermöglichen und sie über die Verwendung der Daten aufzuklären. Die Interviews wurden einzeln entweder per

Telefon oder mithilfe einer Videomeetingplattform geführt und nach vorheriger schriftlicher Zustimmung mit einem Diktiergerät aufgezeichnet. Durchschnittlich dauerten die Interviews circa 45 Minuten. Die erhaltenen Audiodateien wurden jeweils direkt im Anschluss an die Interviews nach den Transkriptionsregeln von Kuckartz (2007) transkribiert, um bei möglichen Verständnisproblemen oder Rückfragen zügig reagieren und erneut nachfragen zu können (Taylor et al., 2016). Die entstandenen Transkriptionen dienen als Grundlage für die Datenanalyse.

### 3.3 DATENANALYSE

Für die Datenanalyse bei qualitativen Studien gibt es verschiedene Ansätze, die sich grundlegend alle mit der Analyse der durch Kommunikation entstandenen Texte beschäftigen. Bortz und Döring (2006) definieren Inhaltsanalysen als „Verfahren, die darauf abzielen, den Bedeutungsgehalt und die Gestaltungsmerkmale von Texten zu erfassen“ (S.730). Bekannte Beispiele hierfür sind die Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring (1989) oder Kuckartz (2018; Kuckartz & Rädiker, 2022) und die Globalauswertung nach Legewie (1994). Die Globalauswertung legt ihren Fokus auf die Bewertung und Zusammenfassung von auszuwertenden Texten, während die Qualitative Inhaltsanalyse mit Categoriesystemen arbeitet. Mayring und Kuckartz unterscheiden sich zusätzlich in ihrer Art der Umsetzung. Während Mayring (1989) sehr regel- und theoriegeleitet arbeitet, verfolgt Kuckartz (2018) eine offenere, auf den Inhalt abgestimmte Methode (Bortz & Döring, 2006). Die Datenanalyse dieser Studie wurde an die Qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018; Kuckartz & Rädiker, 2022) angelehnt. Diese umfasst sieben Schritte. Sie beginnt mit einer Durcharbeitung der Materialien, bei der wichtige Textstellen markiert werden und ein Überblick gewonnen wird (1). Anschließend werden thematische Hauptkategorien entwickelt (2). Die Textstellen werden in Schritt (3) codiert, folglich den entsprechenden Kategorien zugeordnet und im Anschluss zusammengetragen (4). In Schritt fünf und sechs wird das Material und die bestehenden Kategorien auf die Option für Subkategorien untersucht (5) und entsprechend ausdifferenzierter codiert (6). Abschließend erfolgt die Analyse und mögliche Visualisierung

der Ergebnisse (7) (Kuckartz & Rädiker, 2022; Kuckartz, 2018). Durch die Zuordnung der Textstellen in unterschiedliche Kategorien wird die Interpretation der Materialien bedeutend vereinfacht und inhaltliche Facetten und Tendenzen werden deutlich. In der Darstellung der Ergebnisse wird eine angemessene Nutzung von direkten Zitaten empfohlen, um einen tiefergehenden Eindruck des Gesagten zu erhalten (Heiser, 2018). Die in dieser Studie herausgearbeiteten Kategorien werden im folgenden Kapitel thematisiert und dienen als Basis für die Ergebnisdarstellung.

## 4 ERGEBNISDARSTELLUNG

### 4.1 THEMENÜBERSICHT

Durch die Untersuchung der Interviewtranskripte und die Anwendung der Qualitativen Inhaltsanalyse ergeben sich folgende sieben Überkategorien:

1	Stichprobenprofile
2	Status quo: Motive und Stimmung
3	Relevanz von Risikomanagement
4	Identifizierte Risiken
5	Risikomanagement
6	Zusammenarbeit mit den BOS
7	Zukunft des Risikomanagements

Tabelle 2: Thematische Kategorien der Interviews (Eigene Darstellung)

Unter der Kategorie Stichprobenprofile werden die Musikfestivals und Interviewpartner/-innen mit ihren eigenen Worten vorgestellt, um eine Übersicht der Stichprobe zu erhalten. Der Status quo gibt einen kurzen Einblick in die aktuelle Stimmung und die Umstände der Interviewpartner/-innen sowie de-

ren Motive für die Teilnahme an der Studie. Darauf folgt eine Einschätzung der Interviewpartner/-innen in Bezug auf die allgemeine Relevanz von Risikomanagement im Festivalkontext und eine Übersicht der identifizierten Risiken bei den jeweiligen Festivals. Die Kategorie Risikomanagement umfasst den Umgang mit Risiken sowie Aspekte, Prioritäten und Probleme im Sicherheitsmanagement der Musikfestivals. Zusätzlich wird auch auf Inhalte des Sicherheitskonzeptes sowie auf konkrete Beispiele und Maßnahmen eingegangen. Kategorie sechs umfasst die Erkenntnisse zur Kommunikation mit Behörden und Ämtern. In Kategorie sieben werden die Meinungen der Interviewpartner/-innen in Bezug auf die Zukunft des Risikomanagements und eigene Veränderungswünsche wiedergegeben.

#### 4.2 STICHPROBENPROFILE

Wie in Kapitel 3.2.1 bereits erwähnt, umfasste die Stichprobe für diese Studie neun Veranstalter von Musikfestivals in RP und NRW. Die folgende Tabelle stellt die einzelnen Festivals vor und beinhaltet Einzelheiten zur Dauer, Ort und Besucherzahlen. Bei den Besucherzahlen handelt es sich um ungefähre Angaben durch die jeweiligen Studienteilnehmer/-innen.

Anzahl	Festivalname	Dauer	Besucherzahlen gesamt	Ort
1	Orange Blossom Special Festival	3 Tage	3.500	Beverungen (NRW)
2	Bochum Total	4 Tage	600.000	Bochum (NRW)
3	Krawall'o'Rock	2 Tage	2.500	Büdesheim (RP)
4	Sperenzken Open Air	3 Tage	1.500	Ahaus (NRW)
5	Craft Beer & Musik Festival	2 Tage	1.500	Sendenhorst (NRW)

6	Traumzeit	3 Tage	10.000	Duisburg (NRW)
7	Eurofolk Festival Ingelheim	3 Tage	4.500	Ingelheim (RP)
8	Green Juice Festival	3 Tage	15.000	Bonn (NRW)
9	Rage Against Racism	2 Tage	4.000	Duisburg (NRW)

Tabelle 3: Vorstellung der Interviewpartner/-innen (Eigene Darstellung)

IP steht im Folgenden für Interviewpartner/-in. Nach indirekten Aussagen von Interviewpartnern/-partnerinnen wird in Klammern die Anzahl der Teilnehmenden genannt, die diese Aussage getätigt haben (Beispiel: 3 IP – 3 Interviewpartner/-innen). Direkte Zitate aus den Transkripten werden aufgrund besserer Erkennbarkeit kursiv geschrieben. Grundsätzlich werden ab Kapitel 4.3 keine Namen oder spezifischen Kürzel verwendet, um die Identität der Teilnehmenden zu schützen.

IP1 organisiert das Orange Blossom Special Festival, ein dreitägiges Festival, das seit 1997 jährlich in der Kleinstadt Beverungen in NRW im Garten der Tonträgerfirma Glitterhouse Records stattfindet. Es werden mittlerweile pro Jahr 3.500 Tickets verkauft und es wird Musik gespielt, die in die Bereiche Indie, Rock und Punk einzuordnen ist. IP1 arbeitet, neben einem Vollzeitjob, in einer halben Stelle in dem Unternehmen und ist der verantwortliche Festivalleiter. Im weitesten Sinne sind insgesamt circa 110 Personen in verschiedenen Positionen an der Planung beteiligt. Angestellte Experten/Expertinnen im Bereich Risikomanagement gibt es keine. IP1 argumentiert hier, dass dies nicht möglich ist, da das Festival nur einmal im Jahr stattfindet und ein Nebengeschäft der Tonträgerfirma ist. Daher ist es nicht möglich, Experten/Expertinnen in diesem Bereich einzustellen und zu halten, allerdings bilden sich die Mitarbeiter/-innen in Form von Workshops und Weiterbildungen zum Thema Veranstaltungssicher-

heit fort. Das Wissen ist demnach angelernt und basiert auf Erfahrungen der letzten Jahre.

IP2 ist geschäftsführender Inhaber der Bochum Total AG, der oberste Veranstaltungsleiter und Verfasser des Sicherheitskonzeptes des Stadtmusikfestivals Bochum Total und verantwortlich für die Kommunikation zu den BOS und für alle Aufgaben in Bezug auf das Risikomanagement der Veranstaltung. Zusätzlich schrieb er 2012 als Experte an der ersten Fassung des Orientierungsrahmens für Veranstaltungssicherheit (siehe Kapitel 2.4.3.) mit. Bochum Total ist eine Umsonst und Draußen-Veranstaltung und mit circa 600.000 Besuchenden über vier Tage das größte Festival in dieser Studie. Es findet seit 1986 in Bochum, NRW, statt. Insgesamt sind in der Hochphase circa zehn Personen an der Planung beteiligt.

IP3 ist Mitglied im gemeinnützigen Verein Eifel-Krawwallos Heavy Metal Club e.V. und Teil des neunköpfigen Planungsteams des Heavy-Metal-Festivals Krawwall'o'Rock. Dieses findet jährlich seit 2020 mit circa 2.500 Besuchenden auf dem Parkplatz eines Sportplatzes in Büdesheim, RP, statt. Experten/Expertinnen im Bereich des Risikomanagements gibt es keine. IP3 wirft hier ein, dass natürlich Aufwand betrieben wird, um die Veranstaltung sicher zu machen, gleichzeitig aber das Thema Risiko aufgrund der hohen Arbeitsbelastung durch Vollzeitjob und Vereinsarbeit und der jungen Findungsphase des Teams teilweise noch untergeht.

Das vierte Interview wurde mit zwei Personen geführt, die aufgrund einer geteilten Verantwortung als Festivalveranstalter in dieser Studie wie eine Person behandelt werden. Beide sind Mitglieder der Musikerinitiative Ahaus e.V. und maßgeblich an der Planung des Sperenzken Open-Air-Festivals, als Vorsitz des Vereins und Kassenwart, beteiligt. Neben einem Vollzeitjob arbeiten beide ehrenamtlich für den Verein. Das Festival, mit circa 1.500 Personen an drei Tagen, findet jährlich auf der Liegewiese des Freibads in Ahaus, NRW, statt. Das Planungsteam umfasst 16 Personen des Vereins, die in Zusammenarbeit mit der

Stadt Ahaus das Festival organisieren. Experten/Expertinnen in dem Bereich Veranstaltungssicherheit oder Risikomanagement gibt es keine.

IP5 bezeichnet die Organisation seines Festivals, das Craft Beer and Music Festival, als sein Hobby. Er ist erster Vorsitzender des eingetragenen Vereins 4Türme Events und offizieller Veranstalter des Festivals, das seit 2017 jährlich mit rund 1.500 Personen über zwei Tage in der Innenstadt von Sendenhorst, NRW, stattfindet. Musikalisch geht es in die Richtung Indie-Rock. Insgesamt sind circa zehn Personen an der Planung beteiligt, IP5 übernimmt hierbei die Leitung und insbesondere die Kommunikation zu den BOS und die Abwicklung der Genehmigungsverfahren.

IP6 ist verantwortlich für die Festivalleitung beim Traumzeit Festival im Landschaftspark Nord in Duisburg. Das Festival mit gemischter Musik existiert seit 1997 und findet jährlich in einem stillgelegten Hüttenwerk mit ungefähr 10.000 Besuchenden über drei Tage statt. Das vierköpfige Team vom Landschaftspark Nord ist offizieller Veranstalter des Festivals und arbeitet mit zahlreichen externen Dienstleistern zusammen. Daher ist die genaue Anzahl an Personen, die an der Planung beteiligt sind, schwer zu benennen, sagt IP6. Experten/Expertinnen für Risikomanagement gibt es keine, allerdings verfügen die Veranstalter über interne Unterstützung durch einen Arbeitskollegen, der pensionierter Polizist ist.

IP7 ist Mitglied des Freunde des Eurofolkfestivals Ingelheim e.V. und verantwortlich für Planung und Ablauf des Eurofolkfestivals Ingelheim in RP. Zusätzlich kümmert er sich um den Kontakt zu den Ämtern und den BOS. Das Musikfestival gibt es seit 1972; seit 1978 ist IP7 im Verein aktiv und plant mit 25 weiteren Personen das jährlich stattfindende Musikfestival. Zeitweise war das Festival für 12.000 Personen ausgelegt, aufgrund des Aufwandes und der behördlichen Auflagen wurde es mittlerweile wieder auf circa 4.500 Besuchende heruntergestuft. Experten/Expertinnen im Bereich der Sicherheit gibt es auch hier keine, allerdings ist eine Vielzahl der Vereinsmitglieder schon lange dabei.

IP8 ist Geschäftsführer der Green Juice Festival GmbH und offizieller Veranstalter des Green Juice Festivals in Bonn, NRW. Das Musikfestival wurde 2007 das erste Mal veranstaltet und hat über drei Tage verteilt rund 15.000 Besuchende auf dem Festivalgelände. Insgesamt sind zehn Mitarbeiter/-innen in Voll- und Teilzeit an der Planung beteiligt. Eine Person hiervon ist für die gesamte Behörden-thematik und die Koordination und Kooperation mit Ämtern und BOS verantwortlich. Ausgewiesene Sicherheits- oder Risikoexperten/-expertinnen gibt es aber nicht.

IP9 ist der Hauptverantwortliche des Rage Against Racism Open-Air-Festivals in Duisburg, NRW, und erster Vorsitzende des Inne Mühle e.V., der in Zusammenarbeit mit der Stadt Duisburg auf dem Außengelände des städtischen Jugendzentrums das Musikfestival veranstaltet. Die direkte Zusammenarbeit mit der Stadt begrenzt sich auf die Nutzung des Geländes und der Materialien vor Ort sowie auf zwei Mitarbeiter/-innen, die für die Planung zur Verfügung gestellt werden. Insgesamt sind elf Personen an der Entstehung des Festivals beteiligt.

### 4.3 STATUS QUO: STIMMUNG UND MOTIVE

„Zeit ist immer so eine Sache – zur aktuellen Jahreszeit auf jeden Fall.“ Dieses Zitat eines Teilnehmers fasst die Stimmung und die Umstände der Interviewpartner/-innen zum Zeitpunkt des Interviews sehr gut zusammen. Das Bevorstehen des Sommers und damit der Beginn der Festival-saison sorgt für einen Überschuss an Aufgaben und Pflichten, denen die Veranstalter nachkommen müssen (3 IP). Zeitstress und Arbeitsbelastung sind einerseits dem aktuellen Zeitpunkt geschuldet, andererseits wird aber auch die Doppelbelastung von Vollzeitjob und Nebentätigkeit in der Festivalplanung in Form von halben Stellen oder Vereinsarbeit genannt (4 IP). Die Motive, an der Studie teilzunehmen, wurden nicht explizit untersucht, aber teilweise von den Teilnehmenden impliziert. Drei Teilnehmende zeigten sich besonders interessiert an dem Thema Risikomanagement und der Option, diese Studie im Nachgang zu erhalten. Insbesondere ein Interviewpartner erhofft sich mehr Wissen über Risiken und Veranstaltungssi-

cherheit durch die Teilnahme und den Erhalt der Studie. „*Mich würde es mal interessieren, wie andere Veranstalter das machen. Also was man auch besser machen kann*“, sagte er hierzu. Grundsätzlich äußerten alle Interviewpartner/-innen aufgrund der Relevanz des Themas ihr Interesse an dem Inhalt der Studie.

#### 4.4 RELEVANZ VON RISIKOMANAGEMENT

Um eine Einschätzung der empfundenen Bedeutung von Risikomanagement bei Musikfestivals zu erhalten, wurden die Teilnehmenden diesbezüglich nach ihrer Meinung gefragt. Prinzipiell werden Risikomanagement und die Sicherheit bei Veranstaltungen als wichtiger Bestandteil der Festivalplanung erachtet. Die Interviewpartner/-innen äußern sich teilweise aber unterschiedlich dazu. Ein Teilnehmer sieht Risikomanagement als Hauptfokuspunkt und erachtet die Sicherheit als höchste Priorität bei allen Veranstaltungen. „*Menschen selbst sind unersetzlich. Das Risiko für Leib und Leben ist auf jeden Fall immer auszuschließen.*“ Drei weitere Teilnehmende empfinden Risikomanagement ebenfalls als wichtigen Aspekt. Das Risiko sollte so klein wie möglich gehalten werden, damit die Besuchenden sicher durch die Veranstaltung kommen (1 IP). Hier wird jedoch auch argumentiert, dass die Relevanz von der Größe des Festivals abhängt und insbesondere bei geringeren Besucherzahlen nicht so hoch ist wie bei Großveranstaltungen (1 IP).

Eine allgemeine und persönliche Veränderung des Empfindens in Bezug auf Risikomanagement spricht ein Teilnehmer an. Die Relevanz ist „*mittlerweile hoch, auf jeden Fall höher als früher. Das sage ich auch aus eigener Erfahrung. Früher, als wir angefangen haben, war das so selbst zusammengeschraubt, keine Bauabnahme, keine Genehmigung, nichts. Wir haben das als Tag der offenen Tür deklariert. Lass die Leute einfach mal kommen, einfach ein paar Dixi-Klos, nicht mal Starkstrom. Wir waren total naiv. Wir haben dann Jahr für Jahr dazugelernt. (...) Und dann kamen ja auch neue Auflagen dazu.*“ Auch ein weiterer Veranstalter sieht die Relevanz von Risikomanagement bei Veranstaltungen auf Basis der steigenden Vorgaben als wachsend an. Er führt aus, dass die Kommunen und die BOS stetig ängstlicher werden, für alle Eventualitäten vorsorgen möchten und sich daher die Auflagen von Jahr

zu Jahr verschärfen. *„Deshalb ist die Relevanz, ob wir das wollen oder nicht und ob wir das für das Festival brauchen oder nicht, wachsend.“* Er äußert sich generell etwas kritisch, was die verschärften Auflagen für das Eurofolk Festival angeht, da er die Meinung der Behörden zu Sicherheitsmaßnahmen nicht vollständig teilt.

Ein weiterer Veranstalter sieht das Risikomanagement ebenfalls als essenziellen Teil der Veranstaltungsplanung und -durchführung an, allerdings differenziert er diese weiter. Es sei wichtig, die Sicherheit eines Festivals als Veranstalter nach dem *„Stand der Technik“*, aufgrund von eigener Haftung und dem Wunsch nach dem Wohlergehen der Besuchenden, zu gewährleisten. Gleichzeitig erwähnt er jedoch auch die Relevanz einer angemessenen eigenen Fürsorgepflicht und Eigenverantwortung der Besuchenden.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die Relevanz von Risikomanagement bei Musikfestivals generell als hoch eingeschätzt wird, jedoch teilweise Zweifel an dem Ausmaß der Auflagen bestehen.

#### 4.5 IDENTIFIZIERTE RISIKEN

Um einen Eindruck zu erhalten, welche Risiken die Veranstalter primär präsent haben, wurden sie nach den relevanten und identifizierten Gefahren bei den jeweiligen Festivals gefragt. Alle Teilnehmenden nennen natürliche Gefahren wie Unwetter, Sturm, Gewitter, Hitze und Starkregen als relevantes Risiko. Außerdem werden Besucherströme in Verbindung mit Massenpaniken als wichtiger und zu beachtender Faktor identifiziert (6 IP). Gefahren, die von Feuer ausgehen, werden ebenfalls mehrfach erwähnt (4 IP). Ein Veranstalter wirft hier ein, dass Feuer zwar in Form eines Brandschutzkonzeptes im Sicherheitskonzept als relevantes Risiko eingestuft wird, aber in der Realität aufgrund der Beschaffenheit des Festivalgeländes keine große Rolle spielt. *„Unser Gelände liegt direkt an einem Fluss und der Boden ist generell eher feucht. Außerdem haben wir dadurch massiv Löschwasser zur Verfügung.“* Des Weiteren werden Explosionen durch Gasflaschen (1 IP), Risiken, die von Einzelpersonen oder Gruppen ausgehen (2 IP), Risiken, die durch berühmte Persönlichkeiten entstehen (2 IP), und der umliegende

Verkehr (IIP) genannt. Ein Teilnehmer spricht zudem ein recht individuelles Risiko an, das ebenfalls im Sicherheitskonzept festgehalten ist: ein Chlorgasausbruch im naheliegenden Schwimmbad.

In diesem Rahmen ist außerdem zu erwähnen, dass ein Interviewpartner kontinuierlich von „vermeidbaren Risiken“ spricht, die er als „Risiken, die mit dem Stand der Technik und in angemessenem Rahmen vermieden werden können“, definiert. Damit differenziert er zwischen alltäglichen Risiken, die man in Kauf nimmt, wenn man die Haustüre verlässt, und Risiken, die der Veranstalter zu beachten hat. Zusätzlich nennt er eine ordentliche Grundpflege des Geländes, beispielsweise in Form von ordentlich versorgten Kabeln, und ein vernünftiges ÖPNV-Konzept (Öffentlicher Personennahverkehr) als wichtige Faktoren, die zur Risikovermeidung beitragen. Ein Teilnehmer erwähnt trotz eines Hinweises, dass sich die Frage auf sicherheitsrelevante Risiken bezieht, das finanzielle Risiko als das relevanteste Risiko.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine Vielzahl der Veranstalter ähnliche Risiken wie das Wetter, Feuer und Besucherströme als potenzielle und relevante Gefahren identifiziert. Gleichzeitig gibt es jedoch auch besondere Risiken, die ausschließlich bei gewissen Festivals oder aufgrund von speziellen Veranstaltungsstätten von Relevanz sind oder nahezu ausgeschlossen werden können.

## 4.6 RISIKOMANAGEMENT

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, wurden die Teilnehmenden nach ihrer Umsetzung, nach Prozessen und Abläufen sowie nach der Entwicklung des eigenen Risikomanagements gefragt. Dieses Kapitel wird aufgrund des Ausmaßes weiter unterteilt.

### 4.6.1 DIE AUSGANGSLAGE

*„Im Großen und Ganzen läuft das bei uns unter dem Rahmen Sicherheitskonzept.“*  
Diese Aussage eines Veranstalters fasst die Ergebnisse dieses Kapitels sehr gut zu-

sammen. Auch wenn der Begriff Risikomanagement den Teilnehmenden geläufig ist, in diesem Kontext oder als Synonym für Veranstaltungssicherheit wurde er kaum von den Interviewpartnern/-partnerinnen verwendet. Ein Teilnehmer sagt: *„Risikomanagement, das kann man so nennen. Ist vielleicht gar nicht verkehrt, da einen einzigen Begriff zu haben“*, während ein anderer Veranstalter bemerkt: *„Ich habe das noch nie Risikomanagement genannt, daher würde ich das alles [die Sicherheitsaspekte] jetzt, ehrlich gesagt, auch nicht darunter packen.“* Zusätzlich betonen die Teilnehmenden (7 IP), dass die Basis für den Großteil aller sicherheitsrelevanten Aktionen und Maßnahmen das von den Ämtern auferlegte Sicherheitskonzept ist. *„Das denkt man sich nicht selbst aus, das sind Vorgaben, die man befolgen muss“* (1 IP). Auch wenn von offizieller Seite kein Sicherheitskonzept gefordert wird, werden die Anforderungen und Regularien, die in Form der Gestattung von dem jeweiligen Ordnungsamt kommen, als Grundlage verwendet (2 IP). *„Der Prozess steckt da quasi mit drin.“* Ein Veranstalter erwähnt hier, dass ab und an nach eigenem Ermessen zusätzliche Sicherheitsaspekte in die Planung mit aufgenommen werden, aber der Fokus grundsätzlich auf der Erfüllung der Auflagen liegt, um die Veranstaltungsgenehmigung zu erhalten. Der Anfang des Risikomanagements bei den Teilnehmenden dieser Arbeit liegt demnach bei den behördlichen Auflagen.

#### 4.6.2 RECHTLICHE ASPEKTE

Grundsätzlich ist der Veranstalter verantwortlich für das Sicherheitskonzept und die Einhaltung dessen (2 IP). Er arbeitet das Konzept, teilweise in Zusammenarbeit mit den BOS (4 IP), aus und reicht es beim Ordnungsamt ein. Die Verfassungen und Verordnungen, die den Sicherheitskonzepten und Auflagen zu Grunde liegen, sind dabei für die Veranstalter sekundär (2 IP) und ihnen teilweise auch nur geringfügig bekannt. Das Ordnungsamt reicht dieses Konzept weiter an die zuständigen BOS, die offiziell ihre Einverständnisse zu dem Sicherheitskonzept erklären müssen (1IP). Nur so erhalten die Veranstalter die Genehmigung für ihre Veranstaltung. Ein Teilnehmer merkt hier an, dass die örtlichen Behörden wenig Erfahrung mit größeren Veranstaltungen haben und daher sehr vorsichtig in ihrem Genehmigungsverfahren sind: *„Da gibt es nicht einmal einen Punkt, an*

dem sie sagen: *Okay, können wir auch so machen.*“ Er hat allerdings Verständnis hierfür. Zwei Veranstalter sehen die immer strenger werdenden Auflagen kritischer. *„Teilweise kommen wirklich Fragen der Notwendigkeit auf.“* Ein Interviewpartner erwähnt in diesem Rahmen, wie absurd er manche Auflagen findet: *„Manche Auflagen dienen vor allem der Absicherung der Ordnungskräfte. (...) Da will jeder den Kopf aus der Schlinge ziehen und am Ende soll dann der Veranstalter geköpft werden.“* Unter anderem erwähnt er die notwendige maßstabsgetreue Einzeichnung von Mobiliar im Rahmen der Genehmigung. *„Ich habe eine Veranstaltung für 20.000 Leute gemacht und sollte sagen, wo ich die Bierbänke hinstelle. Maßstabsgetreu. Ungefähr 300 Bierzeltgarnituren (...) Selbst wenn ich die maßstabsgetreu hinstelle, sind die trotzdem eine Stunde später woanders. Das sind halt mehr deren Absicherungen und weniger eine Absicherung der Menschen. Dass sie mir im Zweifel erzählen können, der Tisch hätte dort und dort stehen müssen.“* Dies erklärt er sich durch den Vorfall bei der Love-Parade. Ein Veranstalter äußert sich außerdem kritisch zum generellen Verlangen eines Sicherheitskonzeptes bei 4.500 Besuchenden. *„Das Sicherheitskonzept wird gefordert, ja. Ohne Wenn und Aber.“* Grundsätzlich identifizierten fast alle Teilnehmenden einen Anstieg der sicherheitsrelevanten Auflagen nach dem Love-Parade-Unglück im Jahr 2010 (7 IP).

Ein weiterer Veranstalter gibt sich ebenfalls zweifelnd bei dem Thema rechtliche Auflagen, allerdings nicht ausschließlich in Bezug auf die Strenge der Regularien, sondern aufgrund der Willkür der Vorgaben. Er bemängelt, dass teilweise Änderungen in den Auflagen durchgesetzt werden, die keine rechtliche Grundlage besitzen und daher als völlig haltlos angesehen werden. Zusätzlich würden manche Veranstalter aufgrund von persönlichen Kontakten in den Ämtern bevorzugt behandelt, wodurch sich in der gleichen Kommune Unterschiede in dem Ausmaß der zu erfüllenden Regularien ergeben. *„Sicherheit geht ja alle was an, ob ich da jetzt verwandt bin oder nicht.“* Hierbei geht es dem Veranstalter primär um eine fehlende Nachvollziehbarkeit der Entscheidungen und die entstehenden Unterschiede zwischen den Kommunen und Städten. Einen Unterschied in den Regularien identifizieren auch zwei weitere Teilnehmer, die beide in «Stadt» Festivals organisieren. Zu ihren Auflagen zählt es, einen umfangreichen Fragebogen mit dem Antrag auf Genehmigung einzureichen, der durch die

BOS ebenfalls freigegeben werden muss (2 IP). Dieser beinhaltet Fragen zur Sicherheit der Veranstaltungen mit zahlreichen Eventualitäten. *„Jetzt muss man sich vorstellen, ich bin Sozialarbeiter. Viele andere Veranstalter sind Gastronomen oder Kindergärtner oder so. Da stellt sich natürlich die Frage, wie das da zusammenkommen soll“*, sagt ein Veranstalter dazu. Auf die Frage, ob es seitens der Stadt eine Hilfestellung gibt, antwortet er: *„Nein, gibt es nicht (...) Grundlegend geht es um Plausibilität. Die prüfen das, wollen dir aber keine Angaben und Tipps dazu geben, weil sie damit ja wieder mit in der Haftung wären.“*

Ein Studienteilnehmer weiß die genauen Auflagen für sein Festival zu schätzen. *„Der gute Ablauf [der Evakuierung] hat mir echt vor Augen geführt, wie wichtig es ist, ein Sicherheitskonzept nicht nur auf Papier für die Beantragung zu haben, sondern eins, was im Ernstfall wirklich Sinn macht.“* Ein anderer Veranstalter hingegen äußert Kritik gegenüber verschiedenen Regularien. Insbesondere gegenüber Auflagen, die nach der Love-Parade-Tragödie realisiert wurden. Grundsätzlich stehe er absolut hinter der Idee eines Sicherheitskonzeptes, aber die Umsetzung sei fragwürdig. Er spricht beispielsweise die Anzahl von Personen pro Quadratmeter auf Großveranstaltungen an. *„Auf Großveranstaltungen wird bei vier oder sechs Personen pro Quadratmeter schon geschimpft (...). In deutschen Bussen sind es acht Personen pro Quadratmeter. Das ist zulässig. In einem Fahrzeug. Das sich bewegt.“* Außerdem spricht er über die sogenannte The Last Mile-Änderung in der neuen Auflage des Orientierungsrahmens von 2021. Diese besagt, dass es zwar einen definierten Veranstaltungsbereich gibt, für den der Veranstalter verantwortlich ist, er jetzt aber zusätzlich auch den Schutz der Personen, die sich zu oder von dem Veranstaltungsgelände hin- oder wegbewegen, gewährleisten soll. *„Und das ist ein riesiges Problem, da habe ich keine Handlungsvollmacht. Keine Daten. Nichts. Trotzdem habe ich eine Fürsorgepflicht zu übernehmen und (...) muss das auch ins Sicherheitskonzept einarbeiten.“* Des Weiteren erwähnt er, dass es in NRW kein Veranstaltungsgesetz gibt und die Veranstaltungen mit zahlreichen Hilfsverordnungen geregelt werden. Sein Festival beispielsweise wird nach § 29 der Straßenverkehrsordnung (StVO) genehmigt: *„Autorennen in der Innenstadt. Das ist die einzige Verordnung, die etwas so Umfassendes wie diese Veranstaltung regeln könnte.“* Er benennt eine *„große Lücke in der Schnittmenge zwischen Veranstalter, Behörden und letztendlich auch den*

*Bürgern*“, die durch diese Hilfsverordnungen zu füllen versucht wird. Zahlreiche Genehmigungen, wie beispielsweise auch die Genehmigung für die Nutzung der Fläche, kann die Stadt fast nicht ablehnen, wenn der Anlass angemessen ist. Seiner Meinung nach kommt aus diesem Grund § 29 StVO dazu, um Auflagen möglich zu machen. Als weiteres Beispiel von übertriebenen Auflagen nennt er die nötige Anbringung von zahlreichen Fluchtwegschildern. Durch die Lage des Festivals in der Innenstadt ist deutlich zu erkennen, in welche Richtungen, nämlich nicht in die Richtung der Häuser, eine Entfluchtung möglich ist, sagt der Veranstalter. Gleichzeitig würden die Schilder jedoch auch beruhigend auf die Besuchenden einwirken, da sie Sicherheit ausstrahlen. Ein weiterer Veranstalter erwähnt passend zu dem Thema, dass sich die Behörden teilweise viel Spielraum beim Aufsetzen von Auflagen herausnehmen, aber gleichzeitig nicht auf die individuellen Begebenheiten der einzelnen Festivals eingehen. *„Trotz Erklärung und Diskussion halten sie oft an Auflagen fest.“* Bei ihm bezieht sich das beispielsweise auf das Umweltamt, das eine Weiterführung der Veranstaltung nach 22 Uhr verbietet. Das würde bedeuten, dass sich alle Besuchenden gleichzeitig um 22 Uhr auf den Weg machen, was wiederum für Risiken sorgt. Das könnte beispielsweise zu einer Überlastung des ÖPNV führen, wofür der Veranstalter, nach dem neuen Orientierungsrahmen, ebenfalls verantwortlich gemacht werden kann. Das ist, nach der Meinung des Veranstalters, theoretisch ein vermeidbares Risiko.

Zusammenfassend lässt sich hier festhalten, dass die rechtlichen Aspekte grundsätzlich für alle Teilnehmenden wichtig, notwendig und teilweise auch hilfreich sind. Gleichzeitig gibt es allerdings zahlreiche Stimmen gegen die Art der Durchsetzung und deren exakte Inhalte. So oder so dienen diese Vorgaben als Grundlage, Leitfaden und Rahmen für das Risikomanagement der Festivalveranstalter.

#### **4.6.3 UMFANG, MAßNAHMEN UND PROBLEME**

Aus der Darstellung der Ergebnisse der Ausgangslage lässt sich bereits erkennen, dass die Veranstalter keinem gewissen Gesamtprozess folgen, sondern sich nach

den Vorgaben und Abläufen der Ämter und BOS richten. Das Sicherheitskonzept wird vom Veranstalter ausgearbeitet, eingereicht und gegebenenfalls angepasst (1 IP). Wenn kein Sicherheitskonzept verlangt wird (2 IP), folgen die Veranstalter den anderen Vorgaben der Kommunen oder Städte, die beispielsweise aus dem Brandschutzgesetz hervorgehen (1 IP). Im Folgenden werden weitere Aspekte der Sicherheitskonzepte und des Risikomanagements der Festivals in Form von Eigeneinschätzungen genannt, beispielhaft verschiedene Maßnahmen zur Risikoprävention beschrieben und Probleme bei der Umsetzung aufgezeigt. Aufgrund der Individualität der Antworten werden diese nacheinander behandelt und in der Diskussion, in Kapitel fünf, zusammengefasst diskutiert.

Ein Studienteilnehmer ist grundlegend zufrieden mit dem eigenen Risikomanagement. Insbesondere Erkenntnisse, die durch eine notwendige Gesamtevaluierung des Geländes gewonnen werden konnten, wertet er besonders hoch. Veränderungen im Leitsystem für Besuchende, eine möglichst hohe Entfernung von Ein- und Ausgang, sorgen für Erleichterungen beim Handling der Menge. Zusätzlich erwähnt er, dass das Gesamtgelände baubehördlich für 5.000 Personen ausgelegt ist, aber weniger Karten verkauft werden. Zudem stellen sie eine Halle zur Verfügung, die im Unwetterfall alle Besuchenden aufnehmen kann. Außerdem hebt er die Bedeutung von regelmäßigen Krisentreffen mit den BOS und dem Einholen von externem Wissen hervor. *„Unsere gemeinsame Erfahrung, also die der Leute im Krisenteam an dem Nachmittag [der Evakuierung] hat dann wirklich geholfen. Sodass ich beim nächsten Mal weiß, was eventuell noch schneller entschieden werden kann oder wo wir unser Personal noch anders einsetzen können.“* Probleme identifiziert er in der Kommunikation, insbesondere auch mit den Besuchenden. Diese nehmen, wenn die Gefahr nicht sichtbar ist, diese teilweise nicht ernst. Zusätzlich erwähnt er, dass es schwierig sei, den Überblick über Kleinigkeiten zu behalten. Das Fehlen von Batterien in einem Megafon am Tag der Evakuierung nennt er als Beispiel.

Das Risikomanagement des nächsten Veranstalters umfasst aufgrund der hohen Auflagen, die der Größe des Festivals geschuldet sind, viele Aspekte und ist elementarer Teil der Planung. Er hebt insbesondere Inhalte des Sicherheitskon-

zeptes, wie beispielsweise das Krisenteam vor Ort und die Eskalationsstufen, hervor. Gibt es ein Problem im Regelbetrieb, ist dies erst einmal eine Störung. Hier gilt es zu entscheiden, ob diese Störung behoben werden kann oder zu einer weiteren Eskalationsstufe führt. Jede einzelne Stufe ist hierbei an Maßnahmen und Handlungen geknüpft, die innerhalb des Krisenteams, bestehend aus BOS und Veranstalter, von vorneherein bekannt sind und so zeitnah umgesetzt werden können. Probleme sieht er vor allem in der sinnvollen Umsetzung der behördlichen Vorgaben.

Ein weiterer Veranstalter steht mit seinem Risikomanagement noch relativ am Anfang. Entsprechende Grundgedanken werden festgehalten und die Auflagen seitens der Kommune erfüllt, allerdings möchte er weitere risikosenkende Maßnahmen ergreifen. Unter anderem würde er sich gerne mit anderen Festivalveranstaltern über Erfahrungen austauschen. *„Ich bin sehr darauf bedacht, dass man Lehren aus den Fehlern anderer zieht. Dass man die nicht selbst machen muss“*, sagt er dazu. Zusätzlich möchte er zeitnah eine Risikomatrix aufstellen, die Risiken kategorisieren und bewerten, um daraus entsprechende Maßnahmen ableiten zu können. Probleme sieht er besonders in der Finanzierung von Sicherheitsmaßnahmen und Equipment und der fehlenden Erfahrung der Vereinsmitglieder.

Zwei weitere Teilnehmer sind grundlegend ebenfalls zufrieden mit dem eigenen Risikomanagement und sehen es als kleinere Teilaufgabe innerhalb der Planung. Aufgrund der geringeren Besucheranzahl der jeweiligen Festivals empfinden sie es als ausreichend, hauptsächlich den Auflagen der Behörden zu folgen. Einer der Veranstalter betont zudem, dass sie bei Fragen auf ihre Mitgliedschaft bei Höme, einem Festivalzusammenschluss, oder auf die LINA, die Live Initiative NRW, zugehen, um sich Rat einzuholen. Ein Problem ist die geplante DIN-Norm, die für Ordner eingeführt werden soll. Das würde zusätzlich zu finanziellen Problemen führen. Die Finanzierung der Sicherheitsmaßnahmen ordnen sie daher als eines der Hauptprobleme ein (2 IP).

Die Ansätze von vier weiteren Veranstaltern lassen sich ebenfalls zusammenfassen. Die Festivalveranstalter müssen jeweils ein Sicherheitskonzept bei den Be-

hörden einreichen und bauen ihr Risikomanagement auf dessen Basis auf. Dies reicht ihnen auch aus; teilweise werden die Auflagen als zu streng oder nicht umsetzbar empfunden (2 IP). Ein Veranstalter zieht in Erwägung in Zukunft mit weiteren Experten/Expertinnen, beispielsweise einem/einer Wetterexperten/-expertin für genauere Vorhersagen, zusammenzuarbeiten. Ein Teilnehmer verzichtet ganz bewusst auf Security-Personal, da *„das die Festivalerfahrung kaputtmachen würde“*. Probleme sehen drei Veranstalter in der Finanzierung der behördlich vorgegebenen Auflagen, während ein Teilnehmer die nötige Spontaneität und Klarheit, die es im Ernstfall benötigt, hervorhebt. In diesem Rahmen betont er die Bedeutung der im Sicherheitskonzept festgelegten Prozesse und Abläufe und die Zusammenarbeit mit den BOS.

#### 4.7 ZUSAMMENARBEIT MIT DEN BOS

Dieses Kapitel umfasst die Meinungen der Teilnehmer in Bezug auf die direkte Zusammenarbeit mit den BOS kurz vor und während der Veranstaltung. Insbesondere geht es um die Frage der Verantwortung.

Grundlegend betonen alle Teilnehmenden die Relevanz der Zusammenarbeit mit den BOS. Diese sieht, abhängig vom Festival, jedoch unterschiedlich aus. Während neben Veranstaltern teilweise ausschließlich ein Sanitätsdienst am Tag des Festivals anwesend ist (2 IP), haben drei Veranstalter Krisenteams oder Sicherheitsstäbe vor Ort. Diese bestehen grundsätzlich aus Feuerwehr, Polizei, Ordnungsamt, Sicherheitsdienst und Veranstalter (1 IP). Je nach Lage und Location ist auch das Technische Hilfswerk anwesend. Die Krisengruppe trifft sich vor dem Event, aber insbesondere in regelmäßigen Abständen während des Festivals für Lagebesprechungen (1 IP). Hierdurch kommt es zu einem kontinuierlichen Wissensaustausch, der teilweise hochgeschätzt wird (4 IP). Speziell das Nischenwissen und der Zugang zu genaueren Wettermessgeräten wird hier erwähnt (2 IP). Bei zwei weiteren Veranstaltern sind sowohl die Feuerwehr als auch Polizei und Sanitätsdienst vor Ort. Gibt es keinen Krisenstab, erfolgt der größte Teil der Zusammenarbeit mit den BOS im Vorhinein oder auf Abruf (2 IP).

Des Weiteren wird in diesem Rahmen betont, dass die gemeinsame Erfahrung und das gemeinsame Aufsetzen des Sicherheitskonzeptes wertvollen Input hervorbringen. Vier Veranstalter erwähnen außerdem, dass die Zusammenarbeit mit den BOS auf einer sehr freundschaftlichen und familiären Ebene abläuft und der Kontakt gut gepflegt wird. „*Man kennt sich, man duzt sich.*“ Drei Teilnehmende werfen ein, dass die Genehmigung für die Veranstaltung zeitlich sehr knapp vor den Festivals ausgehändigt wird. Hier sagt ein Veranstalter aber auch, dass man in so einem Fall eigentlich davon ausgehen kann, dass alles in Ordnung ist.

Der entscheidende Punkt, der häufig angesprochen wird, ist jedoch die klare Definition der Verantwortung. Grundsätzlich trägt der Veranstalter die Verantwortung für die Sicherheit des Festivals und die Einhaltung des Sicherheitskonzeptes und der Auflagen. „*Wir müssen nicht alles selbst können, (...) aber dafür sorgen, dass jemand da ist, der das kann*“, sagt ein Veranstalter im Einklang mit zwei weiteren dazu. Dennoch kommt es durch die Zusammenarbeit mit den BOS im Risikofall zu einer Verzahnung von Verantwortlichkeiten (1 IP). In einem Extremfall, beispielsweise einer Unwetterlage, die die Evakuierung des Geländes notwendig macht, sehen fünf Veranstalter sich selbst in der Verantwortung, die finale Entscheidung zum Abbruch zu treffen. Ein Teilnehmer spricht von einer Einzelfallentscheidung, erkennt aber die grundlegende Mitverantwortlichkeit des Veranstalters an. Ein weiterer Teilnehmer erkennt diese Verantwortung ebenfalls an, allerdings ist ihm die Ausgangslage nicht ganz klar. Ihm wurde mitgeteilt, dass die BOS rein rechtlich nicht das finale Wort sprechen dürfen, wenn es beispielsweise um den Abbruch des Festivals aufgrund eines Unwetters ginge. Der Veranstalter habe die Genehmigung beantragt, daher müsse er sie wieder zunichtemachen. „*Wir haben uns [bei der Evakuierung] den Ball der Verantwortung hin- und hergeschoben.*“ Im Nachhinein äußert sich der Veranstalter allerdings zufrieden über seine Verantwortung. „*Ich kenne meine Location, die Gäste und mein Team am besten. Das kann ich eigentlich am besten beurteilen.*“

Ein anderer Veranstalter zeigt sich hier kritischer. Er berichtet von einer Situation mit einer drohenden Gewitterlage, die in einem Krisenteam-Meeting besprochen wurde. Ihm wurde durch die Feuerwehr zu einem Abbruch des Fes-

tivals geraten, allerdings wurde ihm der schriftliche Nachweis dessen verwehrt. „Behörden scheuen sich davor, eine amtliche Aussage zu treffen oder eine Anordnung zu treffen, weil sie sich damit selbst in einem rechtlichen Kontext bewegen.“ Zusätzlich erwähnt er, dass dies fatale Folgen haben könnte, beispielsweise unter der Annahme, dass ein Veranstalter trotz schwerer Krise nicht abrechen möchte und die Polizei dennoch, aufgrund ihrer Angreifbarkeit, keine finale Entscheidung trifft und das Festival nicht abgebrochen wird. Gleichzeitig spricht er auch über die Schnittmengen, Verzahnungen und Überschneidungen von Verantwortlichkeiten. Er nennt ein Beispiel: „Je nach Eskalationsstufe bin ich gar nicht mehr Handelnder, sondern Erfüllungsgehilfe. Dafür gibt es dann die Polizei, wir sind dann, auch rechtlich, gar nicht mehr in der Position, was zu tun.“ Gleichzeitig trägt er aber die übergeordnete Verantwortung. Dies sieht er als Problem im Risikomanagement an und wünscht sich eine klare Definition dieser Schnittstellen. Ein weiterer Interviewpartner teilt die Meinung über die fehlende Verantwortungsübernahme seitens der BOS und führt dies deutlich auf die Geschehnisse und Auswirkungen bei der Love-Parade zurück. Mehrere Teilnehmende (3 IP) wünschen sich diesbezüglich Veränderungen in der Zukunft.

#### 4.8 ZUKUNFT DES RISIKOMANAGEMENTS

Zum Abschluss der Interviews wurden die Interviewpartner/-innen gebeten, sich zu der Zukunft des allgemeinen Risikomanagements und möglichen Trends sowie zu eigenen Wünschen zu äußern.

Zwei Veranstalter geben an, extremere Wetterlagen und kurzfristigere Änderungen des Wetters in Zukunft zu erwarten. Diese Ansicht wird von einem weiteren Interviewpartner geteilt, allerdings fragt er sich, was die gefühlte und was die tatsächliche Realität in Bezug auf das Wetter ist. Weiter steigende und strengere Auflagen werden erwartet, insbesondere aufgrund von Erfahrungswerten der letzten Jahre, Terrorattacken und steigender Gewaltbereitschaft der Gesellschaft (2 IP). Ein Veranstalter gibt zusätzlich noch an, Änderungen zu erwarten, sobald Marihuana vollständig legalisiert wird. Zwei weitere Studienteilnehmer sehen die Zukunft des Risikomanagements insbesondere im Fortschreiten der Digi-

alisierung. Sie beziehen sich auf computergestützte Modelle und Kameras, die Engstellen beobachten, Besucherströme messen und als Frühwarnsysteme oder automatische Sperren dienen können.

Als Wunsch für die Zukunft äußert ein Veranstalter das Überdenken und den anteiligen Abbau bestehender Verordnungen. *„Ein Sicherheitskonzept wird nie kürzer“*, sagt er, was zu einer Überzahl an nicht relevanten Richtlinien führt. Hand in Hand mit dieser Aussage gehen die Meinungen von zwei weiteren Teilnehmenden. Sie wünschen sich eine höhere Wertschätzung für das Ehrenamt anstelle von weiteren neuen Auflagen und klarere rechtliche Entscheidungsgrundlagen, um die Urteile der BOS verstehen zu können. Außerdem sprechen drei Veranstalter das Thema Beratung an. In diesem Zusammenhang wird die Unterstützung durch die LINA angesprochen, allerdings hält ein Interviewpartner ein lokales Beratungsteam oder eine/-n lokale/-n Ansprechpartner/-in für sinnvoller. Diesen Wunsch teilt ein weiterer Interviewpartner: *„Einfach ein Team, das einem eine Person zur Seite stellt und (...) unerfahrenen Veranstaltern durch das Chaos hilft.“*

## 5 DISKUSSION

### 5.1 ZUSAMMENFASSUNG UND INTERPRETATION

Ziel dieser Arbeit ist es, einen Eindruck des aktuell umgesetzten Risikomanagements bei Musikfestivals in Deutschland zu erhalten. Gezielter soll hierbei auf das Verständnis von Risikomanagement, den Umgang mit Risiken sowie den zugrundeliegenden Risikomanagementprozess eingegangen werden. Des Weiteren soll sowohl auf die Einschätzung der Veranstalter bezüglich der Risiken eingegangen und Veränderungen in den letzten Jahren sollen identifiziert werden. Ein besonderes Augenmerk liegt hierbei auf den rechtlichen Grundlagen und der Zusammenarbeit mit den BOS. Für einen ersten Überblick werden die Erkenntnisse zur alles übergreifenden Fragestellung folgend knapp zusammen-

gefasst beantwortet. Im Laufe der Diskussion wird des Weiteren auf die Inhalte der Unterfragen (siehe Kapitel 1.2) eingegangen.

Insgesamt weisen die Ergebnisse der Studie auf eine hohe Relevanz und Bedeutung von Risikomanagement hin, was mit den Erkenntnissen aus der Literatur übereinstimmt. Zahlreiche Vorkommnisse, insbesondere die Tragödie der Love-Parade, sorgten für eine Veränderung in der Wahrnehmung von Risikomanagement und damit für eine Veränderung in der Festivalbranche (Helbing & Mukerji, 2012; Quinn, 2013). Diesen Umstand identifizieren auch die Teilnehmenden, insbesondere aufgrund stetig steigender Sicherheitsauflagen seitens der Behörden. Nur einzelne Interviewpartner/-innen würden voraussichtlich den Begriff Risikomanagement für die sicherheitsrelevanten Aspekte innerhalb der Festivalplanung verwenden, da der jeweilig notwendige Umgang mit Risiken in den rechtlichen Vorgaben klar definiert ist. Dieser Umstand sorgt dafür, dass die Risikomanagementprozesse, die in den Sicherheitskonzepten und Auflagen beschrieben sind, als Teil der Gesamtplanung und Teil der zu erfüllenden Auflagen für die Genehmigung angesehen werden. Dies bedeutet nicht, dass Risikomanagement eine geringere Relevanz zugeschrieben wird. Es wird von den Teilnehmenden allerdings nicht als eigenständiger Prozess oder Aufgabe der Planung, sondern als Teil der Auflagenerfüllung angesehen (Quinn, 2013). Demnach richtet sich der Rahmen, in dem das jeweilige Risikomanagement umgesetzt wird, nach den Auflagen der BOS, die sich wiederum nach der Art und Größe des Festivals richten und von Behörde zu Behörde unterschiedlich ausfallen können (Bauer et al., 2022; Ebner et al., 2020; Waetke, 2022).

Die einzelnen Parteien der Stichprobe sind trotz vorheriger Segmentierung sehr vielfältig und unterschiedlich, was sich durch die verschiedenen Voraussetzungen aufgrund unterschiedlicher Behörden erklären lässt. Weitere Unterschiede lassen sich zudem auf die Größe und Art des Festivals, die Veranstalterart im Sinne der Voll- oder Teilzeittätigkeit und auf die unterschiedlichen Erfahrungswerte der Veranstalter zurückführen. Das gemeinsam bestehende Interesse an der Studie lässt sich wiederum durch die steigende Relevanz des Themas Risikomanagement in der Veranstaltungsbranche erklären.

Die Teilnehmenden identifizieren einstimmig eine kontinuierlich wachsende Relevanz des Umgangs mit Risiken bei Festivals, insbesondere aufgrund strengerer Auflagen durch die Behörden (Quinn, 2013). Grundsätzlich schätzen sie die Sicherheit als wichtigen Faktor ein, allerdings gibt es kritische Stimmen in Bezug auf das Ausmaß der Maßnahmen und die empfundene Willkür, mit der die jeweiligen Auflagen oder Sicherheitskonzepte verlangt werden. Ebner et al. (2020) und Waetke (2022) sprechen ebendiese Problematik an und begründen dies mit dem Einzelfallverfahren, was sowohl NRW als auch RP aufgrund des Orientierungsrahmens oder des §26 POG umsetzen können. Gleichermaßen wird sowohl in der Literatur als auch in den Interviews darüber diskutiert, dass die BOS mit den Auflagen teilweise nur sich selbst und nicht die Besuchenden von Veranstaltungen schützen möchten (Waetke, 2022).

Die identifizierten Risiken stimmen mit den in der Literatur erwähnten Gefahren größtenteils überein (Tenu & Ciocoiu, 2020). Insbesondere natürliche Risiken wie Unwetter, Feuer und Hitze sowie Besucherströme in Verbindung mit Massenpaniken wurden mehrfach erwähnt. Es wurde jedoch auch ersichtlich, dass Risiken ebenfalls sehr individuelle Faktoren sind und eine Analyse der für das eigene Festival relevanten Risiken unabdingbar ist (Tarlow, 2002). Ein Teilnehmer sprach von vermeidbaren Risiken, die auch in der Literatur, von Wynn-Moylan (2018) und in dem Orientierungsrahmen des Landes NRW (IM NRW, 2021) thematisiert werden. Er differenziert diese deutlich von alltäglichen Risiken, die man beim Verlassen des Hauses automatisch in Kauf nimmt und die mit etwas Eigenverantwortung zu umgehen sind. Es ist hier naheliegend, dass alle Interviewpartner/-innen vermeidbare Risiken meinen, aber ein Veranstalter diese, aufgrund seiner langjährigen Erfahrung, genauer betitelt.

Die Individualität der Risikomanagementprozesse im Allgemeinen lässt sich auf die Freiheiten der Behörden in der Auflagenbestimmung und die unterschiedlichen Arten, Locations und Größen der Festivals zurückführen. Rutherford Silvers (2008) argumentiert hier, dass der Prozess prinzipiell auf die individuellen Gegebenheiten angepasst werden muss. Unterschiede zwischen NRW und RP konnten hier nicht festgestellt werden. Grundsätzlich müssen alle Veranstalter

eine Genehmigung für ihr Festival bei den verantwortlichen Behörden beantragen und verschiedene Auflagen erfüllen, um diese zu erhalten. In den meisten Fällen wird seitens der BOS ein Sicherheitskonzept verlangt, was sich mit der Angst der Behörden, sich im Nachgang für etwas verantwortlich zeigen zu müssen, erklären lässt (Waetke, 2022). Der Anfang des Risikomanagements liegt demnach bei den behördlichen Vorgaben und Auflagen, was wiederum ebenfalls in der Literatur erwähnt wird (Getz & Page, 2020; Quinn, 2013).

Grundsätzlich ist der Veranstalter für die Erstellung des Sicherheitskonzeptes und dessen Einhaltung verantwortlich. Die Ergebnisse zeigen jedoch, dass die Produktion des Konzeptes häufig in Zusammenarbeit mit den BOS stattfindet. Das Konzept wird nach dem ersten Entwurf bei dem zuständigen Ordnungsamt eingereicht und anschließend an die weiteren BOS weitergeleitet, die ihr offizielles Einvernehmen erklären müssen. Die zahlreichen Fachgesetze und Verordnungen, die dem Sicherheitskonzept und den Auflagen zugrunde liegen, sind den Veranstaltern hierbei meist nur geringfügig bekannt, was den Grund für die Entstehung des Orientierungsrahmens aufzeigt (IM NRW, 2021). Im Rahmen dieses Prozesses wurden zahlreiche Kritikpunkte genannt, unter anderem die Willkür bei der Wahl der Auflagen, fehlende Unterstützung aufgrund von nicht gewollter Haftbarkeit der Behörden und das Fehlen eines einheitlichen Veranstaltungsgesetzes. Dies sorgt, wie auch in der Literatur erwähnt, für zahlreiche Hilfsverordnungen, die es den Behörden ermöglichen, weitere Auflagen zu fordern (Ebner et al., 2020). An dieser Stelle gibt es unterschiedliche Erkenntnisse, die auf die Menge der Auflagen zurückzuführen sind. Es ist auch zu erwähnen, dass ein Teilnehmer die strengen Auflagen aufgrund einer notwendigen, aber erfolgreichen Evakuierung schätzen gelernt hat. Ein Großteil der Teilnehmenden, die die Auflagen als zu streng empfinden, konnte von keinen sicherheitsrelevanten Ereignissen berichten. Hier könnte ein Zusammenhang bestehen.

Probleme im Risikomanagement, abgesehen von Kritik an den Auflagen, werden von den Interviewpartnern und -partnerinnen in unterschiedlichen Bereichen identifiziert. Mehrfach genannt werden Schwierigkeiten in der Finanzierung der Maßnahmen, die an die Auflagen geknüpft sind. Dies deckt sich mit

Aussagen von Tarlow (2002) und Spelman (2018), die Sicherheitsmaßnahmen als kostspielig einordnen und einer Studie von Reid und Ritchie (2011), die ebenfalls Hinweise auf Finanzierungsprobleme bei Eventmanagern in Bezug auf Sicherheitsmaßnahmen fanden. Zusätzlich werden die nicht mögliche Probe im Ernstfall, der Mangel an Kontakt- und Austauschmöglichkeiten zum Thema Risikomanagement und die Relevanz von kleinen Teilaspekten (fehlende Batterien im Megafon) als Schwierigkeiten genannt. Insbesondere der Aspekt der Austauschmöglichkeiten wird auch in der Literatur als wichtiger Faktor für ein erfolgreiches Risikomanagement genannt (Duffy & Mair, 2021; Kaspersen et al., 1988). Zwei Teilnehmende sprechen in diesem Zusammenhang von der LINA, der Live Initiative NRW, bei der sie sich als Mitglied Hilfestellungen und Rat einholen können. Diese Option scheint allerdings nicht sehr populär zu sein, was wiederum die Bedeutung des Austausches der Veranstalter untereinander hervorhebt.

Die Zusammenarbeit der Veranstalter mit den BOS am Veranstaltungsort unterscheidet sich teilweise. Während einige Festivals ausschließlich mit einem Sanitätsdienst vor Ort stattfinden, gibt es bei anderen Festivals Krisenstäbe, die aus Mitgliedern der Polizei, der Feuerwehr, des Ordnungsamtes und des Sicherheitsdienstes bestehen. Auch die Perspektive auf die Zusammenarbeit ist sehr unterschiedlich. Der Wissensaustausch, der durch die Kooperation entsteht, wird wertgeschätzt und auch in der Literatur als wichtiger Faktor genannt (Getz & Page, 2020). Die Kommunikation mit den BOS wird von manchen Interviewpartnern/-partnerinnen (4 IP) als sehr familiär und auf Augenhöhe betitelt. Auffällig ist hier, dass es sich bei diesen Festivals um Veranstaltungen in kleineren Städten oder Kommunen handelt (zwischen 600 und 25.000 Einwohnern), in denen sich die Personen untereinander, nach Angabe der Veranstalter, gut kennen. Ein entscheidender Punkt, der im Rahmen der Zusammenarbeit mit den BOS häufig angesprochen wird, ist das Thema der Verantwortung. Während einige Teilnehmende sich klar in der Verantwortung sehen, die Entscheidung zum Abbruch eines Festivals aufgrund eines Störfaktors zu treffen, sprechen andere (3 IP) von einer Kollision der Verantwortungsbereiche zwischen BOS und Veranstalter. Es habe hier Vorfälle gegeben, bei denen keine klaren Verantwortlich-

keiten definiert waren und die BOS, aufgrund befürchteter Haftbarkeit, ihre Meinungen zu einem möglichen Abbruch nicht schriftlich geben wollten. Dies verweist erneut auf die Problematik der Haftbarkeit, die, nach der Meinung mancher Teilnehmer, auch zur Vielzahl der Auflagen führt (Waetke, 2022). Zu dem Thema Zusammenarbeit mit den BOS und gemeinsame Verantwortung will ebenfalls gesagt sein, dass Risikomanagement im Allgemeinen nicht nur Veranstaltersache ist, sondern aufgrund der Gesamtstruktur seitens der Behörden eine kooperative Arbeit. Gleichzeitig ist aber der Veranstalter offiziell für die Erfüllung und Einhaltung der Auflagen verantwortlich. Das ist ein Missstand, der sowohl in der Literatur als auch in vielen Aspekten der Interviews erwähnt wird (Ebner et al., 2020). Dies weist erneut auf die Annahme der Teilnehmenden hin, dass die Haftbarkeit der Behörden an oberster Stelle steht (2 IP).

Äußerungen bezüglich der Zukunft des Risikomanagements beschränken sich auf extremere Wetterlagen, weiter steigende Auflagen und die Verwendung von neuer Technik, beispielsweise zur Besucherstrommessung (Hoover et al., 2021). Persönliche Wünsche umfassen die Reduzierung von Auflagen, eine klarere Entscheidungsgrundlage auf Seiten der BOS und Expertenteams für Beratungszwecke, die direkt vor Ort bei der Erstellung und Einhaltung der Sicherheitskonzepte helfen können. Diese Äußerungen, sowohl die Aussichten für die Zukunft als auch die persönlichen Wünsche, stimmen mit den genannten Kritikpunkten in dieser Studie überein.

An dieser Stelle soll ebenfalls auf das Thema Wahrnehmung von Risiko (siehe Kapitel 2.3.2) eingegangen werden. Dieser Teilaspekt des Risikomanagements erscheint insbesondere aufgrund der mittlerweile erwarteten Event-Experience beim Besuch eines Festivals relevant. Gleiches gilt für den Bereich Risikokommunikation (siehe Kapitel 2.4.2). Aufgrund des jeweiligen Ausmaßes der Themen wurden diese jedoch nicht separat im Interviewleitfaden aufgeführt. Im Rahmen der Datenerhebung wird die Risikowahrnehmung der Besuchenden dennoch von einem Teilnehmer angesprochen. Er bezieht sich hierbei auf Notausgangsschilder, die zwar, seiner Meinung nach, an nicht relevanten Orten hängen, aber zum Wohlbefinden der Besuchenden beitragen. Eine mögliche Erklä-

rung, warum das Thema nicht mehrfach aufgegriffen wird, ist die Tatsache, dass die Veranstalter ihr Risikomanagement ausschließlich im Rahmen der Auflagen und Sicherheitskonzepte der Behörden umsetzen und die Risikowahrnehmung in diesen keine größere Rolle spielt. Diese Erkenntnis ist erstaunlich, ist doch die Wahrnehmung von Risiken nach zahlreichen Studien ein elementarer und erfolgsentscheidender Teil der Eventplanung (Hoover et al., 2021; Slovic, 2000; Raineri, 2013). Trotz der fehlenden expliziten Nachfragen wurde mehr Rückmeldung diesbezüglich erwartet. Gleiches gilt für Risikokommunikation, die nach Rutherford Silvers (2008) ein essenzieller Teil des Risikomanagements ist und über den Gesamterfolg des Risikomanagements entscheiden kann (Piekarz et al., 2015; Miller et al., 2010). Auch dieses Thema wird nicht separat in den Sicherheitskonzepten aufgeführt (Ebner et al., 2020) und auch im Rahmen der Studie nicht explizit als Faktor genannt, sondern ausschließlich im Rahmen von Beispielen (LED-Leinwand im Imbissbereich) oder Auflagen (Notausgangsschilder) erwähnt. Diese Erkenntnisse erlauben eine abschließende mögliche Erklärung: Risikokommunikation und die Wahrnehmung von Risiko sind Teile des Risikomanagements, die fast ausschließlich auf das Wohlbefinden der Besuchenden abzielen. Das Fehlen dieser Aspekte in den Auflagen und Konzepten könnte einerseits auf eine Distanzierung zwischen faktischem Wissen und den eher psychologischen Aspekten, Kommunikation und Wahrnehmung, hinweisen. Andererseits wäre es auch denkbar, dass dies ebenfalls in die Kritik an den Behörden („Das sind eher mehr deren Absicherungen und weniger eine Absicherung der Menschen“) einzuordnen ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Ergebnisse dieser Studie trotz fehlender Repräsentativität den aktuellen Forschungsstand unterstützen. Zusätzlich gibt diese Studie tiefere Einblicke in die Relevanz und den Umfang des Risikomanagements bei Musikfestivals in Deutschland und liefert konkrete Handlungsempfehlungen für Veranstalter.

## 5.2 HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN FÜR VERANSTALTER

Aufgrund der Tatsache, dass Risikomanagement ein sehr wichtiger Teil des Festivalmanagements ist und voraussichtlich weiterhin an Relevanz hinzugewinnen wird, ist es wichtig, dass sich Festivalveranstalter explizit mit den Teilbereichen und Aufgaben dieser Disziplin vertraut machen. Die Ergebnisse dieser Studie erlauben es, konkrete Handlungsempfehlungen für Veranstalter von Festivals auszusprechen.

In erster Linie soll hier die Notwendigkeit, sich der Relevanz von Risikomanagement bewusst zu sein, erwähnt werden. Eine klare Auffassung von möglichen vermeidbaren Risiken, deren Bedeutungen und Auswirkungen auf das eigene Festival ist unabdingbar, ebenso wie eine Klarheit über den eigenen Risikomanagementprozess. Auch wenn dieser in Form der Auflagen und Sicherheitskonzepte der Länder umgesetzt wird, hilft das Nachvollziehen der einzelnen Teilaspekte bei der Umsetzung und dem Verständnis von Risiken bei Festivals. Zusätzlich sollte der Umgang mit Risiken vom Prozess der Konzeptentstehung bis hin zur Umsetzung und Evaluation des Festivals als beeinflussender Faktor gesehen und dementsprechend eingebunden werden.

Zusätzlich ist der Austausch mit anderen Festivalveranstaltern zu empfehlen. Dies kann beispielsweise in Form von persönlichem Kontakt oder mit einem Beitritt bei HÖME oder LINA stattfinden. HÖME ist ein Zusammenschluss von aktiven und ehemaligen Festivalveranstaltern, die sich in regelmäßigen Abständen zu den neusten Entwicklungen in der Branche austauschen. LINA, die Live Initiative NRW, ist ein Verband von Spielstätten, Clubs, Festivals und Veranstaltern, der seinen Mitgliedern in beratender Funktion zur Seite steht.

Auch der Kontakt zu Ämtern und Behörden sollte frühzeitig gesucht werden, um, nach Möglichkeit, Unterstützung im Aufbau des Risikomanagementprozesses zu erhalten. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die Ministerien der Länder häufig auch Merkblätter und Hilfestellungen in Form von Musterkon-

zepten auf ihren Webseiten zur Verfügung stellen, die ebenfalls unterstützend wirken können.

Ein erfolgreiches Risikomanagement, entweder im eigenen Planungsprozess oder durch die Auflagen der BOS umgesetzt, lebt von einer ständigen Weiterentwicklung und Evaluierung, insbesondere nach Vorkommnissen oder Änderungen. Zusätzlich umfasst es in der Regel weitere kleinere Maßnahmen, die ebenfalls zum Wohlbefinden der Zuschauer beitragen. Als Beispiel lässt sich hier das Verteilen von Sonnencreme und Hüten an heißen Tagen nennen.

Abschließend ist noch zu empfehlen, sich die Teilaspekte Risikowahrnehmung und Risikokommunikation genauer anzuschauen. Auch wenn diese nicht explizit Teil der Auflagen sind, haben sie im Rahmen eines gesamtheitlichen Risikomanagements ihre Daseinsberechtigung und können wichtige Hinweise enthalten. Zusätzlich tragen sie zu einer erfolgreichen Event-Experience der Besuchenden bei.

### **5.3 LIMITATIONEN UND WEITERER FORSCHUNGSBEDARF**

Jede Studie hat Limitationen, Stärken und Schwächen, die sich im Laufe der Forschung ergeben und identifiziert werden müssen. Diese hängen mit der gewählten Methodik, dem Gegenstand der Untersuchung sowie externen Faktoren und Rahmenbedingungen der Arbeit zusammen.

Grundsätzlich kann die qualitative und explorative Natur dieser Studie als zweckmäßig angesehen werden. Die Absicht, hiermit neue Einsichten und Erkenntnisse in der Forschungsnische Risikomanagement bei Festivals zu gewinnen (Leavy, 2017), hat sich durch die Rekonstruktion der Meinungen der Festivalveranstalter verwirklicht (Flick, 2012). Dennoch stößt diese Studie auf einige Herausforderungen und Limitationen, die in diesem Rahmen erwähnt werden sollen.

Limitationen ergeben sich beispielsweise durch die Auswahl und Heterogenität der Stichprobe. Als Erstes zu beachten gilt, dass diese Studie aufgrund ihres Ausmaßes und der qualitativen Methodik keine repräsentativen Ergebnisse liefern kann. Die erhaltenen Erkenntnisse beziehen sich somit primär auf die Stichprobe dieser Studie, lassen aber trotzdem vorsichtige Rückschlüsse auf die Gesamtpopulation zu. Die Menge von neun Interviewpartnern/-partnerinnen wurde aufgrund einer gewissen inhaltlichen Sättigung für diese Studie als ausreichend erachtet. Dennoch könnte eine Forschung zu einem anderen Zeitpunkt oder mit einem anderen Zeitrahmen umfassendere Ergebnisse liefern. Der Zeitpunkt, zu dem die Interviewanfragen versendet wurden, fiel bereits in die Hochphase der Festivalveranstalter. Dies könnte die geringere Verfügbarkeit für Befragungen der Veranstalter erklären. Zusätzliche Limitationen ergaben sich durch die notwendige Ausweitung der Zielgruppe auf RP und das Absenken der Besucherzahlgrenze. Es stellte sich im Laufe der Forschung jedoch heraus, dass nicht nur Bundesländer unterschiedliche Rechtsräume darstellen, sondern es bereits innerhalb von Kommunen, Landkreisen und Städten rechtliche Unterschiede seitens der BOS gibt und die erdachte Grenze von 5.000 Personen nur selten eine Rolle spielt. Daher wurde dies in der vorliegenden Studie nicht als problematisch gewertet. Grundsätzlich würde eine Studie mit einer homogeneren Stichprobe allerdings repräsentativere Ergebnisse liefern. Dennoch kann die vorliegende Arbeit dazu dienen, einen guten Eindruck vom Risikomanagement von Musikfestivals zu erhalten.

Zusätzliche Limitationen ergeben sich in dieser Forschung aufgrund der menschlichen Faktoren. Es besteht die Möglichkeit, dass eigene Motive, Arten der Selbstdarstellung, fehlende Konzentration oder Vermutungen über die Anforderungen oder Wünsche des Interviewers Einfluss auf das Gesagte nehmen (Patton, 2015). Gleichzeitig können auch die Art und Weise, wie Fragen gestellt werden, oder deren Inhalte die Erhebung beeinflussen (Cooper & Schindler, 2008). Der Einfluss der menschlichen Faktoren wird in dieser Arbeit jedoch als weniger stark eingeschätzt, da es sich hier nicht um ein tabuisiertes Forschungsfeld, sondern lediglich um eine Wiedergabe von Erfahrungen und Einschätzungen handelt. Durch die Autorin wurden Abweichungen im Ablauf

der Interviews festgestellt, allerdings ist dies im Rahmen von halbstrukturierten Interviews in qualitativen Studien durchaus angemessen (Creswell, 2009).

Seitens der Autorin kann es außerdem zu subjektiven Aussagen im Rahmen der Ergebnisauswertung kommen. Es wurde versucht, das Ausmaß dessen mithilfe klarer Strukturen, die der Qualitativen Inhaltsanalyse von Kuckartz (2018) folgen, möglichst klein zu halten. Zusätzlich ist zur Auswertung der Ergebnisse zu sagen, dass der Fokus hier, aufgrund der explorativen Natur der Studie, primär auf die Wiedergabe der individuellen Ansätze und persönlichen Ansichten gelegt wurde. Die Vielfalt der einzelnen Prozesse und Sichtweisen wurde auf diese Art und Weise ersichtlicher. Daher wurde auch der praxisorientierte Ansatz der Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018) und nicht der theoriegeleitete nach Mayring (1989) ausgewählt. Zusätzlich ist zu nennen, dass die Studie bereits aufgrund des inhaltlichen Umfangs von Risikomanagement limitiert ist. Aspekte wie Risikowahrnehmung und Risikokommunikation konnten einerseits aufgrund ihres zusätzlichen Ausmaßes nicht tiefer erforscht werden, andererseits sind diese Forschungsfelder auch stark in einem anderen Fachbereich, der Psychologie, verwurzelt. Hierdurch und in Anbetracht der anderen Limitationen ergibt sich weiterer Forschungsbedarf.

Wie bereits erwähnt, bietet es sich aufgrund der Bandbreite von Risikomanagement bereits an, dieses in Teilbereiche aufzugliedern und zu untersuchen. Insbesondere eine kooperative Studie aus dem Kommunikations- und Psychologiebereich in Bezug auf Risikowahrnehmung und Risikokommunikation bei Festivals könnte spannende Ergebnisse hervorbringen. Die im Rahmen der Limitationen erwähnte fehlende Vergleichbarkeit aufgrund von zahlreichen verschiedenen Auflagen durch die Behörden wäre zu umgehen, indem man Festivals in einer großen Stadt mit der gleichen verantwortlichen Behörde untersucht. Hier wäre es interessant, tiefer auf die individuellen Ansätze der Festivals anstelle von behördlichen Auflagen einzugehen. Grundsätzlich wäre eine langfristige Studie mit einer größeren Stichprobe denkbar. Insbesondere eine Mixed-Methods-Studie mit quantitativem und qualitativem Ansatz könnte

tiefgreifende Erkenntnisse bezüglich der Relevanz und Umsetzung von Risikomanagement bei Musikfestivals hervorbringen.

## 6 FAZIT

Die zugrundeliegende Studie zielte darauf ab, die Relevanz von Risikomanagement bei Musikfestivals in Deutschland zu analysieren und den Rahmen, in dem dies umgesetzt wird, darzulegen. Zur Erreichung dieses Ziels wurde eine qualitative und explorative Studie durchgeführt und neun Festivalveranstalter wurden befragt. Der Umfang der Studie war aufgrund verschiedener Faktoren in Bezug auf die Zeit und die Stichprobenauswahl eingeschränkt, was zu einem begrenzten Potenzial der Erkenntnisse führt. Nichtsdestotrotz wurden alle Möglichkeiten innerhalb der Studie in Form von Literatur- und Ergebnisanalyse genutzt, um die festgelegten Ziele zu erreichen und einen ersten Einblick in das Risikomanagement von Musikfestivals in Deutschland geben zu können.

Die Untersuchung der Primär- und Sekundärliteratur zeigte eine steigende Relevanz des Risikomanagements in der Veranstaltungsbranche und die Bedeutung eines durchdachten Risikomanagementprozesses. Obgleich es bereits diverse Studien zum Thema Sicherheit bei Veranstaltungen gibt, das Nischendasein des Risikomanagements war dennoch deutlich zu erkennen. Fokuspunkte der Forschungen und der Literatur wurden insbesondere in den Bereichen Risikowahrnehmung, Risikokommunikation und dem Risikomanagementprozess identifiziert. Hier wurde bereits deutlich, inwieweit die Ämter und Behörden der Länder in die Prozesse und Sicherheitsmaßnahmen der Festivalveranstalter eingreifen. Diese Erkenntnis bestätigte sich während der Analyse der Interviewtranskripte.

Die Ergebnisse der Studie weisen auf eine hohe Relevanz und Bedeutsamkeit von Risikomanagement hin. Insbesondere die strengeren Auflagen seitens der Bundesländer werden als Indikator hierfür gesehen. Zusätzlich zeigen die Ergebnisse jedoch auch den eigenen Willen und Wunsch der Veranstalter, ihre

Festivals sicher durchzuführen. Der Rahmen, in dem das Risikomanagement umgesetzt wird, bezieht sich primär auf die Auflagen und Sicherheitskonzepte, die durch die verantwortlichen Behörden vorgegeben werden. Diese umfassen den Risikomanagementprozess, den die Veranstalter während der Festivalplanung durchlaufen. An dieser Stelle wird Kritik an der Menge der Auflagen, der subjektiv empfundenen Willkür, mit der Auflagen verlangt werden, und an der vagen Definition von Verantwortlichkeiten geäußert. Dementsprechend wünschen sich die Teilnehmenden einen anteiligen Abbau von Auflagen sowie eine/-n beratende/-n Ansprechpartner/-in seitens der Behörden.

Die Individualität der Antworten der Teilnehmenden spiegelt gleichzeitig auch die zahlreichen Facetten der Veranstaltungen und die Vielfalt der jeweiligen Prozesse und Auflagen wider. Aufgrund dieser Individualität ist eine qualitative, explorative Studie mit Fokus auf der individuellen Umsetzung des Risikomanagements der Festivalveranstalter der richtige Forschungsansatz. Auch wenn die Ergebnisse die Gesamtpopulation nicht zuverlässig repräsentieren, geben sie dennoch einen ersten Einblick in die Umsetzung und Relevanz von Risikomanagement bei Musikfestivals in Deutschland.

## 7 LITERATURVERZEICHNIS

- Adams, J. (1995). *Risk*. London: UCL Press.
- Allhakami, A. S., & Slovic, P. (1994). A Psychological Study of the Inverse Relationship Between Perceived Risk and Perceived Benefit. *Risk Analysis*, S.1085–1096.
- Allen, J., O’Toole, W., Harris, R., & McDonnell, I. (2010). *Festival & Special Event Management* (5. Ausg.). Brisbane: John Wiley.
- Andersson, T. D., & Getz, D. (2019). Tourism as a mixed industry: Differences between private, public and non-profit festivals. *Tourism Management*, 30, S.847–856.
- Anderton, C. (2019). *Musik Festivals in the UK. Beyond the Carnavalesque*. London; New York: Routledge.
- Arbon, P. (2004). The development of conceptual models for mass-gathering health. *Prehospital and Disaster Medicine*, 19(3), S.212–217.
- Barth, A. (2022). Das Geld liegt ‚auf dem Acker‘ – Analyse ausgewählter Musikfestivals im deutschsprachigen Raum als regionaler Wirtschaftsfaktor. In M. J. Bauer, & T. Naber, *Musikfestivals und Open-Air-Veranstaltungen: Wirtschaftsfaktor – Krisenkommunikation – Nachhaltigkeit* (Bd. 1., S.13–80). München: utzverlag.
- Bauer, M. J., & Naber, T. (2022a). *Musikfestivals und Open-Air-Veranstaltungen: Wirtschaftsfaktor – Krisenkommunikation – Nachhaltigkeit* (Bd. 1.). München: utzverlag.
- Bauer, M. J., Naber, T., & Augsbach, G. (2022). *Festivalmanagement. Grundlagen der Produktion von Open-Air-Musikveranstaltungen*. Wiesbaden; Heidelberg: Springer Gabler.
- Bellinghausen, R. (2007). *Musik-Festivals. Definitionen, Festivalarten, Entwicklung und Eventtourismus*. München: GRIN Verlag.
- Bellinghausen, R. (2014). *Das Musikfestival: Wirtschaftliche und touristische Aspekte*. Hamburg: disserta Verlag.
- Bobel, T. (2008). *Logistikorientiertes Management von Events*. Bern: Haupt Verlag.

- Boo, S., & Gu, H. (2010). Risk Perception of Mega-Events. *Journal of Sport & Tourism*, 15, S.131–161.
- Bortz, J., & Döring, N. (2006). *Forschungsmethoden und Evaluation* (4. Ausg.). Heidelberg: Springer Medizin Verlag.
- Bostrom, A., Fischhoff, B., & Quadrel, M. J. (1993). Risk Perception and Communication. *Annu. Rev. Publ. Health*, 14, S.183–203.
- Bourrier, M., & Bieder, C. (2018). *Risk Communication for the future – Towards smart risk governance and safety management*. Cham: Springer AG.
- Bowdin, G., Allen, J., Harris, R., McDonnell, I., & O’Toole, W. (2011). *Events Management* (3. Ausg.). London: Routledge.
- Bowdin, G., O’Toole, W., Allen, J., Harris, R., & McDonnell, I. (2006). *Events Management* (2. Ausg.). London: Routledge.
- Bryman, A., & Bell, E. (2011). *Business Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Brynildsen, K. B., & Parent, M. M. (2020). Test Events as Risk Management Tools in the Context of the Olympic Movement’s Agenda. *Event Management*, 25, S.115–133.
- Cooper, D., & Schindler, P. (2008). *Business Research Methods*. New York: McGraw-Hill/Irwin.
- Cooper, D., & Schindler, P. (2011). *Business Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Creswell, J. W. (2009). *Research Design* (3. Ausg.). Thousand Oaks California: SAGE Publications.
- Damm, S. (2012). *Event Management: How to Apply Best Practices to Small Scale Events*. Hamburg: Diplomica.
- Davies, K. (2020). Festivals Post Covid-19. *Leisure Sciences*, 43(1–2), 184–189.
- De Vocht, M., Claeys, A.-S., Cauberghe, V., Uyttendaele, M., & Sas, B. (2016). Won’t we scare them? The impact of communication uncontrollable risks on the public’s perception. *Journal of Risk Research*, 19, S.316–330.
- Duffy, M., & Mair, J. (2018). *Festival Encounters: Theoretical Perspectives on Festival Events*. Abingdon: Routledge.
- Duffy, M., & Mair, J. (2021). Future trajectories of festival research. *Tourist Studies*, 21(1), S.9–23.

- Earl, C., Parker, E., & Capra, M. (2005). The Management of Crowds and Other Risks at Outdoor Music Festivals: A Review of the Literature. *Environmental Health*, 5(1), S.37–49.
- Earl, C., Parker, E., Tatrai, A., & Capra, M. (2004). Influences on crowd behaviour at outdoor music festivals. *Environmental Health*, 4(2), S.55–62.
- Ebner, M., Klode, K., Sakschewski, T., & Paul, S. (2020). *Sicherheitskonzepte für Veranstaltungen. Grundlagen für Behörden, Betreiber und Veranstalter* (3. Ausg.). Berlin: Beuth Verlag.
- Edwards, M., Earl, C., Parker, E., & Capra, M. (2005). Volunteers in public health and emergency management at outdoor music festivals. *Australian Journal of Emergency*, 20(1), S.31–37.
- Eisermann, U., Winnen, L., & Wrobel, A. (2014). *Praxisorientiertes Eventmanagement: Events erfolgreich planen, umsetzen und bewerten*. Wiesbaden: Springer Gabler.
- Elbe, M. (2015). Kommunikation. In W. Lück, *Lexikon der Betriebswirtschaft* (S.376). Berlin: De Gruyter Oldenbourg.
- Festivalfire. (22. Mai 2023). *Statista*. Abgerufen am 22. 05. 2023 von <https://de.statista.com/statistik/studie/id/6508/dokument/festival-und-eventbranche-statista-dossier/>
- Feuerwehr Düsseldorf. (2020). *Merkblatt zur Erstellung und Prüfung von Sicherheitskonzepten*. Abgerufen am 18. Januar 2023 von Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen: <https://www.im.nrw/themen/ Gefahrenabwehr/sicherheit-vor-ort/sicherheit-bei-veranstaltungen>
- Feuerwehr Düsseldorf. (o.D.). *Muster-Inhaltsverzeichnis für Sicherheitskonzepte*. Abgerufen am 17. Januar 2023 von Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen: <https://www.im.nrw/themen/ Gefahrenabwehr/sicherheit-vor-ort/sicherheit-bei-veranstaltungen>
- Fiederer, S., & Ternès, A. (2017). *Effiziente Krisenkommunikation – Transparent und authentisch. Mit zahlreichen Praxisbeispielen*. Wiesbaden: Springer Gabler.
- Fischhoff, B., Lichtenstein, S., Slovic, P., Derby, S., & Keeney, R. (1981). *Acceptable Risk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flick, U. (2012). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Getz, D. (2010). The Nature and Scope of Festival Studies. *International Journal of Event Management Research*, 5(1), 1–47.
- Getz, D. (2021). *Dictionary of Event Studies, Event Management and Event Tourism*. Oxford: Goodfellow Publishers.
- Getz, D., & Page, S. J. (2020). *Event Studies. Theory, Research and Policy for Planned Events* (4. Ausg.). New York: Routledge.
- Getz, D., Andersson, T., & Carlsen, J. (2010). Festival Management Studies: Developing a framework and priorities for comparative and cross-cultural research. *International Journal of Event and Festival Management*, 1(1), S.29–59.
- Gibson, C., & Connell, J. (2016). *Music Festivals and Regional Development in Australia*. London, New York: Routledge.
- Gierlach, E., Belsher, B. E., & Beutler, L. E. (2010). Cross-cultural differences in risk perceptions of disasters. *Risk Analysis*, 30(10), S.1539–1549.
- Hampel, J. (2006). Different concepts of risk – a challenge for risk communication. *International Journal of Medical Microbiology*, 296(40), S.5–10.
- Heiser, P. (2018). *Meilensteine der qualitativen Sozialforschung. Eine Einführung entlang klassischer Studien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Helbing, D., & Mukerji, P. (2012). Crowd disasters as systemic failures: analysis of the Love Parade disaster. *EPJ Data Science SpringerOpen*, 1(7).
- Henschel, O. (2010). *Lexikon Eventmanagement: Strategie, Kreativität, Logistik, Verwaltung* (2. Ausg.). Berlin: Beuth.
- Höbel, P., Ditges, F., & Hofmann, T. (2008). *Krisenkommunikation*. Konstanz: UVK.
- Honegger, M., & Massenkeil, G. (1996). Festspiele. In R. Noltensmeier, *Das neue Lexikon der Musik* (Bd. 2., S.47). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Hoover, K. C., Crampton, J. W., Smith, H., & Berbesque, J. C. (2021). Surveillance, trust and policing at music festivals. *The Canadian Geographer*, S.1–18.
- IM NRW. (2021). *Orientierungsrahmen zur Sicherheit von Veranstaltungen im Freien mit erhöhtem Gefährdungspotential*. Abgerufen am 18. Januar 2023 von Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen: <https://www.im.nrw/themen/gefahrenabwehr/sicherheit-vor-ort/sicherheit-bei-veranstaltungen>

- ISM RP. (2021). *Anwendungshinweise zu §26 POG Version 1.1*. Abgerufen am 18. Januar 2023 von Ministerium des Innern und für Sport Rheinland-Pfalz: <https://mdi.rlp.de/themen/buerger-und-staat/verfassung-und-verwaltung/oeffentliche-veranstaltungen-unter-freiem-himmel-in-rheinland-pfalz>
- Jäger, D. (2021). *Grundwissen Eventmanagement* (4. Ausg.). Stuttgart: Utb.
- Janoske, M., Liu, B., & Sheppard, B. (2012). *Understanding Risk Communication Best Practices: A guide for emergency managers and communicators*. Maryland: National consortium for the study of terrorism and responses to terrorism.
- Kasperson, R. E., Renn, O., Slovic, P., Brown, H. S., Emel, J., Goble, R., & Ratick, S. (1988). The social amplification of risk: A conceptual framework. *Risk Analysis*, 8(2), S.177–187.
- Kayser, S., & Rath, H. (2015). Marktforschung 2.0 – Authentische Meinungen in Echtzeit erschließen. In B. Keller, H.-W. Klein, & S. Tuschl, *Zukunft der Marktforschung* (S.121–134). Wiesbaden: Springer Gabler.
- Kinnunen, M., Luonila, M., & Honkanen, A. (2018). Segmentation of music festival attendees. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, S.278–299.
- Kuckartz, U. (2007). *Einführung in die computergestützte Analyse qualitativer Daten* (2. Ausg.). Wiesbaden: GWV Fachverlage.
- Kuckartz, U. (2018). *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung* (4. Ausg.). Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- Kuckartz, U., & Rädiker, S. (2022). *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung* (5. Ausg.). Basel: Beltz Juventa.
- Lamnek, S. (1993). *Qualitative Sozialforschung* (Bd. 1). Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Larasti, A. (2019). Environmental Impacts Management of the Coachella Valley Music and Arts Festival. *GADJAH MADA JOURNAL OF TOURISM STUDIES*, 2(2), S.56–72.
- Laybourn, P. (2004). Risk and Decision making in event management. In I. Yeoman, J. Ali-Knight, S. Drummond, & U. McMahan-Beattie, *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann.
- Leavy, P. (2017). *Research Design*. New York: The Guilford Press.

- Leest, K. (2019). *Flucht nach Utopia – Events im Zeitalter der Angst*. Leipzig: Springer Gabler.
- Legewie, H. (1994). Globalauswertung von Dokumenten. In A. Boehm, A. Mengel, & T. Muhr, *Texte verstehen. Konzepte, Methoden, Werkzeuge* (S.177–182). Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Mair, J. (2019). *The Routledge Handbook of Festivals* (1. Ausg.). London: Routledge.
- Mair, J., & Weber, K. (2019). Event and festival research: a review and research directions. *International Journal of Event and Festival Management*, 10(3), 209–216.
- Mayring, P. (1989). Qualitative Inhaltsanalyse. In G. Juttemann, *Qualitative Forschung in der Psychologie* (S.187–211). Heidelberg: Asanger.
- Mayring, P. (2016). *Einführung in die qualitative Sozialforschung* (6. Ausg.). Weinheim; Basel: Beltz Verlag.
- Miller, J. J., Wendt, J. T., & Young, P. C. (2010). Fourth Amendment considerations and application of risk management principles for pat-down searches at professional football. *Journal of Legal Aspects of Sport*, 2, S.108–134.
- Morgan, M. (2008). What makes a Good Festival? Understanding the Event Experience. *Eventmanagement*, 12(2), S.81–93.
- Mules, T. (2004). Evolution in Event Management: The Gold Coast's Wintersun festival. *Event Management*, 9, S.95–101.
- Müller, M. (2015). What makes an event a mega-event? Definitions and Sizes. *Leisure Studies*, 34(6), S.627–642.
- Newbold, C., Jordan, J., Kelly, P., & Diaz, K. (2019). *Principles of Festival Management*. Oxford: Goodfellow Publishers .
- Ordnungsamt Düsseldorf. (2013). *Kommunale Ordnung*. Abgerufen am 17. Januar 2023 von <https://www.kommunale-ordnung.de/wp-content/uploads/2015/10/Luebken.pdf>
- Patton, M. (2015). *Qualitative Research and evaluation methods* (4. Ausg.). Thousand Oaks California: SAGE Publications.
- Piekarz, M., Jenkins, I., & Mills, P. (2015). *Risk and Safety Management in the Leisure, Events, Tourism and Sports Industries*. Boston: CABI Publishing.

- PMI. (2013). *A Guide to the Project Management Body of Knowledge (PMBok Guide)*. Pennsylvania: Project Management Institute.
- Quinn, B. (2013). *Key Concepts in Event Management*. Thousand Oaks: SAGE.
- Raineri, A. (2013). A model to facilitate the development of an appropriate risk assessment methodology and instrument for crowd safety at outdoor music festivals. *WIT Transactions on the Built Environment*, 134, S.79–88.
- Raithel, J. (2008). *Quantitative Forschung* (2. Ausg.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rea, C., MacDonald, P., & Carnes, G. (2010). Listening to classical, pop, and metal music: An investigation of mood. *Emporia State Research Studies*, 46(1), S.1–3.
- Reid, S., & Ritchie, B. (2011). Risk Management: Event Managers' Attitudes, Beliefs and Perceived Constraints. *Event Management*, 15, S.329–341.
- Robertson, M., & Frew, E. (2008). *Events and Festivals. Current Trends and Issues*. London, New York: Routledge.
- Rohrman, B. (1992). The evaluation of risk communication effectiveness. *Acta Psychologica*, 81, S.169–192.
- Rosa, E.A. (2010). The logical structure of the social amplification of risk framework. Metatheoretical foundation and policy implications. In N. Pidgeon, R. Kasperson, & P. Slovic, *The Social Amplification of Risk* (S.47–79). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford Silvers, J. (2008). *Risk Management for Meetings and Events*. Oxford, UK: Elsevier Ltd.
- Sakschewski, T., Klode, K., & Paul, S. (2016). *Sicherheitskonzepte für Veranstaltungen – Best Practices, Beispiele und Lösungen*. Berlin, Wien, Zürich: Beuth Verlag.
- Salih, F., & Ryan, C. (1993). Jazz and knitwear: factors that attract tourists to festivals. *Tourism Management*, 14, S.289–297.
- Salem, G., Jones, E., & Morgan, N. (2011). An overview of events management. In I. Yeoman, M. Robertson, J. Ali-Knight, S. Drummond, & U. McMahon-Battie, *Festival and Events Management. An International Arts and Culture Perspective* (S.17–43). London, New York: Routledge.
- Saunders, M., Lewis, P., & Thornhill, A. (2007). *Research Methods for Business Students* (4. Ausg.). London: Pearson Education Limited.

- Schmidt, D. (2012). *Rockfestivals in Deutschland: Bestandsaufnahme und Entwicklung von Rockmusik und Festivals*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag.
- Schulz, B. (2015). *Das Phänomen Pop-Festival. Qualitative Untersuchung der Wertschöpfungsprozesse des deutschen Festivalmarktes*. München: GRIN Verlag.
- Sievert, C. (2022). Analyse der Krisenkommunikation bei Großveranstaltungen – eine empirische Untersuchung am Beispiel von Unwetterlagen bei Pop- und Rockmusik-Festivals in Deutschland von 2015 bis heute. In M. J. Bauer, & T. Naber, *Musikfestivals und Open-Air-Veranstaltungen: Wirtschaftsfaktor – Krisenkommunikation – Nachhaltigkeit* (Bd. 1., S.81–152). München: utzverlag.
- Sime, J. D. (1995). Crowd Psychology and engineering. *Safety Science*, 21(1), S.1–14.
- Sjöberg, L. (2000). The Methodology of Risk Perception Research. *Quality and Quantity*, 34, S.407–418.
- Sjöberg, L., Moen, B.-E., & Rundmo, T. (2004). *Explaining risk perception. An evaluation of the psychometric paradigm in risk perception research*. Trondheim: Rotunde.
- Slovic, P. (2000). *The Perception of Risk*. New York: Taylor & Francis.
- Spelman, J. (2018). *The Festival Organiser's Bible. How to plan, organise and run a successful event?* London: Robinson.
- Statista. (22. Mai 2023). *eServices Report 2023 – Event Tickets – Musikveranstaltungen*. Abgerufen am 22. 05. 2023 von <https://de.statista.com/outlook/dmo/eeservices/veranstaltungstickets/musikveranstaltungen/deutschland>
- Tarlow, P. (2002). *Event Risk Management and Safety*. New York: John Wiley & Sons.
- Taylor, S., Bogdan, R., & DeVault, M. (2016). *Introduction to qualitative Research Methods* (4. Ausg.). Hoboken: John Wiley & Sons.
- Tenu, A., & Ciocoiu, C. N. (2020). Risk Management for Events and Festivals. In O. Nicolescu, C. O. Aurel, & M. Titu, *The Best Romanian Management Studies 2017–2018* (S.119–135). Budapest: Trivent Publishing.
- Uysal, M., & Gitleson, R. (1994). Assessment of economic impacts: festivals and special events. *Festival Management and Event Tourism*, 2, S.3–9.

- Vanini, U., & Rieg, R. (2021). *Risikomanagement. Grundlagen-Instrumente-Unternehmenspraxis* (2. Ausg.). Stuttgart: Schäffer Poeschel.
- Waetke, T. (12. Mai 2022). *Sicherheitskonzepte bei Veranstaltungen in Rheinland-Pfalz*. Abgerufen am 24. Mai 2023 von EventFAQ: <https://eventfaq.de/126666-2/>
- Wendling, C., Radisch, J., & Jacobzone, S. (2013). The Use of Social Media in Risk and Crisis Communication. *OECD Working Papers on Public Governance* 24.
- Wiedemann, P. M. (2000). *Risikokommunikation für Unternehmen*. Düsseldorf: VDI.
- Wilson, J., Arshed, N., Shaw, E., & Pret, T. (2017). Expanding the Domain of Festival Research: A Review and Research Agenda. *International Journal of Management Reviews*, 19, S.195–213.
- Wynn-Moylan, P. (2018). *Risk and Hazard Management for Festivals and Events* (1. Ausg.). London: Routledge.
- Yang, J., Luo, J. M., & Yao, R. (2022). How Fear of Covid-19 affects the behavioral Intention of Festival Participants - A Case of the HANFU Festival. *International Journal of Environmental Reserach and Public Health*, 19(2133), S.2–17.
- Yeoman, I., Robertson, M., Ali-Knight, J., Drummond, S., & McMahon-Beattie, U. (2011). *Festival and Events Management. An international arts and culture perspective* (2. Ausg.). London, New York: Routledge.
- Zanger, C., Klaus, K., & Kießig, A. (2017). *Veranstaltungssicherheit Trendbericht*. Chemnitz: Technische Universität Chemnitz für R.I.F.E.L. eV.
- Zeitz, K. M., Schneider, D. P., Jarret, D., & Zeitz, C. J. (2002). Mass gatherings: Retrospective analysis of patient presentation over seven years. *Journal of Prehospital and Disaster Medicine*, 17(3), S.147–150. Teil 3



## TEIL 3

# ANALYSE DES SUBJEKTIVEN SICHERHEITSGEFÜHLS VON BESUCHENDEN DURCH DAS VORHANDENSEIN VON AWARENESS-KONZEPTEN AUF ROCK- UND POP-FESTIVALS IN DEUTSCHLAND

VON

KATHARINA SCARIOT





# INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	223
2	Zielsetzung	225
3	Aktueller Kenntnisstand zu Musikfestivals in Deutschland	227
3.1	Charakteristiken der Musikfestivals in Deutschland	227
3.2	Liminalität: Musikfestivals als Zeit außerhalb der Zeit	228
3.3	Sicherheit und Gewalttaten auf Musikfestivals	233
3.4	Sexualisierte Gewalt auf Musikfestivals	237
3.5	Awareness-Konzepte	243
4	Das subjektive Sicherheitsgefühl	249
4.1	Individualebene (Mikroebene)	251
4.2	Nachbarschaftskontext (Mesoebene)	253
4.3	Gesellschaftliche Ebene (Makroebene)	253
5	Methodik	255
5.1	Experimentelles Design	255
5.2	Fragebogen und Datenerhebung	256
5.3	Beschreibung der Stichprobe	257
6	Ergebnisse	259
6.1	Deskriptive Datenanalyse	259
6.2	Hypothesenüberprüfung	261
6.2.1	Überprüfung der Hypothese H1	261
6.2.2	Überprüfung der Hypothese H2	262
6.3	Explorative Datenanalyse	265
7	Diskussion	268
8	Zusammenfassung	277
9	Literaturverzeichnis	278
	Anhang	285



# 1 EINLEITUNG

*„It's kind of just like the real world is taken away for a bit.“ (Wadds et al., 2022, S.8)*

Musikfestivals stellen eine Art „verzauberte Phase“ dar, also einen Schwebestand zwischen der Vergangenheit und der Zukunft sowie zwischen dem Bevor und dem Danach (Preston-Whyte, 2008, S.350). Sie bieten Besuchenden die Möglichkeit, für eine Weile aus ihrem Alltag zu flüchten und frei zu sein (Bows et al., 2020, S.95). Die einzigartigen Merkmale eines Musikfestivals, im Gegensatz zu Konzerten, tragen hierzu unterstützend bei. Dazu gehören unter anderem die langen Anfahrtswege, die einen klaren Bruch zwischen dem Alltag und dem Erlebnis bieten (Fileborn et al., 2020, S.73; Jaimangal-Jones et al., 2010, S.257). Auf dem Gelände entwickeln sich die Besuchenden zu einer „Gemeinschaft gleichberechtigter Individuen“, da sie alle die gleichen Ziele verfolgen: Spaß haben und das unabhängig vom individuellen Alltag (Platt & Finkel, 2020, S.3). Doch was geschieht, wenn das alltägliche Leben und die darin geltenden Normen vergessen werden?

Laut Platt und Finkel (2020, S. i) ist die weitverbreitete allgemeine Vorstellung, dass Musikfestivals Räume ohne strukturellen Sexismus, Ungleichheiten und Geschlechtermachtdynamiken darstellen. Die Autorinnen betonen hingegen, dass sie sich in der Realität jedoch als Strukturen erweisen, in welchen genau diese Dinge stattfinden und verstärkt werden. Während limitierte Bereiche mit Spaß und Freiheit verbunden werden, sind Musikfestivals auch Plätze, wo Angst und Gefahr entsteht (Jaimangal-Jones et al., 2010, S.264). Ein Musikfestival ist ein Mikrokosmos der sozialen Welt, weshalb diese Strukturen nicht einfach aufgehoben werden, sobald sich die Besuchenden in diesem liminalen Bereich befinden (Pielichaty, 2015). Dieser Bereich wird eher als Ausrede genutzt, um gegen eben diese sozialen Normen zu verstoßen, da sich die Personen außerhalb ihres gewöhnlichen Umfelds befinden und hier anonym auftreten. Hinzu kommt der transgressive Charakter eines Musikfestivals, der durch Alkohol- und Drogenkonsum gestärkt wird. Diese ekstatischen Zustände tragen stark zur At-

traktivität von Festivals bei und haben eine entscheidende Bedeutung für die sozialen Interaktionen und Beziehungen vor Ort (Wadds, 2022, S.2).

Wie den Medien seit einigen Jahren zu entnehmen ist, sind Musikfestivals Schauplätze von sexuellen Übergriffen und Gewalt. Auf dem Metal-Festival „Summer Breeze“ in Dinkelsbühl wurden 2022 fünf Frauen beim Crowdsurfing oder in der Menge vor der Bühne unsittlich berührt. Laut Aussagen der Polizei handelte es sich dabei nicht um zufällige Berührungen, sondern um bewusste Taten. Laut den Aussagen der Ermittler/-innen wurde nun außerdem bekannt, dass sie auch einem Vorfall der möglichen Vergewaltigung nachgehen (Eldersch, 2022). Diese Fälle passieren nicht nur in Deutschland, sondern auch international. Das Bråvalla-Festival in Schweden wurde für das Jahr 2018 abgesagt, da sich in diesem Jahr und in den Jahren davor die Fälle der sexuellen Belästigung häuften (Schwedisches Musikfestival wegen Vergewaltigungen abgesagt, 2017). Diese Vorfälle können den Opfern das Bild der Freiheit und des Abstands vom Alltag, das die Festivalveranstaltenden verkaufen, zerstören: „When one’s attention to and engrossment in music are disturbed by sexual violence, then this clearly has an impact on the well-being of those who suffer it.“ (Hill et al., 2020, S.370).

Damit betroffene Personen diskret in unangenehmen Situationen Hilfe erhalten können, sind auf deutschen Musikfestivals Awareness-Konzepte zu finden. Hierzu gehört seit 2017 das Konzept „Wo geht’s nach Panama?“ von der FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH (Wittenstein, 2023). Das Ziel von Awareness-Konzepten ist, dass sich alle Personen auf einem Musikfestival wohlfühlen.

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit soll näher beschrieben werden, was sich hinter diesen Konzepten verbirgt. Darüber hinaus soll untersucht werden, ob sie tatsächlich zu einem stärkeren individuellen Sicherheitsgefühl der Besuchenden beitragen können. Da besonders weibliche Personen Opfer von sexueller Gewalt werden, soll außerdem herausgefunden werden, ob das Geschlecht einen möglichen Einfluss auf das subjektive Sicherheitsgefühl bei Anwesenheit/Abwesenheit von Awareness-Konzepten hat.

## 2 ZIELSETZUNG

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit beinhaltet die Erstellung und Auswertung einer repräsentativen Online-Umfrage zur Beantwortung der folgenden Forschungsfrage: *„Kann das Vorhandensein eines Awareness-Konzepts auf Musikfestivals das subjektive Sicherheitsgefühl der Besuchenden stärken?“*

In einem ersten Schritt soll der aktuelle Kenntnisstand zu Musikfestivals in Deutschland vorgestellt werden. Dazu gehören die Besonderheiten, welche ein Festival charakterisieren, aktuelle Zahlen zur Sicherheit und Gewalt sowie speziell Informationen zu sexueller Gewalt. Darüber hinaus wird sich dem Thema „Awareness-Konzepte“ gewidmet. Dazu gehört, wie diese definiert werden können und was deren Ziel darstellt. Daraufhin werden die allgemeinen Grundlagen zum subjektiven Sicherheitsgefühl einer Person vorgestellt, bevor diese im Kontext der Rock- und Pop-Musikfestivals in Deutschland eingebettet werden. Nachdem die Methodik der hier vorliegenden quantitativen Forschungsmethode beschrieben wurde, werden die Ergebnisse der Arbeit präsentiert. Neben einer inferenzstatistischen Auswertung findet auch eine explorative Analyse der in der Online-Umfrage erhobenen Daten statt. Daraufhin werden die Ergebnisse zusammengefasst und im Anschluss diskutiert. Es werden neue Fragestellungen eröffnet und Handlungsempfehlungen gegeben. Ziel ist es, die folgenden beiden Hypothesen zu überprüfen.

H1: Es gibt einen signifikanten Unterschied zwischen dem subjektiven Sicherheitsgefühl auf Festivals durch das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit eines Awareness-Konzepts.

H2: Das Geschlecht hat einen signifikanten Einfluss auf den Effekt der Intervention.

Zu den zentralen Zielen der vorliegenden Arbeit zählen die folgenden:

- Das Ergebnis der Studie soll dazu beitragen, Handlungsempfehlungen für das Festivalmanagement abzuleiten.
- Es soll ein komplexes Thema heruntergebrochen und die Wichtigkeit dessen betont werden.
- Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich nicht um eine Studie über Täter/-innen oder Opfer. Es werden relevante Zahlen dargestellt, da nur dadurch die Relevanz und Wichtigkeit der Thematik betont werden kann. Darüber hinaus kann dadurch ein Gesamtüberblick des Themas erlangt werden.
- Es wurden die Genres Rock und Pop gewählt, um möglichst die Mehrheit der Festivalbesuchenden in Deutschland abzudecken, da diese Genres große Beliebtheit finden und dadurch die meisten vorhandenen Musikfestivals abgebildet werden (siehe Kapitel 3.1). Das hier vorliegende Thema wurde bislang nicht in der Wissenschaft untersucht, weshalb sichergestellt werden soll, dass möglichst viele Personen an der Studie teilnehmen können.
- Die vorliegende Arbeit fokussiert insbesondere die Geschlechterkategorien „männlich“ und „weiblich“. Grund hierfür ist, dass der aktuelle Wissensstand klare Informationen zu diesen beiden Geschlechterkategorien liefert. Bislang wurden innerhalb der meisten untersuchten Stichproben nur wenige Daten zu Personen der LGBTQIA+-Community gesammelt, welche für diese Gruppe nicht repräsentativ wären. Sofern Daten verfügbar sind, sind diese in Kapitel 3 mitaufgeführt.

Des Weiteren gilt es die folgenden Punkte zu beachten:

- Innerhalb der vorliegenden Studie werden die sexuelle Orientierung sowie die ethnische und religiöse Zugehörigkeit nicht betrachtet. Wie in Kapitel 7 aufgeführt, könnten diese Merkmale Grundlage für zukünftige Studien darstellen.
- Während viele Formen von Gewalt auf einem Musikfestival vorkommen können, fokussiert sich die vorliegende Arbeit auf sexualisierte

Gewalt, wie beispielsweise sexuelle Belästigungen und sexuelle Übergriffe.

### 3 AKTUELLER KENNTNISSTAND ZU MUSIKFESTIVALS IN DEUTSCHLAND

Im folgenden Kapitel sollen die Charakteristiken der Musikfestivals in Deutschland vorgestellt werden. Dazu gehört die Erklärung, weshalb Festivals bei den Besuchenden so beliebt sind und aus welchen Gründen sie nicht nur mit Spaß und mit der Flucht aus dem Alltag verbunden sind.

#### 3.1 CHARAKTERISTIKEN DER MUSIKFESTIVALS IN DEUTSCHLAND

Alles begann 1876, als Richard Wagner die „Bayreuther Festspiele“ begründete, um seine Musikdramen künstlerisch zu inszenieren. Seit 1945 wurden die „Festspiele“ aufgrund der Globalisierung weitestgehend durch den Begriff „Festivals“ abgelöst. Diese Form von Veranstaltungen ist dadurch charakterisiert, dass die Festivals meist in regelmäßigen Abständen über mehrere Tage und an einem festen Ort stattfinden (Willnauer, 2018). Musikfestivals erfreuen sich bereits seit vielen Jahren hoher Beliebtheit bei Musikfans jeglicher Genres in ganz Deutschland. Belegt wird dies durch die Besucherzahlen aus dem Jahr 2022: Das größte deutsche Festival Lollapalooza Berlin besuchten 100.000 Menschen, gefolgt von Rock am Ring mit 90.000 und dem Wacken Open Air mit 83.400 Besuchenden (Statista & diverse Quellen, zitiert nach de.statista.com, 2022). Deutschland zählte 2023 über 350 Musikfestivals. Die meisten davon waren Festivals der Genres Pop/gemischt (91 Festivals), Metal (76 Festivals), Elektro (61 Festivals) und Rock (43 Festivals) (Ramisch, 2023). Die Verbrauchs- und Medienanalyse (kurz: VuMA) aus dem Jahr 2021 gab Einblicke in Altersstruktur der Festival-/Konzertbesuchenden in Deutschland. Hierbei wurden insgesamt 23.299 Personen befragt, wovon 1.402 Personen als Festival-/Konzertbesuchende identifiziert wurden. Eine Person galt als Besucher/-in, sobald sie angab, min-

destens einmal im Monat ein Festival oder Konzert zu besuchen. Die Studie ist repräsentativ für die deutschsprachige Bevölkerung ab 14 Jahren und kann somit auf 70,54 Millionen Personen hochgerechnet werden, was insgesamt 4,72 Millionen Festival-/Konzertbesuchende bedeutet (VuMA, 2021). Mit 25,5 Prozent war die Gruppe der 20- bis 29-Jährigen die größte (13,4 Prozent der Bevölkerung), gefolgt von den 30- bis 39-Jährigen mit 17,5 Prozent (15 Prozent der Bevölkerung). 57,4 Prozent der Festival-/Konzertbesuchenden waren männlich (49,3 Prozent der Bevölkerung) und 42,6 Prozent weiblich (50,7 Prozent der Bevölkerung).

Doch aus welchen Gründen sind Musikfestivals so beliebt? Nach Rippen und Bos (2008) verfolgen Menschen unter anderem die folgenden Motivationen, ein Musikfestival zu besuchen: Verbindungen mit anderen Personen schaffen, bedeutsame Momente erfahren, entspannen, sich amüsieren und Spaß haben. In einer aktuellen Studie aus dem Jahr 2022 von Festivalfire, einer Agentur, die Kampagnen für Festivals vermarktet (Kucksdorf, 2022, S.12), wurden Teilnehmende befragt, was deren Hauptgründe für einen Festivalbesuch sind. Von 15.000 Teilnehmenden gaben 82,0 Prozent an, dass sie aufgrund des Tanzens und des Live-Erlebnisses gerne auf Festivals gehen. 75,0 Prozent gaben als Grund Musik Acts an und weitere 75 Prozent gaben als Grund ihre Freunde und Freundinnen an. Je 58,0 Prozent suchen den Abstand vom Alltag und das „Trinken“. Genau diese Anreize schafft das Festivalmarketing: ein Bild, das eine temporäre Auszeit aus dem Alltag verspricht, wo Freiheit und Liminalität möglich sind (Bows et al., 2020, S.95). Im folgenden Kapitel soll darauf im Detail eingegangen werden.

### **3.2 LIMINALITÄT: MUSIKFESTIVALS ALS ZEIT AUßERHALB DER ZEIT**

Im folgenden Kapitel wird dargestellt, aus welchen Gründen Besuchende eines Musikfestivals eine Auszeit aus ihrem Alltag erleben und aus welche Gründen dies nicht nur mit Spaß und Freiheit verbunden ist. Finkel et al. (2018, S.1) definieren Festivals wie folgt: „Special events are microcosms of society. Because they are temporary and usually bound by geographic space, they can be consid-

ered reflections of or responses to societal norms at the time they take place.“ Musikfestivals stellen somit zeitlich begrenzte eigene Räume dar, welche von der Außenwelt abgeschottet sind und in denen sich die Besuchenden auf dem Gelände zu einer „Gemeinschaft gleichberechtigter Individuen“ entwickeln. Diese Gemeinschaften bezeichnet Turner (1969, S.96) als „Communitas“, was bedeutet, dass die Personen innerhalb der Gemeinschaft eine „ideale Gleichheit“ und einen Zustand ohne vorhandene Hierarchien erfahren. Innerhalb dieser Grenzräume tritt ein Individuum aus der gesellschaftlichen Ordnung aus und ist somit ohne Rang, Besitz und Geschlecht (Amigo, 2011).

Dieses Konzept wird als Liminalität (engl. Liminality) bezeichnet und wurde das erste Mal 1909 von dem französischen Ethnologen van Gennep in seinem Werk „The Rites of Passage“ verwendet (van Gennep, 1909). Erst nach 1960 erhielt seine Arbeit mehr Aufmerksamkeit, da erst zu der Zeit die Übersetzung von der französischen Sprache ins Englische stattfand (Huber, 2023, S.76). „The Rites of Passage“ kann als „Übergangsritus“ ins Deutsche übersetzt werden und bezeichnet das Zwischenstadium innerhalb des Wechsels vom Jugend- zum Erwachsenenalter eines Menschen. Das englische Wort „liminal“ kommt von dem lateinischen Wort „limen“ und bedeutet „Grenze“ oder „Schwelle“. Gemeint ist in diesem Zusammenhang die Grenze, die zwischen der Trennung der heranwachsenden Person von ihrem sozialen Umfeld und ihrer Eingliederung in das Erwachsenenleben liegt (Preston-Whyte, 2008, S.350). Des Weiteren befindet sich die Person in einer Art Grenzraum, wo eine Periode und ein Bereich der Mehrdeutigkeit durchlaufen werden. Es ist sozusagen eine Art sozialer Schwebezustand, der nur wenige bis keine Merkmale der vorangegangenen oder nachfolgenden Zustände aufweist (Turner, 1982). Unterschieden wird hierbei in drei Phasen (Huber, 2023, S.75–76; Turner, 1969, S.94):

- Pre-liminal: Während der Trennungsphase wird die betroffene Person vom Alltag abgekoppelt.
- Liminal: In der Transformationsphase wird die Person in einen Zustand versetzt und befindet sich zwischen allen möglichen Bereichen, was neue Erfahrungen ermöglicht.

- Post-liminal: Die Eingliederungsphase beinhaltet die Rückkehr der Person in die Gesellschaft, wobei die Identität verändert wurde.

Seit der Vorstellung durch van Gennep wurde der Begriff Liminalität in vielen verschiedenen kulturellen und sozialen Kontexten, wie zum Beispiel im Zusammenhang mit Musikfestivals, verwendet. Somit stellt der Zeitraum, der während eines Festivals stattfindet, eine Art „verzauberte Phase“ dar. Der Schwebeszustand innerhalb der Phase ist zwischen der Vergangenheit und der Zukunft sowie zwischen dem Davor und Danach. Darin finden kurze Momente statt, in denen Freiheit und das Entkommen aus dem Alltag und den sozialen Verantwortlichkeiten möglich sind (Preston-Whyte, 2008, S.350). Bestehende Grenzen werden verlassen und soziale Identitäten können neu definiert werden (Jaimangal-Jones et al., 2010, S.259). Turner (1974, S.13) sagt hierzu: „In this gap between ordered worlds almost anything may happen.“ Das Gemeinschaftsgefühl der Teilnehmenden und die Transgression vom Alltag in den Mikrokosmos eines Musikfestivals können durch weitere Faktoren intensiviert werden. Wie in der Definition von Finkel et al. (2018, S.1) deutlich wurde, sind Musikfestivals auf einen geografischen Raum begrenzt. Diese zeitlich befristeten Infrastrukturen, die ausschließlich für Musikfestivals errichtet werden, können die Grenze zwischen den Festivalbesuchenden und der Außenwelt verstärken. Verbringen Menschen eine bestimmte Zeit in einem gemeinsamen „Raum“, kann es dazu führen, dass sie gegenüber anderen Personen fürsorglicher und unterstützender sind. Dies geschieht auch dann, wenn sie – abgesehen von einem gesteigerten Selbstbewusstsein – nichts Weiteres durch solche Handlungen gewinnen. Hinzu kommen die meist langen Anfahrtswege, welche die Musikfans auf sich nehmen müssen. Eine Reise kann die Aufregung und die Freude auf das Sammeln von neuen Erfahrungen auf einem Event steigern (Jaimangal-Jones et al., 2010, S.257). Dies kann als Übergangsritus gesehen werden, wie es van Gennep (1909) in seinem Werk „The Rites of Passage“ bezeichnet. Musikfestivals funktionieren als eine „Zeit außerhalb der Zeit“, da die geografischen Besonderheiten im übertragenen Sinne eine „Distanz“ vom Alltag bieten (Wadds et al., 2022, S.8). Zusätzlich macht die Art der Kleidung der Besuchenden die Unterbrechung der alltäglichen Routinen und Rollen deutlich, da sie sich auf diesen

Events zeigen, wie sie ihre Persönlichkeit gerne ausdrücken möchten. Wadds et al. (2022, S.9) untersuchten die karnevalesken Eigenschaften auf einem mehrtägigen Camping-Festival in Australien. Sie beobachteten, dass die Besuchenden den eigenen Körper feierten, was einen Teil des Spaßes, der Verspieltheit und der Transgression auf dem Festival ausmachte.

Darüber hinaus kann der Alkohol- und Drogenkonsum den transgressiven Charakter eines Musikfestivals stärken. Diese Rauschzustände stellen oft einen zentralen Teil der Attraktivität von Festivals dar und spielen eine wichtige Rolle in Bezug auf soziale Interaktionen und Bindungen vor Ort (Wadds, 2022, S.2). Cronin et al. (2014) argumentieren, dass „konsumbedingte Exzesse“ nicht nur eine Quelle des Vergnügens sind. Sie stellen zudem ein Mittel dar, um auf mikrosozialer Ebene den Regulierungen und der Kontrolle der Gesellschaft zu entkommen. Sie repräsentieren eine Art Ritual, was es Personen mit den gleichen Konsuminteressen möglich macht, selbst auserwählte und flüchtige Gemeinschaften zu formen. Ferner sind Trunkenheit und andere transgressive Aktivitäten zur Normalität geworden. Sie sind Teil der Kultur des Jugendverhaltens, welche den Konsum von Drogen und/oder Alkohol als einen bewussten Akt vollziehen, um in sozialen Bindungen Sinn und Solidarität zu finden (Wadds et al., 2022; Blackman, 2011). Dies veranschaulicht eine Form des Eskapismus, was eine Realitäts- oder Wirklichkeitsflucht darstellt. Der Begriff „Eskapismus“ bezeichnet „die Tendenz mancher Menschen, aus oder vor der realen Welt zu flüchten.“ Dies stellt eine Art Vermeidungshandlung dar, die unbewusst oder bewusst sein kann. Diese Realitätsflucht kann neben einem erhöhten Medienkonsum, worauf in der vorliegenden Arbeit nicht weiter eingegangen wird, auch durch Drogenkonsum erfolgen (Stangl, 2024). Fileborn et al. (2019) führten eine Studie durch, in welcher neben den Themen Gewalt und Sicherheit auch der individuelle Konsum von Alkohol und Drogen auf Musikfestivals in Australien untersucht wurde. Zusätzlich zu Interviews mit insgesamt 16 Personen führten sie eine Online-Studie mit 500 auswertbaren Fragebögen durch. Voraussetzung für die Teilnahme an der Studie war der Besuch des „Falls Festivals“ 2017 bis 2018. Der Konsum von Drogen und Alkohol war laut der Studie weit verbreitet: 99,0 Prozent der Teilnehmenden konsumierten Alkohol und

hatten einen durchschnittlichen AUDIT-C-Score<sup>1</sup> von 5,69 (SD = 1,95), was einem hohen Gefahrenpotenzial entsprach (Fileborn et al., 2019, S.20). 47,8 Prozent gaben an, Drogen zu konsumieren, was illegale Substanzen und nicht verschreibungspflichtige Medikamente einbezieht. 31,5 Prozent der befragten Personen konsumierten mehrere Substanzen gleichzeitig oder hintereinander (polyvalenter Drogenkonsum). Alle soeben genannten Faktoren, wie die Begrenzung auf einen bestimmten geografischen Raum, der lange Anfahrtsweg, die Art der Kleidung und der Konsum von Rauschmitteln, spielen also eine große Rolle in Bezug auf das Entstehen von Liminalität auf Musikfestivals und tragen dazu bei, dass die Teilnehmenden die Zeit auf dem Festival als eine Auszeit aus ihrem Alltag erfahren können. Wie schon in der Einleitung beschrieben, stellen Platt und Finkel (2020, S. i) in ihrem Buch die weitverbreitete Vorstellung in Frage, dass Musikfestivals Räume darstellen, die ohne strukturellen Sexismus, Ungleichheiten und Geschlechtermachtdynamiken auskommen. Sie führen an, dass tief verwurzelte Ungleichheiten, unbewusste Vorurteile und Motivationen für symbolische<sup>2</sup> sowie physische Gewalt innerhalb dieser „Räume“ nicht einfach verschwinden und erst dann zurückkommen, wenn das Musikfestival endet (Platt & Finkel, 2020, S.xii). Durch Marketingmaßnahmen werden Festivals oft als transformierend dargestellt, was sich aber eher auf die erlebnisorientierte Gestaltung und das Programm und weniger auf die Interaktionen zwischen den Teilnehmenden bezieht. Somit erweisen sich Musikfestivals in der Realität als Strukturen, in welchen genau diese Dinge stattfinden und verstärkt werden können (Platt & Finkel, 2020, S.i). In den nachfolgenden Kapiteln werden Studien zu den Themen „Sicherheit“ und „Gewalt“ auf Musikfestivals vorgestellt.

1 AUDIT-C-Score steht für Alcohol Use Disorders Identification Test (AUDIT-C) und ist ein Alkohol-Screening, das dazu beitragen kann, Patienten zu identifizieren, die riskanten Alkoholkonsum betreiben. Die Skala beträgt 0–12, wobei für Männer ein Score von 4 und bei Frauen von 3 auf einen hohen Alkoholkonsum schließen lässt (U.S. Department of Veterans Affairs, 2019).

2 Symbolische Gewalt stellt „die vertikale Ausübung von Gewalt durch Symbole, Gesten, Wörter und kulturelle(n) Darstellungen“ dar. Dazu gehört u.a. soziale Ausgrenzung, diskriminierende Sprache und die Auferlegung von Normen, die strukturelle Ungleichheiten stärken (González Juárez, 2023).

Darauf aufbauend soll dargestellt werden, wieso liminale Bereiche nicht nur mit Freiheit und Spaß verbunden sind.

### 3.3 SICHERHEIT UND GEWALTTATEN AUF MUSIKFESTIVALS

Im folgenden Kapitel wird auf die Themen „Sicherheit“ und „Gewalt“ auf deutschen Musikfestivals eingegangen. Es wurden bereits Studien durchgeführt, bei denen Besuchende befragt wurden, ob sie sich bei ihrem Besuch sicher fühlten. Dazu zählt unter anderem die Festival-Playground-Umfrage vom deutschen Unternehmen Höme, die vom 29.04. bis 24.05.2021 stattfand (Höme – Für Festivals GmbH, 2021). Es wurden insgesamt über 37.000 Personen rund um das Thema Festival befragt. Davon wurden Antworten von rund 36.300 Teilnehmenden ausgewertet, von denen sich 61,5 Prozent ( $n = 22.300$ ) als weiblich, 36,7 Prozent ( $n = 13.300$ ) als männlich und 0,8 Prozent ( $n = 280$ ) als divers identifizierten. 1,0 Prozent (375 Personen) machten keine Angabe zu ihrem Geschlecht. Neben Charakteristiken der Besuchenden und welche Angebote sie auf Festivals nutzen, spielte auch das Thema Sicherheit eine Rolle. Den Teilnehmenden wurden Statements präsentiert, welche sie auf einer sechsstufigen Likert-Skala („stimme gar nicht zu“ bis „stimme voll zu“) bewerteten. Im Folgenden werden die Ergebnisse zusammengefasst: Die Aussage *„Auf Festivals fühle ich mich sicher und nicht durch andere eingeschränkt.“* wurde von 36.200 Personen eingeschätzt. Nur 0,6 Prozent „stimmten gar nicht zu“, während 20,3 Prozent „neutral“ zu der Frage standen, 36,9 Prozent stimmten beinahe voll zu und 31,0 Prozent gaben die volle Punktzahl. Die Frage *„Warum fühlst du dich nicht sicher?“* war mit einem Freitext zu beantworten und wurde von 3.564 Personen beantwortet. Die meist genannten Begriffe waren *Sexismus, Belästigungen, Männer, aggressiv und Rassismus*. Darüber hinaus wurde die Aussage *„Eine gute Infrastruktur trägt dazu bei, dass ich mich auf Festivals sicherer fühle.“* (dazu gehören unter anderem beleuchtete Wege, gute An- und Abreisemöglichkeiten und Platz zum Tanzen) von 4.269 Personen folgendermaßen beurteilt: 0,5 Prozent stimmten gar nicht zu, 36,7 Prozent stimmten beinahe voll zu und 49,6 Prozent stimmten voll zu. Auch die Online-Studie von Fileborn et al. (2019) mit 500 Teilnehmenden (siehe Kapitel 3.2) untersuchte das allgemeine subjektive

Sicherheitsgefühl der Besuchenden. Die Geschlechter waren wie folgt vertreten: 328 weibliche Personen (67,4 Prozent), 159 männliche Personen (32,6 Prozent) und zwei Transpersonen/non-binäre Personen (0,4 Prozent). Die Mehrheit der befragten Personen gab an, dass sie sich im Allgemeinen „normalerweise“ (61,5 Prozent) und „immer“ (29,0 Prozent) sicher auf Musikfestivals fühlen würden.

Fileborn et al. (2019, S.15–16) sowie Bows et al. (2022b, S.8) untersuchten außerdem Faktoren, durch welche sich die Besuchenden auf einem Festival wohl oder unwohl fühlen. An der Studie von Bows et al. (2022b) nahmen insgesamt 450 Personen teil, von denen sich 285 (63,3 Prozent) als Frauen identifizierten. 158 Personen (35,1 Prozent) identifizierten sich als männlich und sieben Personen (1,6 Prozent) als divers. Von Juni bis September 2018 fand die Online-Umfrage in den sozialen Medien statt. Im Sommer 2019 wurden darüber hinaus 50 Befragungen auf zwei Musikfestivals durchgeführt. Die Faktoren, durch welche sich die befragten Personen auf Musikfestivals sicher fühlen, werden in der folgenden Tabelle 1 zusammengefasst:

Tabelle 1: Faktoren, die auf einem Musikfestival das Gefühl von Sicherheit geben

<b>Faktor</b>	<b>Ergebnisse der Studie Fileborn et al. (2019) n = 500</b>	<b>Ergebnisse der Studie Bows et al. (2022b) n = 450</b>
Präsenz der Freund/-innen	70,6 Prozent; n = 353	66,2 Prozent; n = 298
Welfare Service <sup>3</sup>		59,3 Prozent; n = 266
Beleuchtung	49,0 Prozent; n = 245	51,6 Prozent; n = 232
Präsenz von Sicherheitskräften	47,6 Prozent; n = 238	58,7 Prozent; n = 264
Präsenz von Festivalmitarbeitenden		58,2 Prozent; n = 262

3 Kann hier als „Sozialdienst“ auf Musikfestivals übersetzt werden. Die Bedeutung unterscheidet ich jedoch zum deutschen Begriff. Im vorliegenden Kontext sind Dienste gemeint, die sich um das Wohlbefinden und die Sicherheit der Besuchenden kümmern. Dazu gehören auch medizinische Dienste und Beratungsstellen.

<b>Faktor</b>	<b>Ergebnisse der Studie Fileborn et al. (2019) n = 500</b>	<b>Ergebnisse der Studie Bows et al. (2022b) n = 450</b>
Präsenz eines medizinischen Dienstes		54,9 Prozent; n = 247
Präsenz in Menschenmenge	39,4 Prozent; n = 197	19,6 Prozent; n = 88
Polizeipräsenz	37,8 Prozent; n = 189	30,2 Prozent; n = 136
Alkoholisiert sein	17,6 Prozent; n = 88	11,6 Prozent; n = 52
Hoher Drogenkonsum anderer Menschen	8,4 Prozent; n = 42	10 Prozent; n = 45

In der Studie von Bows et al. (2022b) waren die Ergebnisse für die Faktoren Präsenz von Sicherheitskräften, Beleuchtung, Frauengruppen und der Drogenkonsum anderer Personen statistisch signifikant. Fileborn et al. (2019) konnten herausfinden, dass es bei Personen mit einem hohen Sicherheitsempfinden wahrscheinlicher war, dass sie normalerweise Drogen konsumieren (OR = 1.82), höhere Risikowerte beim Alkoholkonsum (OR = 1.21) vorweisen, ein höheres Alter haben (OR = 1.09) sowie männlich (OR = 2.40) und heterosexuell (OR = 2.17) sind. Ferner wurde innerhalb der beiden Studien von Fileborn et al. (2019) und Bows et al. (2022b) nach den Faktoren, durch welche sich die befragten Personen auf Musikfestivals unwohl fühlen, gefragt. Die Ergebnisse werden in der folgenden Tabelle 2 dargestellt:

Tabelle 2: Faktoren, die auf einem Musikfestival das Gefühl von Unsicherheit geben

<b>Faktor</b>	<b>Ergebnisse der Studie Fileborn et al. (2019) n = 500</b>	<b>Ergebnisse der Studie Bows et al. (2022b) n = 450</b>
Hoher Drogenkonsum anderer Menschen	40,2 Prozent; n = 201	57,7 Prozent; n = 231
Hoher Alkoholkonsum anderer Menschen	34,0 Prozent; n = 170	61,1 Prozent; n = 275
Überfüllung durch Menschenmenge	30,6 Prozent; n = 153	

Präsenz von Männergruppen	24,8 Prozent; n = 124	36,9 Prozent; n = 166
schlechte Beleuchtung	13,6 Prozent; n = 68	44,7 Prozent; n = 201
Präsenz in Menschenmenge	12,4 Prozent; n = 62 Personen	27,8 Prozent; n = 125
Präsenz von Frauengruppen	0,8 Prozent; n = 4 Personen	4,4 Prozent; n = 20
Polizeipräsenz		20,0 Prozent; n = 90

Die Ergebnisse der Faktoren hoher Alkoholkonsum anderer Menschen, hoher Drogenkonsum anderer Menschen, Präsenz von Männergruppen und die Polizeipräsenz waren innerhalb der Studie von Bows et al. (2022b) statistisch signifikant. Fileborn et al. (2019, S.16) konnten derweil feststellen, dass das Geschlecht, die sexuelle Orientierung und die Häufigkeit, mit welcher Drogen konsumiert werden, die wichtigsten Beziehungen zum Sicherheitsempfinden darstellen. Heterosexuelle Männer fühlten sich im Allgemeinen sicherer als Frauen und Personen der LGBT-Community (in der Studie werden explizit Personen der LGBT und nicht der LGBTQIA+-Community benannt). Letztere Feststellung, die das Geschlecht betrifft, konnte auch von Bows et al. (2022b) bestätigt werden. In den nachfolgenden Situationen/durch die nachfolgenden Faktoren fühlten sich Frauen unsicherer als Männer. Zu beachten bleibt jedoch, dass an der Studie mehr weibliche als männliche Personen teilnahmen.

- Schlechte Beleuchtung – 146 weibliche Personen (51,2 Prozent) und 54 männliche Personen (34,2 Prozent)
- Menschenmenge – 87 weibliche Personen (30,5 Prozent) und 36 männliche Personen (22,8 Prozent)
- Hoher Alkoholkonsum anderer Menschen – 190 weibliche Personen (66,7 Prozent) und 82 männliche Personen (51,9 Prozent)
- Hoher Drogenkonsum anderer Menschen – 168 weibliche Personen (58,9 Prozent) und 60 männliche Personen (38,0 Prozent)
- Präsenz von Männergruppen – 127 weibliche Personen (44,6 Prozent) und 35 männliche Personen (22,2 Prozent)

- Präsenz von Frauengruppen – 15 weibliche Personen (5,3 Prozent) und 5 männliche Personen (3,2 Prozent)

Darüber hinaus wurden die Teilnehmenden der Studie von Fileborn et al. (2019, S.17) gebeten anzugeben, welche Formen von Gewalttaten ihrer Meinung nach auf Musikfestivals auftreten. Zu den Antworten zählten die folgenden: physische Gewalt (92,8 Prozent), sexuelle Belästigung (95,1 Prozent), sexuelle Übergriffe (88,6 Prozent), homophobe Gewalt (61,2 Prozent) und transphobe Gewalt (61,6 Prozent). Bei diesen und den folgenden Ergebnissen muss beachtet werden, dass die Mehrheit der befragten Personen weiblich sowie männlich war und nur zwei trans-/non-binäre Personen teilnahmen. Die Mehrheit der befragten Personen vermuteten, dass Frauen vermehrt Opfer von sexueller Belästigung (87,4 Prozent) und sexuellen Übergriffen (87,1 Prozent) werden. Des Weiteren nahmen 67,8 Prozent der Teilnehmenden an, dass Männer vornehmlich Opfer von körperlicher/physischer Gewalt werden. Wie das folgende Kapitel 3.4 zeigen wird, sind diese Ergebnisse hinsichtlich des Themas „sexualisierte Gewalt auf Musikfestivals“ nicht überraschend.

### 3.4 SEXUALISIERTE GEWALT AUF MUSIKFESTIVALS

Im folgenden Kapitel werden relevante Studien vorgestellt, die das Thema „sexualisierte Gewalt auf Musikfestivals“ behandeln. Dazu gehört die Studie des Meinungsforschungsinstituts YouGov (2018). Vom 4. bis 6. Juni 2018 wurden insgesamt 3.436 Personen (1.663 männliche Personen und 1.773 weibliche Personen) befragt. Jeweils eine von fünf befragten Personen gab an, bereits auf einem Musikfestival sexuell belästigt worden zu sein (22,0 Prozent). Von den teilnehmenden weiblichen Personen gaben sogar 30,0 Prozent an, schon einmal unerwünschtes sexuelles Verhalten erlebt zu haben. Besonders betroffen sind hierbei weibliche Personen unter 40 Jahren. Vier von zehn (43,0 Prozent) weiblichen Festivalbesuchenden erlebten eine Form von unerwünschtem sexuellem Verhalten. Zu unerwünschtem sexuellem Verhalten zählten unter anderem ungewolltes und aufdringliches „Angetanze“, was von allen teilnehmenden Frauen insgesamt 17,0 Prozent und von allen männlichen befragten Personen 5,0

Prozent erlebten. Verbale sexuelle Belästigung und/oder unangebrachte sexuelle Kommentare erfuhren 15,0 Prozent der Frauen und nur vier Prozent der Männer. Darüber hinaus waren 11,0 Prozent der weiblichen und drei Prozent der männlichen Teilnehmenden von sexuellen Übergriffen, wie z.B. das ungewollte Anfassen der Brüste oder Kussversuche, betroffen. In ihrer Studie konnten Hill et al. (2020) diese Ergebnisse bestätigen. Sie befragten insgesamt sieben Personen (fünf weibliche Personen, eine männliche Person und eine diverse Person) zu deren Erfahrungen in Bezug auf sexualisierte Gewalt und „unerwünschte sexuelle Aufmerksamkeit“ auf Konzerten. Eine der weiblichen Teilnehmerinnen beschrieb einen Vorfall, bei dem sie von einem Mann ohne ihre Einwilligung „angetanzt“ wurde, während dieser versuchte seine Hand in ihre Hose zu stecken. Eine weitere Teilnehmerin gab an, dass ein Mann sie am Arm streifte, um daraufhin auch ihre Brüste zu berühren. Als sie ihn darauf ansprach, behauptete er, dies sei versehentlich passiert. Um mit diesen „versehentlichen“ Berührungen umgehen zu können, sagte eine andere Teilnehmerin, dass sie viel Alkohol konsumiert habe. Aus diesen Erfahrungen geht hervor, dass insbesondere männliche Personen für diese Taten verantwortlich zu sein scheinen.

Dies kann durch die deutsche polizeiliche Kriminalstatistik aus dem Jahr 2022 bestätigt werden. Es kam zu 118.196 Fällen gegen die sexuelle Selbstbestimmung, wobei 88.730 Tatverdächtige ausfindig gemacht werden konnten. Davon waren 79.147 Personen männlich und 9.583 Personen weiblich. Die folgenden Straftaten stellen Unterkategorien der Fälle gegen die sexuelle Selbstbestimmung dar. Es kam zu 3.440 sexuellen Übergriffen, wobei 2.759 männliche Personen und 52 weibliche Personen als Täter/-innen identifiziert werden konnten. Im Jahr 2022 kam es außerdem zu 17.465 erfassten Fällen sexueller Belästigungen, wofür 12.097 männliche und 274 weibliche Personen verantwortlich waren. Diese Statistik macht deutlich, dass sexuell motivierte Taten insbesondere von männlichen Personen ausgeübt werden. Im Kontext von Musikfestivals kann dies außerdem durch die Studie von Fileborn et al. (2019, S.25) bestätigt werden. Neben der Online-Umfrage führten sie außerdem semi-strukturierte Interviews mit 16 Teilnehmenden durch. Diese gaben mehrheitlich an, dass männliche Täter für die Vergehen verantwortlich waren. Auch

Männergruppen wurden als Täter identifiziert sowie einzelne Tatpersonen, die von ihren männlichen Freunden dazu motiviert wurden. Allerdings erlebte oder beobachtete eine kleine Anzahl von Teilnehmenden Vorfälle, die von Frauen begangen wurden. Die Geschehnisse können verschiedene Auswirkungen auf die Opfer haben (Hill et al., 2022, S.371). Dazu gehören unter anderem übermäßige Wachsamkeit und Besorgnisse beim Besuch von Live-Veranstaltungen, das Reduzieren von Besuchen dieser Events, die Änderung des eigenen Verhaltens oder der Art der Kleidung und Angstzustände. Passiert solch eine Tat z.B. direkt vor der Bühne, geben Opfer unter Umständen ihre guten Plätze auf, um sich im hinteren Bereich des Veranstaltungsortes zu erholen oder um die Veranstaltung komplett zu verlassen (Hill et al., 2022, S.375). Dies führt also unter Umständen dazu, dass besonders Frauen nicht vollständig in die Festivalumgebung eintauchen können und ständig wachsam sind, um eine Opferwerdung zu verhindern (Wadds et al., 2022, S.12).

Es soll nun ein Bezug zum Ende des Kapitels 3.2 hergestellt werden, in welchem bereits erwähnt wurde, dass liminale Bereiche nicht nur mit Spaß und Freiheit verbunden sind, sondern auch Plätze darstellen, wo Gefahr und Angst entstehen kann (Jaimangal-Jones et al., 2010, S.264). Auf der einen Seite entwickeln sich die Besuchenden zu einer „Gemeinschaft gleichberechtigter Individuen“ (Turner, 1969, S.96) und erfahren eine kurze Auszeit von ihrem Alltag. Auf der anderen Seite können jedoch Ungleichheiten, Sexismus und Geschlechtermächtdynamiken verstärkt werden. Wie schon Finkel et al. (2018, S.1) gibt auch Pielichaty (2015) zu erkennen, dass es sich bei Musikfestivals um einen Mikrokosmos der sozialen Welt handelt. Aus diesem Grund werden soziale Strukturen nicht einfach aufgehoben, nur weil sich eine Person in einem liminalen Bereich befindet. Die Umgebung, in welcher sich die Besuchenden befinden, wird dabei als Ausrede oder als Gelegenheit genutzt, um „Victim Blaming“<sup>4</sup> zu betreiben. Ravenscroft und Gilchrist (2009, S.36) argumentieren: „Festivals offer a liminality in which people can engage in ‚deviant‘ practices [...] safe in the knowl-

4 Victim Blaming: Die Ursache für eine Gewalttat wird nicht bei der Tatperson, sondern beim Verhalten des Opfers gesucht. Hier spricht man von einer möglichen „Mitschuld“, obwohl es keine gibt (ProPK, 2023).

edge that they are not transgressing the wider social structure they encounter in everyday life and that is infused in the moral codes of the festivals themselves.“

Verstoßen Teilnehmende auf einem Festival gegen alltägliche Normen, ist ihnen bewusst, dass dieses Verhalten nicht den ihnen bekannten sozialen Grundsätzen entspricht. Sie befinden sich außerhalb ihres alltäglichen Umfelds und treten hier anonym auf. Durch die Anonymität haben die Besuchenden die Möglichkeit, eine neue/andere Rolle einzunehmen, bevor sie wieder in ihr „normales Leben“ zurückkehren. Hinzu kommen die Eigenschaften der Festivalumgebung, in welcher sich die Musikfans befinden. Dazu gehören beispielsweise Menschenansammlungen, wo das „Angrabschen“ als „zufällig“ oder sogar als „unvermeidbar“ angesehen werden kann. Die Anonymität wird außerdem dahingehend unterstützt, dass viele Festivals bis in die Abendstunden hinein stattfinden. Tätern und Täterinnen, die sich in Menschenmengen aufhalten, wird dadurch ein Mantel der Dunkelheit<sup>5</sup> geboten. Dies begünstigt kriminelles Verhalten, wie u.a. das Anfassen anderer Personen (Bows et al., 2022a, S.378).

Zu den bestehenden sozialen Strukturen, welche innerhalb eines liminalen Bereichs nicht aufgehoben werden, gehören auch die kulturellen Machtverhältnisse zwischen Frauen und Männern. Pielichaty konnte in ihrer Analyse des Festivals „Glastonbudget“ unter anderem herausfinden, dass die normativen Vorstellungen von Geschlechterrollen innerhalb der liminalen Bereiche nicht verschwinden. Tatsächlich konnte sie feststellen, dass die „hegemoniale Männlichkeit“<sup>5</sup> die Festivalszene dominiert. Fileborn et al. (2020, S.73) suggerieren, dass dies mit der männlich dominierten Musikszene zusammenhängen könnte. In Australien besetzen Männer den Großteil der Führungspositionen innerhalb der Branche, männliche Artists dominieren die Musikfestival Line-ups und erhalten mehr Gehalt für ihre geleistete Arbeit. In diesem Kontext zählen nicht nur Frauen, sondern auch LGBTQIA+ und People of Color zu den marginalisierten Gruppen. Auch in Deutschland wird dieses Thema schon längere

5 Hegemoniale Männlichkeit: Basiert auf der strukturellen Tatsache, der globalen Dominanz von Männern über Frauen. Es soll die patriarchale Gesellschaftsordnung aufrechterhalten werden, um diese Dominanz zu erleichtern (Connell & Messerschmidt, 2005, S.832).

Zeit diskutiert, denn auch hier dominieren Männer die deutschen Musikfestival Line-ups. Eine Recherche des Online-Content-Netzwerks „funk“ ergab, dass bei den untersuchten zehn deutschen Musikfestivals zwei von drei Musikacts rein männlich sind. Unter anderem sind auf dem Hurricane Festival 69,4 Prozent rein männliche Acts. Bei Rock am Ring und Rock im Park sind es 70,8 Prozent und bei Parookaville treten sogar 92,8 Prozent rein männliche Acts auf. Die Presseabteilung von Rock am Ring äußerte sich mit folgendem Zitat: „Wo kommt die Musik her? Aus dem Studio. Wer komponiert die Musik? Zu 85,0 Prozent Männer und meist auch für Männer.“ Thomas Jensen, der Veranstalter des Wacken Open Air gab zu erkennen, dass das Genre Metal als „Männerdomäne“ betrachtet wird, sie jedoch den Trend zu mehr Diversität „nach Möglichkeiten unterstützen“ würden (Stefely, 2023).

Wie bereits oben erwähnt führten Fileborn et al. (2019, S.27) semi-strukturierte Interviews mit Besuchenden eines australischen Musikfestivals durch. Die Teilnehmenden sagten aus, dass die männlichen Normen, welche die Unterordnung und Dominanz von Frauen fokussieren, erheblich zum allgemeinen Sicherheitsgefühl auf Musikfestivals und auch zu den Viktimisierungserfahrungen von Opfern beitragen würden. Die befragten Personen stellten fest, dass die Musikindustrie weiterhin stark von Männern dominiert wird. Frauen wird seltener Glaubwürdigkeit, Status und Macht zugebilligt. Darüber hinaus erleben sie in der Branche Objektivierung und Übersexualisierung. In der Studie von Wadds et al. (2022), die ein australisches Camping-Festival analysierten, konnte dies bestätigt werden. Eine Männergruppe, die ebenfalls in der ersten Reihe der Campingplätze am Hauptweg zum Bühnenbereich des Festivals positioniert war, hatte eine Reihe von Punktekarten vorbereitet, die dazu verwendet wurden, die vorbeilaufenden Frauen zu bewerten. Des Weiteren beobachtete eine Autorin eine „leicht bekleidete“ Frau, die von dem männlichen Mitglied einer Gruppe (Männergruppe inklusive einer Frau) dazu aufgefordert wurde, ihr Top auszuziehen, und dem auch nachkam. Die Motivation der Besucherin blieb unklar, jedoch konnte die Situation als eine sexuelle Objektivierung bewertet werden. Die Handlung der Frau wurde so konstruiert, dass sie dem Vergnügen der heterosexuellen Männer entsprach. Wie im vorherigen Kapitel beschrieben,

trägt auch die Art der Kleidung zum Teil des Spaßes und der Transgression auf einem Musikfestival bei. Eine der Interviewpartnerinnen aus der Studie von Wadds et al. (2022, S.10) berichtete, dass sie Aufkleber auf ihren Nippeln und einen Rock trug – also ein Outfit, das dem Charakter eines Festivaloutfits entspricht. In diesem Fall trug die Kleidung jedoch dazu bei, dass sie von betrunkenen Männern angefasst wurde und somit Opfer einer sexuellen Belästigung wurde. Eine weitere Teilnehmerin sagte sogar aus, dass kleine Frauen, die Drogen konsumieren und Kleidung tragen, welche es einfach macht, ihren Körper zu berühren, als „leichtere“ Ziele betrachtet werden. Es spiegelt somit das „Victim-Blaming“ wider, da Frauen immer noch für ihre eigene Viktimisierung verantwortlich gemacht werden, wenn sie eine bestimmte Art Kleidung tragen.

Weiterhin kann auch der Rauschzustand der Besuchenden Gelegenheiten für sexualisierte Gewalttaten begünstigen und ist daher häufig von zentraler Bedeutung für das Risikoprofil von Veranstaltungen. Alkoholkonsum wird seit Langem mit einem erhöhten Ausmaß sexualisierter Gewalt in Verbindung gebracht. Etwa die Hälfte der Fälle sexueller Übergriffe kann auf Alkoholkonsum des Opfers, der Täter/-innen oder beider zurückgeführt werden (Abbey et al., 2001; Wadds et al., 2022, S.11). Dies bedeutet jedoch nicht, dass Alkohol zu sexuellen Übergriffen führt, sondern eher, dass der Wunsch, einen sexuellen Übergriff zu begehen, durch Alkoholkonsum herbeigeführt werden kann. Weitere Aspekte des Alkoholkonsums, die sexuelle Übergriffe herbeiführen können, sind die Folgenden (Abbey et al., 2001): Frauen, die Alkohol trinken, im Vergleich zu Frauen, die keinen Alkohol trinken, werden häufiger als sexuell verfügbar wahrgenommen. Alkohol kann Männern den fehlenden „Mut“ geben, welchen sie benötigen, um ihren Wünschen nachzukommen, und kann die Stereotypen gegenüber trinkenden Frauen verstärken. Ein Mann kann zum Beispiel versuchen seine Tat zu rechtfertigen, indem er vor dem Begehen einer Straftat Alkohol trinkt. Darüber hinaus wurde der Alkoholkonsum traditionell als eine akzeptable „männliche“ Freizeitbeschäftigung konstruiert, wobei der betrunkenen weibliche Körper oft als „übermäßig“ und „problematisch“ dargestellt wurde (Wadds et al., 2022, S.11). Im Kontext von Musikfestivals könnte dies als Beitrag zur maskulinen Festivalkultur interpretiert werden. „Die allgemein

freizügige männliche Kultur, die Gewalt fördert, befürwortet oder verschleiert, verstärkt oder verschärft“, trägt laut Wadds et al. (2022, S.11) auch zum Großteil des Risikoprofils eines Musikfestivals bei.

Es kann zusammengefasst werden, dass sich die Besuchenden eines Musikfestivals zwar im Allgemeinen auf einem Musikfestival wohlfühlen, es aber dennoch zu Gewalttaten und hier insbesondere zu sexuellen Übergriffen/Belästigungen kommt. Von letzterer Gewaltform sind vornehmlich Frauen und Personen der LGBTQIA+-Community betroffen, während überwiegend männliche Personen diese Taten ausüben. Wie bereits in Kapitel 2 angesprochen, sind für die LGBTQIA+-Community jedoch bislang nur wenige Daten verfügbar. In bisher durchgeführten Studien zu diesem Thema wurde deutlich, dass die Liminalität auf Musikfestivals ihre Grenzen hat. Während die Besuchenden anonym auftreten und sich fernab ihrer alltäglich bekannten sozialen Normen befinden, kann dies zu grenzüberschreitendem Verhalten führen. Ergänzend kommen die besonderen Eigenschaften von Musikfestivals hinzu, die diese Art von Verhalten begünstigen können (Menschenansammlung, Dunkelheit etc.). Es stellt sich die Frage, wie Musikfestivals für alle Teilnehmenden sicherer gestaltet werden können, um daraufhin zu einem stärkeren Wohlfühlgefühl beizutragen. Seit einiger Zeit gibt es auf Musikfestivals Awareness-Konzepte, die diese Veranstaltungen sicherer machen sollen. Im folgenden Kapitel wird erläutert, was sich dahinter verbirgt.

### 3.5 AWARENESS-KONZEPTE

Aus den vorangegangenen Kapiteln wurde deutlich, dass sexuelle Übergriffe und Belästigungen keine Seltenheit auf Musikfestivals darstellen. Es bleibt die Frage offen, welche Maßnahmen die Opfer im Nachgang an solche Gewalttaten ergreifen können. In der Studie von Fileborn et al. (2019, S.19) wurden die Teilnehmenden nach ihrer Einschätzung gefragt, welchen Personen sie von einem sexuellen Übergriff/einer sexuellen Belästigung erzählen würden. Die befragten Personen gaben an „äußerst wahrscheinlich“ eine Anzeige bei der Polizei zu erstatten (62,0%, n = 176 wegen sexueller Belästigung; 75,2%, n = 215

wegen sexueller Übergriffe), gefolgt vom Sicherheitsdienst (56,5%, n = 160 wegen sexueller Belästigung; 61,1%, n = 174 wegen sexueller Übergriffe) und dem medizinischen Personal (51,9%, n = 148 für sexuelle Belästigung; 61,9%, n = 177 wegen sexueller Übergriffe). Hier gilt jedoch zu beachten, dass die befragten Personen nur Vermutungen anstellten und nicht von tatsächlichen Erlebnissen berichteten. Daraus lässt sich schließen, dass es möglicherweise einen Unterschied zwischen den Vermutungen bezüglich eines hypothetischen und eines tatsächlichen Vorkommnisses gibt. In der zuvor erwähnten YouGov-Studie (2018) konnte dies bestätigt werden. Hier sollten die Teilnehmenden angeben, welchen Personen/Personengruppen sie von Situationen, in denen sie ungewolltes sexuelles Verhalten erlebten, erzählten. Von 3.436 Personen erzählten 47,0 Prozent ihren Freunden bzw. Freundinnen davon. Insgesamt 10,0 Prozent berichteten den Familienmitgliedern, 4,0 Prozent dem Festivalpersonal während des Events und 3,0 Prozent dem Festivalpersonal nach der Veranstaltung und 2,0 Prozent der Polizei darüber. 35,0 Prozent gaben an, niemandem von der Situation erzählt zu haben. Letzteres deckt sich mit Ergebnissen aus anderen Studien: Viele Opfer erzählen anderen Personen nichts von dem Übergriff, weil sie befürchten, dass ihnen nicht geglaubt wird oder dass man sie herabwürdigt (siehe auch „Victim-Blaming“ in Kapitel 3.4). Andere Opfer erkennen möglicherweise nicht, dass sie tatsächlich eine gesetzlich definierte Vergewaltigung oder einen sexuellen Übergriff erlebt haben, da der Vorfall nicht in das prototypische Schema passt (Abbey et al., 2001, S.43). Ein weiterer Grund, dass Personen anderen nichts über den Übergriff erzählen, sind die großen Menschenmengen, da hier die Täter/-innen nicht immer identifiziert werden können. Des Weiteren kann es zu lange dauern, die Polizei oder den Security-Dienst hinzuzuziehen, wodurch die verantwortliche Person bis dahin schon nicht mehr am Tatort auffindbar wäre (Fileborn et al., 2019, S.29). Die Teilnehmenden aus der Interviewstudie von Fileborn et al. (2019) wünschten sich eine Verbesserung hinsichtlich der Sicherheitspolitik auf dem australischen Falls Festival (ebd. S.28). Dies umfasst den Service der Polizei, des Sicherheitsdienstes und des Festivalpersonals. Zwar gaben die meisten Personen an, dass ihnen die Anwesenheit von Polizei und Security eine gewisse Sicherheit gab, jedoch verringerte deren Umgangsweise mit Vorfällen der sexuellen Belästigung oder eines sexuellen

Übergriffes die Wahrscheinlichkeit, dass Opfer dies bei den Instanzen melden würden. Den Berichten zufolge brachte die Polizei den Festivalbesuchenden im Allgemeinen nur wenig Unterstützung entgegen und verfolgte eher den Ansatz einer hohen Sichtbarkeit und starker Durchsetzungsmaßnahmen im Zusammenhang mit Drogenkonsum und -besitz. Infolgedessen hatten die Teilnehmenden das Gefühl, dass es die Hauptaufgabe der Polizei war, den Drogenzufluss zum Festival zu verhindern und bei „offensichtlichem asozialem Verhalten“ (z.B. körperlicher Gewalt) einzugreifen, anstatt sich um das Wohlergehen und die Sicherheit der Besuchenden zu kümmern. Die Teilnehmenden gaben ferner an, dass sie durch die Polizei, den Security-Dienst oder auch durch das Festivalpersonal Victim-Blaming erfuhren. Es kam sogar vor, dass eine Person des Security-Personals als Täter/-in identifiziert wurde. In der Studie von Hill et al. (2020, S.378) gaben die Teilnehmerinnen an, dass sie versuchten einen Vorfall beim Security-Dienst zu melden, als Antwort jedoch nur ein Schulterzucken bekamen oder ihnen gesagt wurde, dass solche Vorfälle bei Menschenmengen dieser Größe zu erwarten seien.

Der vorangegangene Abschnitt konnte die Probleme hinsichtlich der Meldungen von sexuellen Übergriffen und Belästigungen auf Events darstellen. Auf Großveranstaltungen, wie Musikfestivals oder Konzerten, sowie in Diskotheken und Bars sind seit einigen Jahren „Awareness-Konzepte“ zu finden. Diese Konzepte sollen dazu beitragen, dass sich alle Besuchenden auf der jeweiligen Veranstaltung sicher und wohl fühlen. „Awareness“ bedeutet im deutschen „Bewusstsein“ und steht in diesem Kontext für „eine Haltung und Praxis, die Diskriminierung und (sexualisierter) Gewalt entgegenwirkt und konsensbasiertes Handeln fördert“ (Initiative Awareness e.V., 2021 S.9). Das Thema Awareness hat seinen Ursprung im Wissen und politischen Engagement unterschiedlicher Communitys und deren emanzipatorischen Ansätzen. Besonders im deutschsprachigen Raum wurde die „antisexistische Awareness“ maßgeblich von Ann Wiesental und der „Antisexist Contact- and Awarenessgroup“ geprägt, welche im Rahmen des Protestcamps gegen den G8-Gipfel im Jahre 2007 Unterstützungsarbeit leistete und sich dafür einsetzt, Bedingungen zu schaffen, die Diskriminierung und Gewalt zu minimieren (Initiative Awareness e.V., 2021 S.9).

Auch die Praktiken der zweiten Frauenbewegung in den 1970er-Jahren bilden ein wichtiges Fundament für Awareness. Die Gewalt von Männern an Frauen und LGBTIQ+ wurden in dieser Zeit in einen „strukturellen, gesellschaftlichen und patriarchalen Kontext gestellt“. Daraufhin entstanden Beratungsangebote, Zufluchtsorte, autonome Frauenhäuser und Unterstützungsstrukturen für betroffene Personen. Die Ansätze der Transformative Justice (Transformative Gerechtigkeit) und der Community Accountability (Kollektive Verantwortungsübernahme) aus den USA beeinflussten die Awareness-Arbeit in Deutschland zusätzlich. Hier waren es Frauen und LGBTIQ+ of Color, die begannen eigene Lösungsansätze gegen Diskriminierung und Gewalt innerhalb ihrer Gemeinschaft zu entwickeln. Rassistische Strukturen innerhalb der Polizei und der Staatsgewalt veranlassten, dass sich BIPOC (Black, Indigenous, People of Color) nicht auf diese Einrichtungen verlassen konnten. Aus diesem Grund wurde es sich zum Ziel gesetzt, Auseinandersetzungen im Zusammenhang mit Gewalt und Sicherheit für „gesellschaftlich marginalisierte Communitys fernab von staatlichen Institutionen zu etablieren“ (Initiative Awareness e.V., 2021, S.9). Awareness meint somit eine Struktur, durch welche betroffene Personen in „unangenehmen Situationen“ diskret Hilfe erhalten können (FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH, 2023). Diskret bedeutet hierbei, dass die Person nicht über den Vorfall berichten muss, sondern sich bei vorher festgelegten Instanzen melden oder ein Codewort benutzen kann. Im deutschen Nachtleben gibt es unter anderem seit 2016 die Kampagne „Luisa ist hier!“, welche durch die Beratungsstelle Frauen-Notruf Münster e.V. (Frauen-Notruf: Beratung für Frauen und Mädchen bei sexualisierter Gewalt e.V., 2018) entwickelt wurde. Dieses Hilfsangebot richtet sich insbesondere an Frauen und Mädchen in der Party-szene. Befindet sich eine Person in einer unangenehmen Situation, kann sie sich mit der Frage „Ist Luisa hier?“ an das geschulte Personal wenden, um diskret Hilfe zu erhalten. Das Opfer entscheidet selbst, welche Hilfe es in Anspruch nehmen möchte (z.B., ob sie die Party verlassen oder eine Anzeige bei der Polizei erstatten möchte). Es ist auch möglich, ohne Codewort Hilfe zu erhalten. Einige Veranstaltungsorte legen zum Beispiel Flyer auf den Toiletten aus, wo auf ein vorhandenes Awareness-Konzept hingewiesen wird, was kein Codewort benötigt. Hier melden sich die betroffenen Personen einfach beim geschulten

Personal und erhalten die gleiche Hilfe (Im Wizemann, 2023; Kulturzentrum Schlachthof Wiesbaden e.V., 2023). Da die vorliegende Arbeit den Fokus auf Musikfestivals und deren einzigartige Eigenschaften (Dauer über mehrere Tage, eigene Infrastruktur etc.) legt, wird hier nicht weiter auf die Awareness-Konzepte im Nachtleben eingegangen.

Im Kontext der Musikfestivals in Deutschland ist insbesondere das Konzept „Wo gehts nach Panama?“ von der FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH (kurz: FKP Scorpio) zu nennen, welches 2017 eingeführt wurde (Wittenstein, 2023). Dieses wird auf dem „Hurricane Festival“ und dem „Southside Festival“ verwendet und auch weitere Veranstaltende adaptierten das Konzept bereits. Ähnlich zur Kampagne „Luisa ist hier!“ dient der Satz „Wo gehts nach Panama?“ oder das Wort „PANAMA“ als Codewort bei vorher festgelegten Instanzen. FKP Scorpio schreibt auf der Website des Southside Festivals (FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH, 2023): „In einer bedrohlichen Situation fremde Menschen um Hilfe zu bitten, erfordert Mut. Das Codewort PANAMA mindert Hemmschwellen und erleichtert das Bitten um Hilfe.“ Für FKP Scorpio war es hierbei wichtig, das „Immer-in-der-Nähe“-Prinzip zu erreichen (Rossbach & Wittenstein, 2019). Um eine möglichst flächendeckende Hilfe anbieten zu können, mussten alle Gewerke vor Ort einbezogen werden. Dazu gehören die zuständigen Sicherheitskräfte (Polizei und Security), der Sanitätsdienst, das Festivalpersonal (auch das Barpersonal) und das eigens hierfür vorhandene Awareness-Team. Wichtig zu betonen ist, dass ein umfangreiches Schulungskonzept die Grundlage für ein erfolgreiches Awareness-Konzept darstellt und auch die Instanzen dahingehend unterrichtet wurden, sich an die Vorgaben des Konzeptes zu halten. Meldet sich eine Person mittels Codewort beim zuständigen Personal, wird sie als erstes beiseite genommen, um daraufhin das Awareness-Team zu verständigen. Dies geschieht durch eine eingerichtete Meldekette zwischen den verschiedenen Instanzen, wobei sichergestellt sein muss, dass jede Instanz über das Konzept Bescheid weiß. Wie auch innerhalb der Kampagne „Luisa ist hier!“, darf das Opfer selbst über die weitere Hilfe entscheiden. Es muss z.B. keine Anzeige bei der Polizei erstattet werden, es ist auch möglich, sich im dafür extra eingerichteten Awareness-Zelt eine Auszeit zu nehmen oder das Festival

zu verlassen. Das Awareness-Zelt, auch „PANAMA Safe Space“ genannt, befindet sich an einem zentralen Ort auf dem Festivalgelände, wobei die Awareness-Teams auch mobil auf dem Konzertgelände und auf Campingflächen unterwegs sind (FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH, 2023). Im Vorfeld wird das Awareness-Konzept online auf den verschiedenen Kanälen der Festivals kommuniziert, wie unter anderem auf der Website (FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH, 2023). Auch vor Ort sind Plakate, Banner sowie Hinweise auf den Screens neben der Bühne zu finden. Somit kann erreicht werden, dass die meisten Besuchenden über das Konzept Bescheid wissen.

In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus auf sexuellen Übergriffen und sexuellen Belästigungen auf Musikfestivals, jedoch ist wichtig zu betonen, dass unangenehme Situationen nicht ausschließlich mit diesen Gewaltformen verbunden sind, denn Besuchende können sich auch unwohl fühlen, weil der Trubel zu viel ist oder sie ihre Freunde/Freundinnen verloren haben (Rossbach & Wittenstein, 2019). Das Ziel ist es also, den Besuchenden durch das Vorhandensein von Awareness-Konzepten ein stärkeres subjektives Sicherheitsgefühl zu geben. Es stellt sich jedoch die Frage, ob dies durch das Vorhandensein von Awareness-Konzepten tatsächlich gesteigert werden kann. Die Festival Playground Umfrage vom deutschen Unternehmen Höme, die in Kapitel 3.3 vorgestellt wurde, konnte bereits herausfinden, dass sich Festivalbesuchende durch Awareness-Konzepte sicherer fühlen (Höme – Für Festivals GmbH, 2021). Von insgesamt 36.300 Personen bewerteten 4.248 Teilnehmende die Aussage „Awareness Konzepte tragen dazu bei, dass ich mich auf Festivals sicherer fühle“ auf einer sechsstufigen Likert-Skala („stimme gar nicht zu“ bis „stimme voll zu“). 2,0 Prozent (n = 86) stimmten gar nicht zu, gefolgt von 4,5 Prozent und 8,9 Prozent, die die Aussage mit jeweils zwei und drei Punkten evaluierten. 24,3 Prozent bewerteten die Aussage mit einer vier, 34,5 Prozent stimmten beinahe voll zu und 25,7 Prozent stimmten voll zu. Die hier vorliegende Studie geht einen Schritt weiter und verwendet das Konstrukt des subjektiven Sicherheitsgefühls, um ganzheitlich herauszufinden, ob das Vorhandensein eines Awareness-Konzeptes auf Festivals das subjektive Sicherheitsgefühl der Besuchenden stärken kann. Dieses Konstrukt wird im nachfolgenden Kapitel 4 vorgestellt.

## 4 DAS SUBJEKTIVE SICHERHEITSGEFÜHL

In diesem Kapitel wird das Konstrukt des subjektiven Sicherheitsgefühls einer Person beschrieben, welches der vorliegenden Studie zugrunde liegt. Wichtig ist hierbei zu erwähnen, dass dieses in der kriminologischen Forschung anhand einer Person und deren Wohngegend und nicht im Kontext der Musikfestivals untersucht wird. Innerhalb der Online-Befragung (siehe Kapitel 5), welche im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführt wurde, wird das Konstrukt auf die Eigenschaften eines Festivals angepasst. Die subjektive Sicherheit einer Person wird durch die individuell wahrgenommene Kriminalitätsfurcht bestimmt. Diese beinhaltet „das Empfinden von Bedrohung durch Kriminalität“, wobei zwischen den zwei folgenden Formen unterschieden wird (Ziegler et al., 2011, S.21): die soziale und die personale Kriminalitätsfurcht. Die soziale Kriminalitätsfurcht beschäftigt sich damit, inwieweit Bürger/-innen das „Gemeinwesen als durch Kriminalität bedroht empfinden“ und beinhaltet die Sorge um die „Entwicklung der inneren Sicherheit und der Kriminalität im Allgemeinen“ (Ziegler et al., 2011, S.21). Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf der personalen Kriminalitätsfurcht, welche sich auf die eigenen Ängste, selbst Opfer einer Straftat zu werden, bezieht und somit darstellt, inwieweit sich die Bürger/-innen individuell durch Kriminalität bedroht fühlen (Köhn & Bornewasser, 2012, S.1). Hierbei handelt es sich um „ein mehrdimensionales Gefüge von kriminalitätsbezogenen Einstellungen“ (Ziegler et al., 2011, S.28), wobei drei Dimensionen unterschieden werden können. Diese tragen dazu bei, ein umfangreiches Gesamtbild des subjektiven Sicherheits-/Unsicherheitsgefühls des Menschen zu erhalten.

In der folgenden Tabelle 3 werden diese Dimensionen kurz beschrieben und es wird aufgezeigt, mit welchen Items sie messbar gemacht werden können (Ziegler et al., 2011, S.28; Köhn & Bornewasser, 2012, S.2). Zur Erhebung der Items wird jeweils eine Likert-Skala verwendet.

Tabelle 3: Dimensionen der personalen Kriminalitätsfurcht (eigene Darstellung)

<b>Dimension der personalen Kriminalitätsfurcht</b>	<b>Beschreibung</b>	<b>Standarditem zur Messung der Dimension</b>
Affektive Dimension	Alle emotionalen (affektiven) Furchtreaktionen auf als bedrohlich empfundene kriminelle Ereignisse.	„Wie häufig hatten Sie (in einem bestimmten Zeitraum) die Befürchtung, Opfer einer Straftat zu werden?“ (Ziegler et al., 2011, S.30)
Kognitive Dimension	Das Einschätzen des individuellen Risikos, selbst Opfer zu werden, was als Viktimisierungsrisiko bezeichnet wird.	„Für wie wahrscheinlich halten Sie es, dass Sie (in einem bestimmten Zeitraum) Opfer einer Straftat werden?“ (Ziegler et al., 2011, S.29)
Konative Dimension	Beinhaltet konkrete Verhaltensweisen, die eine Person plant auszuführen oder bereits ausführt, um sich vor Kriminalität zu schützen.	„Wie oft hatten Sie (in einem bestimmten Zeitraum) bestimmte Maßnahmen ergriffen, um sich vor Kriminalität zu schützen?“ (Ziegler et al., 2011, S.30)

Die Wechselwirkung zwischen den drei Dimensionen ist jedoch umstritten. Auf der einen Seite soll es sich hierbei um zusammenhängende Größen handeln, die das Konstrukt Kriminalitätsfurcht erklären. Auf der anderen Seite soll jedoch die konative Dimension dazu beitragen, die beiden anderen Dimensionen zu verringern: „Vermeidungsverhalten könne sowohl Furchtgefühle verringern als auch das subjektive Viktimisierungsrisiko senken“ (PSB, 2006, S.505). Die konative Dimension ist somit Teil des Konstrukts, jedoch kann sie auch eigenständig als Voraussetzung der Furcht gewertet werden.

Im Allgemeinen wird das subjektive Sicherheitsgefühl einer Person mit dem „Standardindikator zur Messung des subjektiven Sicherheitsgefühls“ gemessen.

Dieser wird anhand des folgenden Items auf einer vierstufigen Likert-Skala („sehr unsicher“ bis „sehr sicher“) erfasst: „Wie sicher fühlen Sie sich, wenn Sie nachts alleine in Ihrem Stadtteil spazieren gehen?“ (Bug& van Um, 2014, S.2; Köhn & Bornewasser, 2012, S.13). Entwickelt wurde der Standardindikator im Jahr 1965 in den USA im Rahmen der Studien der Law Enforcement Assistant Administration (Kury et al., 2004, S.142). Kriminalität kann den Bürgern und Bürgerinnen auf unterschiedliche Weise begegnen. Dazu gehören unter anderem selbst erlebte Opfererfahrungen oder Erzählungen von nahestehenden Personen über deren Opferwerdung. Auch Symbole können Teile der Einstellungen und Vorstellungen gegenüber Kriminalität beeinflussen, z.B. zerstörte Nachbarschaften oder Graffitis. Durch die diversen Möglichkeiten, wie einer Person Kriminalität begegnen kann, wirken viele verschiedene Faktoren auf „die Entstehung, Entwicklung, aber auch Modifizierung von Kriminalitätseinstellungen ein“ (Ziegleder et al., 2011, S.33). Die Entstehung von Kriminalitätsfurcht, welche das subjektive Sicherheitsgefühl einer Person bestimmt, kann in der kriminologischen Forschung mithilfe von drei Erklärungsansätzen bzw. Ebenen erläutert werden (Köhn & Bornewasser, 2012, S.3; Ziegleder et al., 2011, S.34).

#### 4.1 INDIVIDUALEBENE (MIKROEBENE)

Diese Theorie beruht auf der Annahme, dass Kriminalitätsfurcht in der tatsächlichen oder vorgestellten persönlichen Opferwerdung begründet ist und stellt somit die Viktimisierungsperspektive dar. Demnach entwickeln Personen, die Opfer einer Straftat wurden, eine höhere Kriminalitätsfurcht als Nicht-Opfer. Diese Personen werden deshalb zukünftig versuchen, solche potenziellen Situationen durch schützendes Verhalten zu vermeiden. Die empirische Bestätigung der Theorie ist jedoch nicht eindeutig. Während qualitative Studien mehrheitlich den Zusammenhang zwischen einer Opfererfahrung und einer stärkeren Kriminalitätsfurcht bestätigen konnten (Interviewstudien), konnten quantitative Studien nur einen schwachen oder gar keinen Zusammenhang belegen (Köhn & Bornewasser, 2012, S.3). Es wurden Unterschiede bei Opfern und Nicht-Opfern nachgewiesen, sobald zwischen unterschiedlichen Delikt-

arten differenziert wurde (Maxfield, 1984). Sobald auf der Seite der abhängigen Variablen zwischen der kognitiven und konativen Variable unterschieden wurde, konnten hohe Zusammenhänge zwischen Opfererfahrungen, dem Viktimisierungsrisiko und der Bewertung der Kriminalitätsentwicklung in der eigenen Wohngegend gefunden werden. Es wurde bestätigt, dass Opfer einer Straftat die Wahrscheinlichkeit, wieder Opfer zu werden, und auch die Kriminalitätsrate im Wohnumfeld höher einschätzten. Dies scheint sich laut Winkel (1998) jedoch nur um einen kurzzeitigen Effekt zu handeln. Untersucht wurden außerdem indirekte Opfererfahrungen, d.h., eine Person kennt jemanden, der/die bereits Opfer einer Straftat wurde. Es wurde nachgewiesen, dass dies die eigene Kriminalitätsfurcht erhöht. Dies geschieht aufgrund der „mediierenden Wirkung“, da sich Menschen mit Opfern, die ihnen nahestehen, besser identifizieren können als mit Opfern aus den Medien (Köhn & Bornewasser, 2012, S.4). Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Personen, welche bereits selbst Opfer einer Straftat wurden, größere Angst davor haben, erneut diese Erfahrungen zu machen. Menschen, die Personen kennen, die bereits Opfer wurden, haben generell eine höhere Kriminalitätsfurcht.

Zur Messung der individuellen Kriminalitätsfurcht kann außerdem die „subjektive Einschätzung der persönlichen Verletzbarkeit“ (Vulnerabilität) verwendet werden, was durch empirische Studien belegt werden konnte (Köhn & Bornewasser, 2012, S.5). Die „Verletzbarkeitshypothese“ beschreibt hierbei die individuell wahrgenommenen Fähigkeiten, sich in einer gefährlichen Situation zu verteidigen zu können, und nicht die tatsächlichen Fähigkeiten. Sind Personen der Meinung, dass sie in einer solchen Situation nicht genügend Bewältigungsfähigkeiten haben, resultiert dies in einer höheren Kriminalitätsfurcht. Dies konnte in empirischen Studien bestätigt werden und ist Grundlage zur Erklärung des „Kriminalität-Furcht-Paradoxes“. Dieses beinhaltet, dass insbesondere Frauen und ältere Personen eine hohe Kriminalitätsfurcht angeben, obwohl sie statistisch gesehen ein schwaches Viktimisierungsrisiko aufweisen. Das Geschlecht und das Alter beeinflussen somit die Kriminalitätsfurcht, wenn die Variable „Verletzbarkeit“ in einem statistischen Zusammenhang kontrolliert wird. Die direkte oder indirekte Opferwerdung beeinflusst die wahrgenommene Verletz-

barkeit nicht. Gemessen wird die persönliche Verletzbarkeit durch die Abfrage nach dem individuellen Verhalten in einer akuten Angriffssituation (Köhn& Bornewasser, 2012, S.21).

## 4.2 NACHBARSCHAFTSKONTEXT (MESOEBENE)

In diesem Kontext wird das Vorhandensein von Kriminalitätsfurcht auf den „Verlust der sozialen Kontrolle“ im Wohnumfeld zurückgeführt, was als soziale Kontrollperspektive bezeichnet werden kann (Ziegler et al., 2011, S.34). Sind in einem Stadtteil unter anderem zerstörte Telefonzellen, Graffitis und ein hohes Aufkommen von Müll auf den Straßen erkennbar, wird davon ausgegangen, dass die Kriminalitätsfurcht erhöht wird. Des Weiteren lässt sich daraus schließen, dass die Bürger/-innen das Gefühl erhalten, das Gemeinwesen hätte die Kontrolle über die Regulierung der Einwohnenden verloren (Köhn& Bornewasser, 2012, S.5). In der hier vorliegenden Arbeit soll diese Ebene nicht weiter ausgeführt werden, da sie nicht im Kontext der Musikfestivals behandelt werden kann. Grund hierfür ist, dass es sich bei diesen Veranstaltungen um temporäre Infrastrukturen handelt und nicht um ein permanentes alltägliches Wohnumfeld. Des Weiteren suchen die Besuchenden auf einem Musikfestival eine Auszeit aus ihrem Alltag und verfolgen den Wunsch, den sozialen Verantwortlichkeiten zu entkommen (Preston-Whyte, 2008, S.350).

## 4.3 GESELLSCHAFTLICHE EBENE (MAKROEBENE)

Innerhalb dieser Ebene geht man davon aus, dass politische und soziale Unsicherheiten auf die Kriminalität projiziert werden. Hierbei spricht man von der sozialen Problemperspektive (Ziegler et al., 2011, S.34). Kriminalitätsfurcht stellt hier eine allgemeine Verunsicherung dar und nicht nur auf Kriminalität bezogene „Unsicherheitsgefühle“ (Köhn& Bornewasser, 2012, S.6). Dabei wird insbesondere auf die mediale Berichterstattung über Kriminalität und eine mögliche Verzerrung des wahrgenommenen Kriminalitätsaufkommens durch die Medien eingegangen. Die vorhandenen empirischen Forschungen konnten zwar keinen direkten Zusammenhang zwischen der Medienberichterstattung

und der individuellen Kriminalitätsfurcht feststellen, jedoch ist eine „Verstärkerfunktion“ der Medien wahrscheinlich (Köhn & Bornewasser, 2012, S.6).

Bürger/-innen konstruieren ihre Wirklichkeit in Bezug auf Kriminalität durch die Medien, da nur eine geringe Anzahl tatsächlich zu Opfern werden (Reuband, 1998). Die Medien sind jedoch so konzipiert, dass sie Gewalttaten überrepräsentieren. Hierzu gehören insbesondere schwerwiegende Taten, die nicht alltäglich sind. Jedoch konnte festgestellt werden, dass Berichte in überregionalen und regionalen Zeitungen keine Auswirkung auf die Kriminalitätsfurcht haben (Köhn & Bornewasser, 2012, S.6). Ausnahme sind Kriminalmagazine, welche im Fernsehen ausgestrahlt werden. Dies wird damit erklärt, dass die Taten sehr realistisch dargestellt werden (Reuband, 1998). Um die Auseinandersetzung mit Berichterstattungen über regionale Straftaten oder Kriminalität im Allgemeinen in den Medien zu messen, kann eine Skala dienen. Die Teilnehmenden werden gebeten die Häufigkeit, mit der sie sich über Kriminalität in den Medien informieren, einzuschätzen (Köhn & Bornewasser, 2012, S.21). Die Einschätzung kann dann mit der Kriminalitätsfurcht der einzelnen Personen verglichen werden.

Die Effekte „Framing“ und „Verfügbarkeitsheuristik“ können hierbei ebenfalls eine Rolle spielen. Framing bedeutet, dass ein Thema in ein „bestimmtes Bedeutungsumfeld eingebettet wird“ (Unz, 2016, S.166). Dies geschieht vornehmlich im Kontext der Mediendarstellungen durch Journalisten/Journalistinnen. Verwenden diese zum Beispiel bestimmte Wörter oder betonen gewisse Details, kann dies die Zuschauenden beeinflussen. Weiterhin kann die Verfügbarkeitsheuristik in diesem Fall von Bedeutung sein. Die Theorie zu dieser und weiteren Heuristiken geht auf die beiden Forscher Tversky und Kahneman (1974) zurück. Bei einer Heuristik handelt es sich um eine Art Faustregel, die Menschen beim Urteilen oder Entscheiden verwenden (Reber, 2021, S.31). Heuristiken werden oft dann verwendet, wenn einer Person nur wenige Informationen vorliegen oder sie nicht motiviert ist, über eine Problemstellung lange nachzudenken. Während sie im Alltag unterstützend wirken, können Heuristiken auch dazu führen, dass Personen auf gewisse Informationen stärker reagieren und es

zu Urteilsverzerrungen kommt. Die Verfügbarkeitsheuristik ist dadurch charakterisiert, dass Menschen ihre Entscheidung auf der Grundlage von leicht verfügbar und leicht abrufbaren Informationen treffen (Reber, 2021, S.31). Durch den Medienkonsum ist es also möglich, dass die Zuschauenden die Informationen über Gewalttaten daraus schneller und einfacher abrufen können und dadurch das Vorkommen von Kriminalität höher einschätzen.

Aus den hier dargestellten Ebenen und den darin verankerten Variablen ergibt sich ein Spannungsfeld, in welchem Kriminalitätsfurcht entsteht und welches die Dimensionen dieser bestimmt. Köhn und Bornewasser (2012, S.6) fassen Kriminalitätsfurcht wie folgt zusammen: „Es kann als Ausdruck von individueller Furcht vor Straftaten, wahrgenommenem Kontrollverlust im Nachbarschaftskontext sowie allgemeiner Verunsicherung durch die Medien verstanden werden.“ In der vorliegenden Arbeit soll eine Online-Befragung durchgeführt werden, die das subjektive Sicherheitsgefühl von Besuchenden bei Vorhandensein und Abwesenheit eines Awareness-Konzeptes im Kontext von Musikfestivals gegenüberstellt. Das soeben vorgestellte Spannungsfeld mit seinen Dimensionen dient dabei als Grundlage für den Fragebogen. Im folgenden Kapitel 5 wird die Methodik der vorliegenden Studie vorgestellt.

## 5 METHODIK

In diesem Kapitel wird die Methodik der vorliegenden Arbeit beschrieben. Dazu gehören das experimentelle Design der Untersuchung und die Vorstellung des verwendeten Erhebungsinstruments. Weiterhin wird die Stichprobe beschrieben.

### 5.1 EXPERIMENTELLES DESIGN

Die Forschungsfrage sowie die beiden zugrundeliegenden Hypothesen sollen anhand einer quantitativen Datenerhebungsmethode (Bortz & Döring, 2007) untersucht werden. Zur Realisierung fand vom 17.11. bis 22.12.2023 eine On-

line-Befragung (Bortz & Döring, 2007, S.260) statt. Neben den soziografischen Daten der teilnehmenden Personen wurde auch das subjektive Sicherheitsgefühl auf Musikfestivals mit und ohne Awareness-Konzepte innerhalb des Spannungsfeldes der Kriminalitätsfurcht untersucht. Neben den Hypothesen H1 und H2 fand weiterhin eine explorative Untersuchung auf Grundlage des zuvor beschriebenen Kenntnisstands statt (Bortz & Döring, 2007, S.371).

## 5.2 FRAGEBOGEN UND DATENERHEBUNG

Der Online-Befragung liegt ein Fragebogen zugrunde, welcher im Vorfeld ausgearbeitet und daraufhin mittels der Software SoSci Survey erstellt wurde (Leiner, 2023). Bevor der Fragebogen veröffentlicht wurde, fand eine Pretest-Phase statt. Innerhalb dieser Phase wurde der Inhalt auf Verständlichkeit geprüft und die Handhabung des Layouts getestet. Am 17.11.2023 wurde der Fragebogen online veröffentlicht und über einen Link konnten die Teilnehmenden auf den Server [www.soscisurvey.de](http://www.soscisurvey.de) zugreifen, um an der Umfrage teilzunehmen. Dieser Link wurde während des Befragungszeitraums über soziale Medien (Instagram, LinkedIn und Facebook) sowie im geschäftlichen Umfeld der Autorin verteilt. Um an der Umfrage teilnehmen zu können, mussten zwei Bedingungen erfüllt werden: die Zustimmung des Datenschutzes und die Angabe über einen Besuch eines Rock- und/oder Pop-Musikfestival in den vergangenen zwei Jahren. Im Vorfeld wurde des Weiteren eine Triggerwarnung ausgesprochen, da es sich bei der vorliegenden Fragestellung um eine sehr sensible Thematik handelt. Die Bearbeitungsdauer der Umfrage betrug bis zu 10 Minuten. Der Fragebogen wurde auf Grundlage des Spannungsfeldes, in welchem Kriminalitätsfurcht entsteht (siehe Kapitel 4), erstellt. Im Anhang der vorliegenden Arbeit befinden sich der Fragebogen sowie eine detaillierte Begründung zur Fragebogenerstellung (siehe Anhang 1 und Anhang 2). Zur Erhebung der verschiedenen Items wurden sechsstufige Likert-Skalen verwendet. Durch die Wahl der geraden Skala sollte sichergestellt werden, dass sich die teilnehmenden Personen in jedem Fall für eine der möglichen Seiten „unsicher“ oder „sicher“ entscheiden. Dadurch war es keiner Person möglich, eine „neutrale“ Antwort zu liefern, und das Phänomen der „Tendenz zur Mitte“ wird vermieden (Bogner &

Landrock, 2015, S.4). Das Gütekriterium der Objektivität wurde im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit nicht getestet, da eine standardisierte Messung, ein klares Messinstrument und eine einheitliche Durchführung sichergestellt wurden. Bezüglich der Gütekriterien Validität und Reliabilität gibt es für das verwendete Messinstrument wenige bis keine Informationen. Auf diese Thematiken wird in Kapitel 7 eingegangen. Am 22.12.2023 wurde die Umfrage geschlossen, die Daten wurden heruntergeladen und bereinigt und mithilfe des Statistikprogramms JASP ausgewertet.

### 5.3 BESCHREIBUNG DER STICHPROBE

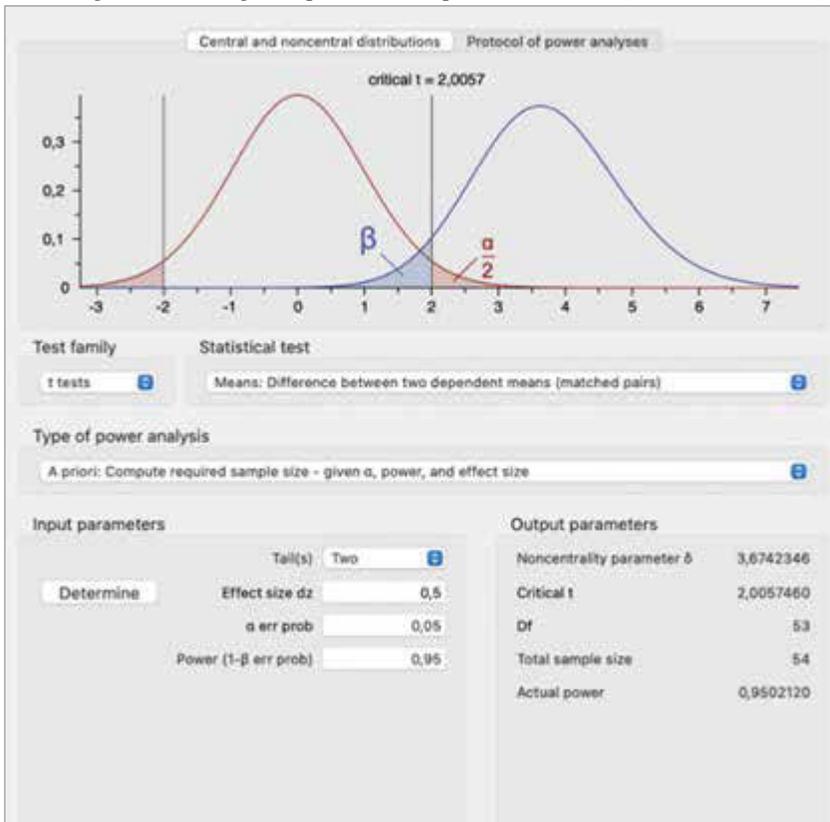
Insgesamt konnten für die Studie 409 Interviews verzeichnet werden. Aufgrund von Fragebogenabbrüchen blieben daraufhin insgesamt 271 Datensätze übrig, was einer Drop-Out-Rate von 33,74 Prozent entspricht. Bedingt durch das Widersprechen des Datenschutzes oder der Angabe einer Nicht-Teilnahme an einem Rock-/Pop-Musikfestival in den vergangenen zwei Jahren konnten 211 vollständige Datensätze in die weitere Bearbeitung einbezogen werden. Nach der Kontrolle auf Vollständigkeit und Plausibilität lag die finale Stichprobe bei 210 Personen. Von den Teilnehmenden identifizierten sich 103 Personen als weiblich (49,0 Prozent), 104 Personen als männlich (49,0 Prozent) und 3 Personen als divers (1,0 Prozent). Das durchschnittliche Alter der Stichprobe betrug 32,6 Jahre ( $SD=9,398$ ). Die Spannweite des Alters belief sich auf 44, wobei die Untergrenze bei 17 Jahren und die Obergrenze bei 61 Jahren lag. In der folgenden Tabelle 4 sind die soziodemografischen Daten dargestellt.

Tabelle 4: Soziodemografische Daten der untersuchten Stichprobe

Variable	N	%	Min	Max	M	SD
Geschlecht						
weiblich	103	49.05				
männlich	104	49.05				
divers	3	1.43				
Alter			17	61	32.614	9.398

Darüber hinaus wurde die optimale Stichprobengröße durch G\*Power (Version 3.1.9.6) ermittelt. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit wird ein gepaarter t-Test für abhängige Stichproben durchgeführt, wobei überprüft werden soll, ob sich die Mittelwerte zweier abhängiger Gruppen signifikant voneinander unterscheiden. Untersucht wird weiter eine ungerichtete Hypothese. In der folgenden Abbildung 1 wird ersichtlich, dass auf Grundlage dessen eine optimale Stichprobe von 54 Datensätzen errechnet wurde.

Abbildung 1: Errechnung der optimalen Stichprobe in G\*Power (Buchner et al., 2020)



Um die Aussagekraft der Studienergebnisse bewerten zu können, soll außerdem das Konfidenzintervall angegeben werden. Dieses gibt einen Wertebereich

an, in dem sich 95 Prozent (bzw. 99 Prozent) aller möglichen Parameter der Population befinden, die den empirisch ermittelten Mittelwert erzeugt haben können (Bortz & Döring, 2007, S.608). In Kapitel 3.1 wurde die Verbrauchs- und Medienanalyse (kurz: VuMA) aus dem Jahr 2021 vorgestellt. Diese Studie ist repräsentativ für die deutschsprachige Bevölkerung ab 14 Jahren und kann auf insgesamt 70,54 Millionen Personen hochgerechnet werden. Das entspricht insgesamt 4,72 Millionen Personen, die Festivals oder Konzerte besuchen. Diese Anzahl wird für die vorliegende Arbeit als Grundgesamtheit angenommen. Somit ergibt sich bei einem Konfidenzintervall von 95 Prozent und einer Fehlergrenze von 5 Prozent ein benötigter Stichprobenumfang von  $N=385$  (DATAtab Team, 2024).

## 6 ERGEBNISSE

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse der Online-Befragung dargestellt. Zuerst wird eine deskriptive Datenanalyse durchgeführt. Es findet daraufhin die Hypothesenüberprüfung von H1 und H2 statt sowie eine erweiterte explorative Datenanalyse.

### 6.1 DESKRIPTIVE DATENANALYSE

Bevor die Überprüfung der H1 stattfinden kann, wurde der gesammelte Datensatz bereinigt und gemittelt. Um die Hypothese zu testen, musste das „Allgemeine subjektive Sicherheitsgefühl“ mit und ohne Awareness-Konzept je als Konstrukt zusammengefasst werden. Aus allen Variablen des Konstrukts wurde pro Person ein Mittelwert gebildet. Der Tabelle 5 können die statistischen Lage- und Streuungsmaße Minima, Maxima, Mittelwerte und die Standardabweichung der beiden Mittelwerte „SubjektiveSicherheitohneAware“ und „SubjektiveSicherheitmitAware“ entnommen werden. Weiterhin sind dort die Daten des Shapiro-Wilk-Tests zu finden, welche sich als nicht signifikant erwiesen,  $p > .001$ . Somit sind die Messwerte der beiden Datensätze normalverteilt.

Tabelle 5: Lage- und Streuungsmaße der erhobenen Daten

	<b>SubjektiveSicher- heit-ohneAware</b>	<b>SubjektiveSicher- heit-mitAware</b>
Anzahl Datensätze	210	210
Minimum	2.180	1.910
Maximum	5.000	5.640
Mittelwert	3.547	3.561
Standardabweichung	0.532	0.578
Shapiro-Wilk	0.994	0.991
p-Wert Shapiro-Wilk	0.604	0.190

Um im späteren Verlauf die Hypothese H2 beantworten zu können, wurden die eben dargestellten Mittelwerte „SubjektiveSicherheitohneAware“ und „SubjektiveSicherheitmitAware“ außerdem je Geschlechtergruppe separat ausgewertet. Dies wird in Tabelle 6 dargestellt. Da die Gruppe „divers“ aus nur drei Teilnehmenden bestand, wurden die Mittelwerte dieser Datensätze nicht separat betrachtet.

Tabelle 6: Darstellung der Mittelwerte je Geschlechtergruppe mit/ohne Awareness-Konzepte

<b>Subjektives Sicherheits- gefühl</b>	<b>Geschlecht</b>	<b>N</b>	<b>Mittelwert</b>	<b>SD</b>
ohne Awareness- Konzept	weiblich	103	3.436	0.506
	männlich	104	3.673	0.531
mit Awareness- Konzept	weiblich	103	3.490	0.532
	männlich	104	3.643	0.616

## 6.2 HYPOTHESENÜBERPRÜFUNG

Folgend werden die Ergebnisse der beiden Hypothesen H1 und H2 ausgewertet.

### 6.2.1 ÜBERPRÜFUNG DER HYPOTHESE H1

*H1: Es gibt einen signifikanten Unterschied zwischen dem subjektiven Sicherheitsgefühl auf Festivals durch das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit eines Awareness-Konzepts.*

Um die vorliegende ungerichtete Hypothese H1 zu überprüfen, wurde ein Einstichproben-t-Test für abhängige Stichproben (gepaarter t-Test) durchgeführt. Bestimmte Voraussetzungen gelten für diese Art des Testens: das Vorliegen einer Normalverteilung der Differenz zwischen den gepaarten Werten, intervallskalierte Daten und zwei abhängige Stichproben (Planing, 2022). Die Stichproben sind abhängig, da innerhalb der Befragung zwei Messzeitpunkte (mit und ohne Awareness-Konzept) betrachtet werden. Der Shapiro-Wilk-Test ergab, dass es sich bei der Differenz zwischen den beiden Variablen „SubjektiveSicherheitohneAware“ und „SubjektiveSicherheitmitAware“ nicht um normalverteilte Daten handelt, da  $W=0.963$  und  $p<.001$ . Jedoch kann bei einer Stichprobengröße von  $n > 30$  von einer Normalverteilung ausgegangen werden (Stone, 2010, S.1563). Das subjektive Sicherheitsgefühl der teilnehmenden Personen wurde in der vorliegenden Arbeit mittels einer Likert-Skala erhoben. Es fand zwar keine Testung der Intervallskalierung statt, dennoch wird in der Literatur häufig angenommen, dass es sich bei Likert-Skalen um intervallskalierte Daten handelt (Planing, 2022).

Der folgenden Tabelle 7 ist das Ergebnis des t-Tests zu entnehmen:

Tabelle 7: Überprüfung H1 anhand Einstichproben-t-Test für abhängige Stichproben

Variable 1	Variable 2	t	df	p
SubjektiveSicherheit-ohneAware	SubjektiveSicherheit-mitAware	-0.627	209	0.531

Der  $t$ -Wert von  $t = -0,627$  gibt an, dass der Mittelwert der Gruppe „SubjektiveSicherheitohneAware“ zwar kleiner ist als der Mittelwert der Gruppe „SubjektiveSicherheitmitAware“, jedoch ist dieses Ergebnis nicht signifikant,  $p > .001$ . Somit kann H1 verworfen werden und H0 wird angenommen: Es gibt keinen signifikanten Unterschied zwischen dem subjektiven Sicherheitsgefühl auf Festivals durch das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit eines Awareness-Konzepts.

## 6.2.2 ÜBERPRÜFUNG DER HYPOTHESE H2

*H2: Das Geschlecht hat einen signifikanten Einfluss auf den Effekt der Intervention.*

Die zweite Hypothese untersucht den Einfluss des Geschlechts auf die Varianz des subjektiven Sicherheitsgefühls durch das Vorhandensein oder die Abwesenheit von Awareness-Konzepten. Obgleich H1 abgelehnt wurde, soll weiterhin die Varianz zwischen den Mittelwerten der Geschlechter untersucht werden. Dies wurde mittels einer ANOVA mit Messwiederholung (kurz: ANOVA) überprüft (Planing, 2022). Hierbei gelten die gleichen Voraussetzungen wie bei dem zuvor durchgeführten gepaarten  $t$ -Test. Der einzige Unterschied ist, dass die Messwerte innerhalb der untersuchten Datensätze normalverteilt sein sollten (Planing, 2022). Für die beiden Variablen „SubjektiveSicherheitohneAware“ und „SubjektiveSicherheitmitAware“ war dies der Fall, wie in der folgenden Tabelle 8 ersichtlich ist. Da die Anzahl von lediglich drei diversen Personen für dieses Geschlecht nicht repräsentativ war, wurden diese aus der weiteren Untersuchung ausgeschlossen.

Tabelle 8: Shapiro-Wilk-Test zur Überprüfung der Voraussetzungen einer ANOVA

	Subjektive Sicherheit- ohne Aware	Subjektive Sicherheit- mit Aware
Shapiro-Wilk	0.994	0.990
p-Wert Shapiro-Wilk	0.585	0.182

Die Ergebnisse der ANOVA werden im Folgenden in zwei Teile aufgeteilt: „Within Subjects Effects“ und „Between Subjects Effects“.

### 6.2.2.1 WITHIN SUBJECTS EFFECTS

Der Case „Subjektives Sicherheitsgefühl“ bestätigte erneut das Ablehnen von H1, da innerhalb der ANOVA auch die Mittelwertunterschiede zwischen den beiden Variablen „Subjektive Sicherheit ohne Aware“ und „Subjektive Sicherheit mit Aware“ untersucht wurden. Wie aus Tabelle 9 ersichtlich wird, konnte ein *F*-Wert von 0.317 bestimmt werden.

Tabelle 9: Tab. 9 ANOVA mit Messwiederholung – Within Subjects Effects (JASP Team, 2024)

Within Subjects Effects						
Cases	Sum of Squares	df	Mean Square	F	p	$\eta^2$
Subjektives Sicherheitsgefühl	0.016	1	0.016	0.317	0.574	$1.246 \times 10^{-4}$
Subjektives Sicherheitsgefühl * Geschlecht	0.181	1	0.0181	3.616	0.059	0.001

Der *F*-Wert vergleicht die Varianz zwischen den Gruppen (Vorhersagevarianz) mit der Varianz innerhalb der Gruppen (Fehlervarianz). Ein Wert von  $F < 1$  lässt darauf schließen, dass die relativierte Fehlervarianz größer als die relativierte Vorhersagevarianz ist (Planing, 2022). Somit weichen die Mittelwerte der untersuchten Gruppen nicht wesentlich voneinander ab. Weiterhin macht der *p*-Wert von  $p > .001$  deutlich, dass dieses Ergebnis nicht statistisch signifikant ist. Für die Effektstärke Eta-Quadrat wurde ein Wert von  $\eta^2 = 1.246 \times 10^{-4}$  gemessen.

Dies bedeutet, dass die Beeinflussung des subjektiven Sicherheitsgefühls durch das Vorhandensein oder die Abwesenheit von Awareness-Konzepten nur durch einen kleinen Teil der Varianz erklärt werden kann. Es handelt sich um eine schwache Effektstärke, da  $\eta^2 < .01$  (Cohen, 1988). Der Case „Subjektives Sicherheitsgefühl \* Geschlecht“ untersuchte weiterhin die Varianz innerhalb der Geschlechtergruppen. Der *F*-Wert von 3.616 bedeutet in diesem Fall, dass die Varianzen innerhalb der Gruppe „männlich“ und innerhalb der Gruppe „weiblich“ kleiner sind als die Varianzen zwischen den Geschlechtergruppen. Es handelt sich hierbei um ein nicht statistisch signifikantes Ergebnis, da  $p > .001$ . Weiter wurde für Eta-Quadrat ein Wert von  $\eta^2 = 0.001$  gemessen, wobei es sich um eine schwache Effektstärke handelt,  $\eta^2 < .01$  (Cohen, 1988).

### 6.2.2.2 BETWEEN SUBJECTS EFFECT

Wie bereits oben beschrieben misst der *F*-Wert das Verhältnis der Varianz zwischen den Gruppen zur Varianz innerhalb der Gruppen. Wie in der folgenden Tabelle 10 ersichtlich ist, misst dieser für den Case „Geschlecht“ einen Wert von  $F = 7.130$ .

Tabelle 10: Tab. 10 ANOVA mit Messwiederholung – Between Subjects Effects (JASP Team, 2024)

<b>Between Subjects Effects</b>						
Cases	Sum of Squares	df	Mean Square	F	p	$\eta^2$
Geschlecht	3.926	1	3.926	7.130	0.008	0.031

Aus einem hohen *F*-Wert lässt sich schließen, dass die Mittelwerte der Gruppen signifikant voneinander abweichen können (die Mittelwerte sind in Tab. 6 dargestellt). Mit einem *p*-Wert von  $p = 0.008$  bedeutet dies, dass der Unterschied zwischen der Gruppe „männlich“ und der Gruppe „weiblich“ statistisch signifikant ist. Die Messung des Eta-Quadrats ergab einen Wert von  $\eta^2 = 0.031$ , was eine geringe Effektstärke darstellt, da der Wert  $\eta^2 < .01$  war. Dies bedeutet, dass ein Teil der Varianz des subjektiven Sicherheitsgefühls durch das Vorhandensein/

die Abwesenheit von Awareness-Konzepten durch das Geschlecht erklärt werden kann. Auf Grundlage dessen wird die Hypothese H2 angenommen.

### 6.3 EXPLORATIVE DATENANALYSE

Neben den beiden Hypothesen H1 und H2 wurden noch weiterführende Untersuchungen durchgeführt. Bevor innerhalb der Umfrage das Konstrukt des subjektiven Sicherheitsgefühls abgefragt wurde, wurden die Teilnehmenden nach ihrer Einschätzung der Sicherheitslage auf Musikfestivals gefragt. Der Mittelwert der „Einschätzung der allgemeinen Sicherheitslage auf Musikfestivals ohne Awareness-Konzept“ (kurz: „AllgSicherheitohneAware“) lag bei  $M=4.881$ . Nach dem Einleitungstext über Awareness-Konzepte wurde diese erneut erfragt. Der Mittelwert der „Einschätzung der allgemeinen Sicherheitslage auf Musikfestivals mit Awareness-Konzept“ (kurz: „AllgSicherheitmitAware“) lag bei  $M=4.643$ . In einem nächsten Schritt wurde erneut ein Einstichproben- $t$ -Test für abhängige Stichproben (gepaarter  $t$ -Test) durchgeführt, um zu überprüfen, ob es sich um einen signifikanten Mittelwertunterschied handelt. Die Ergebnisse sind in der nachfolgenden Tabelle 11 zu finden:

Tabelle 11: Überprüfung Mittelwertunterschied anhand Einstichproben  $t$ -Test für abhängige Stichproben

Variable 1	Variable 2	t	df	p
AllgSicherheit-ohneAware	AllgSicherheit-mitAware	3.992	209	< .001

Der  $t$ -Wert von  $t=3.992$  gibt an, dass der Mittelwert der Gruppe „AllgSicherheitohneAware“ größer als der Mittelwert der Gruppe „AllgSicherheitmitAware“ ist. Anhand des  $p$ -Wertes wird deutlich, dass es sich hierbei um ein signifikantes Ergebnis handelt, da  $p < .001$ . Somit ist das allgemeine Sicherheitsgefühl der teilnehmenden Personen bei Vorhandensein eines Awareness-Konzepts niedriger als bei Nicht-Vorhandensein.

Aufbauend auf die Studie von Fileborn et al. (2019) und Bows et al. (2022b) wurden die teilnehmenden Personen der vorliegenden Studie zu deren Sicherheitsgefühl in bestimmten Situationen befragt. Ziel war es hierbei, die Wahrnehmung zwischen den Geschlechtern zu untersuchen. In der nachfolgenden Tabelle 12 sind die Mittelwerte der Geschlechter „männlich“ und „weiblich“ dargestellt. Hierbei wurde erneut das Geschlecht „divers“ aufgrund der niedrigen Teilnehmendenzahl ausgeschlossen.

Tabelle 12: Mittelwertunterschied zwischen den Geschlechtern in bestimmten Situationen

<b>Situation</b>	<b>ohne Awareness weiblich</b>	<b>mit Awareness weiblich</b>	<b>ohne Awareness männlich</b>	<b>mit Awareness männlich</b>
Schlechte Beleuchtung	M = 3.097 SD = 1.383	M = 3.165 SD = 1.322	M = 3.558 SD = 1.371	M = 3.577 SD = 1.342
Menschenmenge	M = 3.689 SD = 1.245	M = 3.680 SD = 1.300	M = 3.798 SD = 1.396	M = 3.721 SD = 1.354
Alkoholkonsum anderer Personen	M = 2.786 SD = 1.234	M = 2.845 SD = 1.186	M = 3.240 SD = 1.318	M = 3.279 SD = 1.325
Drogenkonsum anderer Personen	M = 2.204 SD = 1.271	M = 2.320 SD = 1.230	M = 2.798 SD = 1.403	M = 2.885 SD = 1.457
Präsenz von Männergruppen	M = 2.893 SD = 1.468	M = 3.000 SD = 1.372	M = 3.654 SD = 1.392	M = 3.567 SD = 1.433
Präsenz von Frauengruppen	M = 5.010 SD = 1.080	M = 5.029 SD = 1.004	M = 4.827 SD = 1.092	M = 4.750 SD = 1.138

Um zu untersuchen, ob einer der Mittelwertunterschiede zwischen den Variablen „ohne Awareness“ und „mit Awareness“ für eines der Geschlechter signifikant war, wurde erneut ein t-Test für abhängige Stichproben (gepaarter t-Test) durchgeführt. Die folgende Tabelle 13 erhält die Ergebnisse für die männliche

Stichprobe, und die Ergebnisse für die weibliche Stichprobe sind in Tabelle 14 zu finden:

Tabelle 13: Übersicht der Ergebnisse des t-Tests für abhängige Stichproben für die männliche Stichprobe

Situation	t	df	p
Schlechte Beleuchtung	-0.266	103	0.791
Menschenmenge	1.000	103	0.320
Alkoholkonsum anderer Personen	-0.553	103	0.582
Drogenkonsum anderer Personen	-1.449	103	0.150
Präsenz von Männergruppen	1.317	103	0.191
Präsenz von Frauengruppen	1.033	103	0.304

Tabelle 14: Übersicht der Ergebnisse des t-Tests für abhängige Stichproben für die weibliche Stichprobe

Situation	t	df	p
Schlechte Beleuchtung	-1.021	102	0.310
Menschenmenge	0.159	102	0.874
Alkoholkonsum anderer Personen	-0.884	102	0.379
Drogenkonsum anderer Personen	-2.233	102	0.028
Präsenz von Männergruppen	-1.617	102	0.109
Präsenz von Frauengruppen	-0.352	102	0.726

Einzig die Ergebnisse für die Situation „hoher Drogenkonsum anderer Personen“ konnte für den weiblichen Anteil der Stichprobe ein signifikantes Ergebnis aufweisen. Der Mittelwert „ohne Awareness weiblich“ für diese Situation wies einen Wert von  $M=2.204$  auf, während der Mittelwert „mit Awareness weiblich“ einen Wert von  $M=2.320$  ergab. Der  $p$ -Wert war mit  $p=0.028$  signifikant. Das Ergebnis sagt also aus, dass der weibliche Teil der Stichprobe sich bei Vorhandensein eines Awareness-Konzepts in einer Situation, in der Personen einen hohen Drogenkonsum aufweisen, sicherer fühlen als bei Abwesenheit eines Awareness-Konzepts.

## 7 DISKUSSION

In der vorliegenden Arbeit sollte die folgende Forschungsfrage beantwortet werden: *Kann das Vorhandensein eines Awareness-Konzeptes auf Festivals das subjektive Sicherheitsgefühl der Besuchenden stärken?* Die oben dargestellten Ergebnisse sollen nachfolgend diskutiert werden.

Der Untersuchung lag das Konstrukt der Kriminalitätsfurcht zu Grunde, welches durch mehrere Items untersucht wurde. Hierzu zählt der Standardindikator, dessen Verwendung jedoch kritisch bewertet wird. Der Standardindikator kann zwar den Vergleich zwischen nationalen und internationalen Untersuchungen erleichtern, doch alleine in deutschen Studien fällt der Wortlaut der Frage je Studie anders aus (Ziegler et al., 2011, S.23). Außerdem wird durch den Standardindikator ein sehr komplexes Thema unverhältnismäßig reduziert und eingeschränkt. Der Fokus liegt hierbei auf der Messung des Vorkommnisses einer Gewalttat in einer sehr spezifischen Situation (Bug & van Um, 2014, S.2), wobei das „Ausmaß des Unsicherheitsgefühls überschätzt wird“ (Ziegler et al., 2011, S.23). Des Weiteren handelt es sich bei der Kriminalitätsfurcht um ein komplexes Konstrukt, was nur schwer durch eine einzelne Frage gemessen werden kann. Dies wurde jedoch in der vorliegenden Arbeit beachtet, weshalb insgesamt drei Fragen zur Messung des Standardindikators gestellt wurden. Dadurch sollte sichergestellt werden, dass das subjektive Sicherheitsgefühl einer Person ausreichend abgebildet werden kann.

In Bezug auf die Gütekriterien Objektivität, Reliabilität und Validität des Messinstruments gibt es bislang nur wenige Informationen. Während der Umfang der vorliegenden Arbeit eine Testung der Objektivität nicht zugelassen hat, soll dennoch die Bedeutung dieser nicht außer Acht gelassen werden. Aus diesem Grund wurde die Methodik der Arbeit transparent dargelegt und es wurden wissenschaftliche Standards angewandt. Über die anderen beiden Gütekriterien konnten bisher nur wenige bis keine Aussagen getroffen werden. In der Studie von Dölling et al. (1998) wurden die affektive Dimension (hier: emotionale

Furcht) und das Viktimisierungsrisiko/die kognitive Dimension (hier: kognitive Risikoeinschätzung) einer Reliabilitätsanalyse unterzogen. Die affektive Dimension wurde anhand der folgenden Items gemessen (Dölling et al., 1998, S.11):

- Wie oft denken Sie daran, Opfer einer Straftat zu werden?
- Wie oft haben Sie nachts alleine in Ihrer Wohngegend Angst, Opfer einer Straftat zu werden?
- Wie oft haben Sie nach Einbruch der Dunkelheit in Ihrer Gegend gewisse Straßen und Örtlichkeiten gemieden, um zu verhindern, dass Ihnen etwas passieren könnte?

Folgende Items wurden eingesetzt, um die kognitive Dimension zu erfassen (Dölling et al., 1998, S.11):

Für wie wahrscheinlich halten Sie es,

- innerhalb Ihrer Wohngegend geschlagen oder verletzt zu werden?
- überfallen oder beraubt zu werden?
- bestohlen zu werden?
- sexuell angegriffen zu werden?

Die Items wurden einer Hauptkomponentenanalyse mit anschließender Varimax-Rotation unterzogen, wodurch eine Trennung in zwei Faktoren entstand (Dölling et al., 1998, S.13–14). Wichtig ist hierbei, dass die Autoren die Angst vor einem sexuellen Angriff aus der Analyse ausschlossen, da dies beinahe ausschließlich Frauen bejahten und sie aus dem Grund Verzerrungen vermeiden wollten. Faktor I bestand aus den Items der affektiven Dimension und Faktor II aus den Items der kognitiven Dimension. Durch die beiden Faktoren konnten insgesamt 76,0 Prozent der Gesamtvarianz erklärt werden (Dölling et al., 1998, S.14). Die Kommunalitäten der Items, welche als Schätzwert der Reliabilität dienen, lagen bei .62 bis .87. Dies bewerteten die Autoren als einen zufriedenstellenden Rahmen. Die darauffolgende Reliabilitätsanalyse erbrachte für die

affektive Dimension Trennschärfen zwischen .58 und .70 (Dölling et al., 1998, S.14). Die durchgeführte Reliabilitätsanalyse für das Viktimisierungsrisiko ergab Trennschärfen von .75 bis .84. Das ermittelte Cronbachs- $\alpha$  als Maß der internen Konsistenz der Skala lag in einem zufriedenstellenden Bereich von .89 für die affektive Dimension und .89 für die kognitive Dimension (Dölling et al., 1998, S.14).

Auch in der Studie von Baier et al. (2011) wurde eine Reliabilitätsanalyse durchgeführt. Sie untersuchten die personale Kriminalitätsfurcht in den Jahren 2004, 2006 und 2010, wobei die teilnehmenden Personen nach der Eintrittswahrscheinlichkeit der folgenden Taten befragt wurden (Baier, 2011, S.47):

- Einbruch in die eigene Wohnung
- auf andere Weise bestohlen zu werden
- geschlagen oder verletzt zu werden
- Opfer eines Raubüberfalls zu werden
- sexuell missbraucht, genötigt oder vergewaltigt zu werden
- durch eine Gewalttat getötet zu werden

Die Einschätzung zu den eben aufgezählten Taten gaben die Teilnehmenden auf einer fünfstufigen Likert-Skala. Über die drei Messungen hinweg konnte das Konstrukt der personalen Kriminalitätsfurcht konsistent abgebildet werden (nähere Informationen hierzu sind in der genannten Studie zu finden). Zu jedem Messzeitpunkt wurden die Items auf einen Faktor geladen, wobei die Faktorladungen durchgehend über .70 lagen (Baier, 2011, S.48). Auch hier wurde als Maß der internen Konsistenz der Skala Cronbachs Alpha ermittelt. Dieses wurde mit  $> .88$  für alle Erhebungszeitpunkte als gut eingestuft.

Zur Validität des Messinstruments gibt es bislang keine Informationen. Die bislang veröffentlichte Literatur stellt sich dahingehend die folgenden Fragen: Um das subjektive Sicherheitsgefühl einer Person umfangreich messen zu können, werden die Dimensionen affektiv, kognitiv und konativ unterschieden. Je Dimension wurde ein Item im Kontext von Musikfestivals abgefragt. Es ist jedoch

unsicher, ob die Ergebnisse aus Umfragen, die das Konstrukt Kriminalitätsfurcht untersuchen, wirklich die Furcht der Bürger wiedergeben oder ob vielleicht „größtenteils andere Ängste oder Verunsicherungen den gefundenen Wert bestimmen“ (Kury et al., 2004, S.142). Außerdem kommt hinzu, dass es sich bei dem Konstrukt möglicherweise um „eine kognitiv schlecht verankerte Einstellung“ handelt (Kreuter, 2002). Es kann sein, dass viele der befragten Personen unter Umständen keine präzisen Vorstellungen von oder Einstellungen zu der eigenen persönlichen Verbrechensfurcht haben. Somit müsste es innerhalb der Messung die Möglichkeit geben anzugeben, dass man keine Kenntnis darüber hat. Es ist außerdem ratsam eine quantitative Untersuchung mit einer qualitativen Methode zu kombinieren. Durch das Verwenden von standardisierten Umfragebögen kann es zu einer Überschätzung der Kriminalitätsfurcht kommen (Kury et al., 2004, S.143).

In bereits durchgeführten Studien konnte die Kombination der qualitativen und quantitativen Methode maßgebliche Diskrepanzen hinsichtlich der Ergebnisse feststellen. Innerhalb der qualitativen Untersuchung konnten niedrigere Werte in Bezug auf die Kriminalitätsfurcht ermittelt werden als in der standardisierten Fragebogenerhebung. Daraus kann geschlossen werden, dass quantitative Befragungen eher die allgemeine Ängstlichkeit bezogen auf bestimmte Gegebenheiten erfassen und dass die befragten Personen deren Kriminalitätsfurcht innerhalb dieser Methode erheblich überschätzen. Dazu zählt zum Beispiel die Situation, wenn man nachts alleine auf einer einsamen Straße unterwegs ist und einer Gruppe junger betrunkenen Männer begegnet. In der Studie von Farrall et al. (1997, S.669) wurden die befragten Personen hinsichtlich ihrer Furcht vor Vandalismus befragt. Eine Person gab innerhalb der quantitativen Methode einen mittleren Wert an und innerhalb der qualitativen Untersuchung sagte die Person aus, gar keine Angst in Bezug auf Vandalismus zu haben. Die Diskrepanz entstand dadurch, dass die Person während der quantitativen Befragung von einer Situation ausging, in welcher sie Vandalismus ausgesetzt wäre. Da die Person in der aktuellen Situation jedoch nicht davon betroffen ist, wäre sie nicht verängstigt. Vor diesem Hintergrund erachten es Kury et al. (2004, S.144) als schwierig, bei solch einer Interpretation der Daten auf eine allgemeine Kriminalitätsfurcht

zu schließen. Darüber hinaus stellen sie in Frage, ob die Angst einer Frau, am Abend ihr Auto neben dem Haus abzustellen und dann in der Dunkelheit bis zur Haustür zu laufen, wirklich auf eine allgemeine Kriminalitätsfurcht schließen lässt (Kury et al., 2004, S.145).

In der vorliegenden Studie wurde keine Kombination aus einer qualitativen und quantitativen Methode durchgeführt, weshalb die soeben angebrachten Punkte auch für diese Arbeit von Bedeutung sind. Kury et al. (2004, S.144) geben weiterhin an, dass bei den Messungen der Kriminalitätsfurcht der „soziale und geografische Kontext in der Regel ausgeklammert wird“. Dies ist in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht der Fall, da es sich um einen genauen geografischen Standort handelt: Rock- und Pop-Musikfestivals. Dadurch konnten die befragten Personen einen besseren Bezug zu den Fragestellungen innerhalb des Fragebogens erhalten. Des Weiteren wurden in der Befragung auch spezifische Situationen, in welchen sich die Teilnehmenden befinden könnten, abgefragt. Dadurch ist die geografische und soziale Komponente gegeben. Positiv anzumerken bleibt außerdem, dass bei der Bewertung der Kriminalitätsfurcht innerhalb der Situationen Missverständnisse minimiert werden können. Es ist klar definiert, welche Situationen die teilnehmenden Personen bewerten sollen. Dies lässt keinen Spielraum offen, wie es in der Studie von Farrell et al. (1997) der Fall war. Dennoch wäre eine Ergänzung der vorliegenden Arbeit durch eine qualitative Befragung hilfreich. Köhn und Bornewasser (2012, S.9) erfassten in ihrer Studie die „bürgerschaftliche Bewertung der Sicherheitslage“ mit den hier in der vorliegenden Untersuchung verwendeten Items. Am Ende der Studienauswertung geben sie zu erkennen, dass die offensichtlich auftretende Diskrepanz zwischen den objektiven und subjektiven Daten so auffällig sei, dass sie empfehlen, in Zukunft die Validität der Messinstrumente intensiv zu prüfen.

Eine Ergänzung der quantitativen mit einer qualitativen Methode wäre auch hinsichtlich der explorativen Analyse von Vorteil. Die Teilnehmenden wurden am Anfang des Fragebogens nach ihrer Einschätzung zu der Sicherheitslage auf dem Rock- und/oder Pop-Musikfestival, welches sie besuchten, gefragt. Dieser Mittelwert war kleiner als der Mittelwert nach dem Einleitungstext über

Awareness-Konzepte auf Musikfestivals. Dieses Ergebnis ist überraschend und könnte auf ein mögliches „Framing“ zurückzuführen sein, also auf das Einbetten eines Themas in ein gewisses Bedeutungsumfeld (siehe Kapitel 4). Wird also das Thema „Awareness-Konzepte“ sowie das aktive Ansprechen eines Gefühls des Unwohlsein und/oder der Gewalt innerhalb des Fragebogens integriert, schafft dies einen Interpretationsrahmen für die teilnehmenden Personen und kann deren Wahrnehmung bezüglich der vorliegenden Thematik beeinflussen. Ferner kann hier auch die bereits angesprochene Verfügbarkeitsheuristik von Bedeutung sein (siehe Kapitel 4). Diese kann die Entscheidungsfindung innerhalb einer Umfrage beeinflussen. Durch den Einleitungstext über „Awareness-Konzepte“ kann es den teilnehmenden Personen leichter fallen, Informationen über das Thema Gewalt abzurufen, was deren Wahrnehmung des subjektiven Sicherheitsgefühls beeinflussen kann. Sowohl beim „Framing“ als auch bei der „Verfügbarkeitsheuristik“ kann es sein, dass die teilnehmenden Personen nach dem Lesen des Einleitungstextes die Frage *„Wie würdest du die allgemeine Sicherheitslage auf dem Festival einschätzen?“* und damit ihr subjektives Sicherheitsgefühl anders bewerten als zu Beginn des Fragebogens. Ob jedoch einer der genannten Effekte tatsächlich in diesem Fall eingetreten ist, könnte durch eine qualitative Untersuchung genauer beleuchtet werden.

Ein weiterer Kritikpunkt in Bezug auf die Messung von Kriminalitätsfurcht ist, dass die Vergleichbarkeit von Studienergebnissen häufig ausbleibt. Grund hierfür ist, dass die bislang durchgeführten Untersuchungen oftmals auf unterschiedlichen Theorien und Verständnissen aufbauen (Bug & van Um, 2014, S.4). So auch das vorliegende Thema „Awareness-Konzepte“, für welches das Konstrukt der Kriminalitätsfurcht angepasst wurde. Die Mesoebene bzw. der Nachbarschaftskontext zur Erklärung der Entstehung von Kriminalitätsfurcht (siehe Kapitel 4) findet im Kontext der Musikfestivals keine Anwendung. Da die Messung dieser Ebene entfällt, fehlt somit auch ein Teil des Gesamtkonstrukts. Zudem bleibt auch eine Vergleichbarkeit mit anderen Studienergebnissen aus, da das subjektive Sicherheitsgefühl im Kontext der Musikfestivals bislang nicht anhand des Konstruktes der Kriminalitätsfurcht untersucht wurde. Auf Grund der hier dargestellten Kritikpunkte an dem verwendeten Messinstrument könnten For-

sche in Zukunft außerdem in Erwägung ziehen, ein eigenes Instrument für das vorliegende Thema zu entwickeln.

Im Folgenden soll die Überprüfung der H2 kritisch betrachtet werden. Betrachtet man sich die Zahlen der Studie des Meinungsforschungsinstituts YouGov (2018) (siehe Kapitel 3.4), sind die Ergebnisse nicht überraschend. Hierbei wurde bestätigt, dass das Geschlecht einen signifikanten Einfluss auf den Effekt der Intervention hat. Wie in Kapitel 3 dargestellt, werden vermehrt Frauen Opfer von sexuellen Übergriffen und Belästigungen auf Festivals. Demnach war zu erwarten, dass das Geschlecht das subjektiv wahrgenommene Sicherheitsgefühl durch Awareness-Konzepte beeinflusst. Des Weiteren bestätigt dieses Ergebnis das „Kriminalität-Furcht-Paradox“ (siehe Kapitel 4), welches aussagt, dass insbesondere Frauen eine hohe Kriminalitätsfurcht<sup>6</sup> angeben, obwohl sie statistisch gesehen ein niedrigeres Viktimisierungsrisiko aufweisen (Köhn & Bornewasser, 2012, S.18). Es bleibt dennoch anzumerken, dass es sich bei diesem Ergebnis um eine schwache Effektstärke handelt. Dasselbe gilt für die anderen Ergebnisse innerhalb der ANOVA. Das ist der Grund, weshalb daraus nur begrenzt Vorhersagen getroffen werden können und unter Umständen nur ein geringer praktischer Bezug entsteht. Wie bereits erwähnt ist diese Art der Untersuchung innerhalb des Feldes der Musikfestivals und Awareness-Konzepte neu, weshalb auf die hier vorliegende Studie weiterführende Untersuchungen hilfreich wären.

Innerhalb der explorativen Analyse konnte festgestellt werden, dass der Mittelwertunterschied zwischen dem Vorhandensein bzw. der Abwesenheit von Awareness-Konzepten bei einem „hohen Drogenkonsum anderer Personen“ für den weiblichen Anteil der Stichprobe signifikant war. Dies bedeutet, dass sich weibliche Personen durch das Vorhandensein eines Awareness-Konzeptes in dieser Situation signifikant sicherer fühlen. Hier wäre es empfehlenswert, weitere Untersuchungen anzustreben, um tiefere Erkenntnisse zu diesem Teilaspekt zu erhalten. Wie bereits angesprochen könnte auch hier auf eine qualita-

6 Insbesondere Frauen und ältere Personen geben eine hohe Kriminalitätsfurcht an. Die älteren Personen seien hier ausgeklammert, da dies für das vorliegende Thema irrelevant ist.

tive Methode zurückgegriffen werden. Für weitere Untersuchungen in diesem Bereich wäre es hilfreich, auch nach der Zugehörigkeit zur LGBTQIA+-Community zu fragen, um ein umfangreiches Bild über alle Festivalteilnehmenden zu erhalten. Da hier lediglich das Geschlecht abgefragt wurde und die Anzahl der diversen Personen gering war, wurde diese Gruppe nicht ausgewertet.

Die Überprüfung der H1 ergab, dass es keinen signifikanten Unterschied zwischen dem subjektiven Sicherheitsgefühl auf Musikfestivals durch das Vorhandensein oder die Abwesenheit eines Awareness-Konzepts gibt. Hierfür kann es viele Gründe geben, wie zum Beispiel die Anwendung eines ungeeigneten Konstruktes, ein nicht vorliegender Effekt oder eine zu geringe Stichprobengröße. Aufbauend auf dem hier in der Arbeit vorgestellten aktuellen Kenntnisstand wird innerhalb der vorliegenden Arbeit trotz Verwerfens der H1 eine deutliche Empfehlung für Awareness-Konzepte ausgesprochen. Während der Wunsch, dass sich alle Besuchenden auf einem Musikfestival wohlfühlen, utopisch ist, können diese Konzepte bereits einen Teil dazu beitragen. Einer der Hauptgründe hierfür ist, dass dadurch auf die sexuellen Gewalttaten auf Musikfestivals aufmerksam gemacht wird. Somit wird deutlich, dass es sich eben nicht nur um eine „Zeit außerhalb der Zeit“ handelt, sondern dass auch hier soziale Strukturen und Geschlechtermächtdynamiken zu finden sind. Alleine das Marketing für Awareness-Konzepte kann ein klares Zeichen gegen Täter/-innen sexuell motivierter oder auch anderweitiger Formen von Gewalt setzen. Weiterhin findet die sexuelle Objektivierung des weiblichen Körpers statt, während weibliche Besuchende für die eigene Viktimisierung verantwortlich gemacht werden (siehe Kapitel 3.4). Ein Festivalgelände wird auch in Zukunft bestimmte Eigenschaften mit sich bringen, die kriminelles Verhalten begünstigen. Dazu gehören zum Beispiel die Anonymität der Besuchenden oder Menschenmengen. Innerhalb des Konzeptes „Wo geht’s nach Panama?“ arbeitet man deshalb mit dem „Immer-in-der-Nähe“-Prinzip. Die Awareness-Teams sind auch mobil unterwegs und das Barpersonal ist auch im Bühnenbereich nicht weit entfernt. Die Teilnehmenden aus der Studie von Fileborn et al. (2019) wünschten sich einen besseren Umgang der Polizei und des Sicherheitsdienstes bei Fällen der sexuellen Belästigung/von sexuellen Übergriffen (siehe Kapitel 3.5), woraufhin

die Autoren/Autorinnen verschiedene Handlungsempfehlungen entwickelten. Dazu zählte unter anderem, dass Musikfestivals klare Richtlinien und Protokolle zur Prävention von sexueller Gewalt erstellen sollten. Idealerweise sollte dies gemeinsam mit Beratungsstellen für sexuelle Gewalt geschehen. Darüber hinaus sollten den Besuchenden mehrere Anlaufstellen zur Meldung dieser Ereignisse zur Verfügung stehen, wie zum Beispiel eine Meldehotline, trainierte und ausgebildete Mitarbeitende und klar gekennzeichnete Kontaktpunkte. Wie in Kapitel 3.5 bereits erwähnt wurde, gaben die Teilnehmenden der Studie von YouGov (2018) an, dass sie insbesondere ihren Freund/-innen von ungewolltem sexuellem Verhalten erzählen würden. Ein weiterer großer Anteil gab an, keiner Person von einem Übergriff zu erzählen oder erzählt zu haben, da sie Angst davor hatten, niemand würde ihnen glauben oder dass sie gar herabgewürdigt werden würden. Genau dem wirken Awareness-Konzepte entgegen. Genaue Anlaufstellen, wo das Codewort genannt werden kann, werden im Vorfeld und auch während des Festivals klar kommuniziert. Die betroffene Person muss weiter nicht erklären, aus welchem Grund sie die Hilfe in Anspruch nehmen möchte. Des Weiteren sind ausgebildete Personen Teil des Awareness-Teams, welche die betroffene Person im „Safe Space“ auf Wunsch betreuen können. Diese Personen sind darauf geschult, jedes Anliegen ernst zu nehmen und kein Victim Blaming zu betreiben. Diese genannten Gründe führen zur bereits oben angesprochenen klaren Empfehlung für Awareness-Konzepte. Der Umfang der hier vorliegenden Arbeit war nicht ausreichend, um noch weiterführende Fragestellungen zu diesem Thema aufzugreifen und zu untersuchen. Weitere Studien könnten sich der Frage widmen, ob Awareness-Konzepte dabei helfen, dass mehr Opfer dazu ermutigt werden, dem Team vor Ort von kriminellem Verhalten zu berichten. Wie in dieser Arbeit angesprochen wünschten sich Studienteilnehmende in der Vergangenheit (siehe Fileborn et al., 2019) einen besseren Umgang der Polizei/ des Sicherheitsdiensts mit den Besuchenden. Auch hier stellt sich für zukünftige Studien die Frage: Wie kann dieser Umgang verbessert werden, damit sich die Besuchenden wohl genug fühlen, diesen Instanzen von einem Übergriff zu berichten? Des Weiteren ist es sinnvoll, geschlechterspezifische Untersuchungen durch die Kombination einer quantitativen und einer qualitativen Methode durchzuführen. Hierzu zählt auch das stärkere Einbeziehen der LGBTQIA+-

Community. Darüber hinaus soll zukünftige eine Analyse des subjektiven Sicherheitsgefühls von ethnischen, religiösen, sprachlichen Minderheiten sowie von Personen mit Behinderung durchgeführt werden.

## 8 ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit wurde untersucht, ob das Vorhandensein von Awareness-Konzepten auf Musikfestivals das subjektive Sicherheitsgefühl der Besuchenden stärken kann. Mit Blick auf den aktuellen Kenntnisstand wurde deutlich, dass es sich hierbei um eine bedeutende Thematik handelt. Das Marketing der Musikfestivals entwickelt temporäre Orte, die eine Auszeit und Spaß sowie Freiheit versprechen. Jedoch sind diese „Räume“ nicht nur mit diesen Faktoren verbunden, sondern stellen auch Orte dar, wo Gewalt und Ungleichheiten herrschen. Awareness-Konzepte sollen dazu beitragen, dass die Besuchenden auf Musikfestivals in unangenehmen Situationen diskret nach Hilfe fragen können. Innerhalb der Untersuchung der vorliegenden Arbeit konnte kein signifikanter Unterschied zwischen dem subjektiven Sicherheitsgefühl auf Festivals durch das Vorhandensein oder die Abwesenheit eines Awareness-Konzepts festgestellt werden. Dennoch wird auf Grundlage der aktuellen Literatur eine klare Empfehlung für diese Konzepte ausgesprochen. Das Festivalmanagement könnte darauf aufbauend Ansätze entwickeln, die Awareness-Teams, klare Richtlinien zur Prävention von sexueller Gewalt und klar gekennzeichnete Safe Spaces kombinieren. Weiter konnte festgestellt werden, dass das Geschlecht das subjektive Sicherheitsgefühl durch das Vorhandensein oder die Abwesenheit von Awareness-Konzepten beeinflusst. Der Methodik der vorliegenden Arbeit lag das Konstrukt der Kriminalitätsfurcht zu Grunde. Neben der Entwicklung eines festivalspezifischen Messinstruments bietet es sich für zukünftige Untersuchungen an, das hier angewandte Messinstrument innerhalb des vorliegenden Kontextes auf die Gütekriterien zu testen. Um weitere Einblicke zu erhalten, wäre es außerdem von Vorteil, die hier angewandte quantitative Methode mit einer qualitativen zu kombinieren. Dies könnte unter anderem helfen, mögliche Diskrepanzen zwischen Ergebnissen besser zu verstehen und keine Mutmaßungen anstellen

zu müssen. Es bleibt anzumerken, dass die Forschung in diesem Feld erst am Anfang steht und eine klare Empfehlung zu weiterführenden Studien ausgesprochen wird. Die vorliegende Arbeit stellt die Basis für weitere Untersuchungen im Bereich der Awareness-Konzepte auf Musikfestivals dar.

## 9 LITERATURVERZEICHNIS

- Abbey, A., Zawacki, T., Buck, P. O., Clinton, A. M. & McAuslan, P. (2001). Alcohol and Sexual Assault. *Alcohol Health and Research World*, 25(1), 43–51.
- Amigo, R. (2011). *Liminalität*. Userwikis der freien Universität Berlin. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://userwikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pageId=23167031>.
- Baier, D., Kemme, S., Hanslmaier, M., Doering, B., Rehbein, F. & Pfeiffer, C. (2011). *Kriminalitätsfurcht, Strafbedürfnisse und wahrgenommene Kriminalitätseentwicklung. Ergebnisse von bevölkerungsrepräsentativen Befragungen aus den Jahren 2004, 2006 und 2010*. Kriminologisches Forschungsinstitut Niedersachsen e.V. Abgerufen am 20. Januar 2024, von [https://kfn.de/wp-content/uploads/Forschungsberichte/FB\\_117.pdf](https://kfn.de/wp-content/uploads/Forschungsberichte/FB_117.pdf).
- Beratungsstelle für Gewaltprävention. (2023). *Formen der Gewalt*. Jugend am Werk. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.bfg-salzburg.at/formen-der-gewalt.html>.
- Blackman, S. (2011). Rituals of Intoxication: Young People, Drugs, Risk and Leisure. In P. Bramham & S. Wagg (Hrsg.), *The New Politics of Leisure and Pleasure*, 97–118. Palgrave.
- Bogner, K. & Landrock, U. (2015). *Antworttendenzen in standardisierten Umfragen* (Version 1.1). GESIS Survey Guidelines. GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften.
- Bortz, J. & Döring, N. (2007). *Forschungsmethoden und Evaluation: für Human- und Sozialwissenschaftler*. Springer
- Bows, H., Day, A. & Dhir, A. (2022a). „It’s Like a Drive by Misogyny“: Sexual Violence at UK Music Festivals. *Violence against Women*, 30(2), 347–393.

- Bows, H., King, H. & Measham, F. (2020). Conceptualising safety and crime at UK music festivals. A gendered analysis. In L. Platt & R. Finkel (Hrsg.), *Gendered Violence at International Festivals. An interdisciplinary perspective* (1–7). Routledge.
- Bows, H., King, H. & Measham, F. (2022b). Perceptions of safety and experiences of gender-based violence at UK music festivals. *Journal of Gender-Based Violence*, 1–19.
- Bradley, K. A., DeBenedetti, A. F., Volk, R. J., Williams, E. C., Frank, D. & Kivlahan, D. R. (2007). AUDIT-C as a brief screen for alcohol misuse in primary care. *Alcoholism Clinical & Experimental Research*, 31(7), 1–10.
- Buchner, A., Erdfelder, E., Faul, F., Lang, A. G. (2020). G\*Power. Statistical Power Analyses for Mac and Windows (Version 3.1.9.6) [Computer software]. <https://www.psychologie.hhu.de/arbeitsgruppen/allgemeine-psychologie-und-arbeitspsychologie/gpower>
- Bug, M. & van Um, E. (2014). Herausforderungen bei der Messung von Kriminalitätsfurcht. *DIW Roundup: Politik im Fokus, No. 49*. DIW Berlin – Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung.
- Bundeskriminalamt. (2023). *Polizeiliche Kriminalstatistik (PKS) 2022 – Bund – Grundtabelle – Fälle (V1.0)*. Bundeskriminalamt. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.bka.de/DE/AktuelleInformationen/StatistikenLagebilder/PolizeilicheKriminalstatistik/PKS2022/PKSTabellen/BundFalltabellen/bundfalltabellen.html?nn=211742>
- Cohen, J. (1988). *Statistical Power Analysis for the Behavioral Sciences*. Taylor and Francis.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6), 829–859.
- Cronin, J. M., McCarthy, M. & Collins, A. (2014). Creeping Edgework: Carnivalesque Consumption and the Social Experience of Health Risk. *Sociology of Health and Illness*, 36(8), 1125–1140.
- DATAtab Team. (2024). *DATAtab: Online Statistics Calculator*. DATAtab e.U. Abgerufen am 14. Mai 2024, von <https://datatab.de/tutorial/stichprobengr%C3%B6%C3%9Fe-rechner>

- Dölling, D., Hermann, D., Feltes, T., Heinz, W., Lisbach, B., Spieß, G., Kury, H. & Obergfell-Fuchs, J. Viktimisierungen, Kriminalitätsfurcht und Bewertung der Polizei in Deutschland. *Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsreform*, 81(2).
- Eldersch, T. (2022, 25. August). *Crowd-Surferinnen beim Summer-Breeze-Festival mehrfach sexuell belästigt – Polizei ermittelt wegen Vergewaltigung*. Münchener Merkur. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.merkur.de/bayern/nuernberg/summer-breeze-festival-dinkelsbuehl-sexuelle-belaestigung-polizei-91739392.html>
- Fileborn, B., Wadds, P. & Tomsen, S. (2019). *Safety, sexual harassment and assault at Australian music festivals: final report*. University of New South Wales.
- Fileborn, B., Wadds, P. & Tomsen, S. (2020). Gender, transgression and sexual violence at Australian music festivals. In L. Platt & R. Finkel (Hrsg.), *Gendered Violence at International Festivals. An interdisciplinary perspective* (1–7). Routledge.
- Finkel, R., Sharp, B. & Sweeney, M. (2018). *Accessibility, Inclusion, and Diversity in Critical Event Studies*. Routledge
- FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH. (2023) *Wo geht's nach Panama?* Southside Festival. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://southside.de/de/infos/sicherheit-regeln/>
- Frauen-Notruf: Beratung für Frauen und Mädchen bei sexualisierter Gewalt e.V. (2018). *Informationen zur Kampagne ‚Luisa ist hier!‘ und zur Markenrechtsverletzung seitens des Bremer Notrufs*. luisa-ist-hier.de. Abgerufen am 20. Januar 2024, von [luisa-ist-hier.de/wp-content/uploads/2019/09/Informationen-zur-Kampagne.pdf](https://luisa-ist-hier.de/wp-content/uploads/2019/09/Informationen-zur-Kampagne.pdf)
- González Juárez, S. (2023). *Was ist symbolische Gewalt?* Gedankenwelt. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://gedankenwelt.de/was-ist-symbolische-gewalt/>
- Hill, R. L., Hesmondhalgh, D. & Megson, M. (2020). Sexual violence at live music events: Experiences, responses and prevention. *International Journal of Cultural Studies*, 23(3), 368–384.
- Höme – Für Festivals GmbH. (2021). *Festival Playground Umfrage Report*. Höme – Für Festivals GmbH.

- Huber, H. (2023). Betwixt and Between Work and Play: Liminality at the Festival OFF d'Avignon. *Aigne*, 9, 72–90.
- Im Wizemann (2023). *Awareness. Play fair, be aware*. Im Wizemann. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.imwizemann.de/awareness>
- Initiative Awareness e.V. (2021). *awareness. Umgang mit Diskriminierung & (sexualisierter) Gewalt bei Veranstaltungen*. Initiative Awareness e.V.
- Jaimangal-Jones, D., Pritchard, A., & Morgan, N. (2010). Going the distance: Locating journey, liminality and rites of passage in dance music experiences. *Leisure Studies*, 29(3), 253–268.
- JASP Team. (2024). *JASP* (Version 0.18.2) [Computer software]. <https://jasp-stats.org>
- Köhn, A. & Bornewasser, M. (2012). Subjektives Sicherheitsempfinden. *Working Paper Nr. 9. Kooperative Sicherheitspolitik in der Stadt (KoSiPol)*
- Kreuter, F. (2002). *Kriminalitätsfurcht: Messung und methodische Probleme*. Leske + Budrich.
- Kucksdorf, M. (2022). *Going out.side 2022*. Festivalfire. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.festivalfire.de/15-000-festival-insights-in-der-going-out-side-studie-2022/>
- Kulturzentrum Schlachthof Wiesbaden e.V. (2023). *FAQS – Awareness*. Schlachthof Wiesbaden. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://schlachthof-wiesbaden.de/faqs>
- Kury, H., Lichtblau, A., Neumaier, A. & Obergfell-Fuchs, J. (2004). Zur Validität der Erfassung von Kriminalitätsfurcht. *Soziale Probleme*, 15(2), 141–165.
- Leiner, D. J. (2023). *SoSci Survey* (Version 3.5.00) [Software]. <https://www.socisurvey.de>
- Maxfield, M. (1984): The Limits of Vulnerability in explaining Fear of Crime. *Research in Crime and Delinquency*, 21, 233–205.
- Pielichaty, H. (2015). Festival space: Gender, liminality and the carnivalesque. *Journal of Event and Festival Management*, 6(3), 235–250.
- Planing, P. (2022). *Statistik Grundlagen: Das interaktive Lehrbuch mit über 150 YouTube-Videos rund um die Bürgerkette FIVE PROFS*. Planing Publishing.

- Platt, L. & Finkel, R. (2020). Gendered violence at international festivals. An interdisciplinary perspective. In L. Platt & R. Finkel (Hrsg.), *Gendered Violence at International Festivals. An interdisciplinary perspective* (1–7). Routledge.
- Preston-Whyte, R. (2004). The Beach as a Liminal Space. In Lew, A. A., Hall, C. M. & Williams, A. M. (Hrsg.), *A Companion to Tourism* (349–359). Blackwell Publishing Ltd.
- ProPK. (2023). *Täter-Opfer-Umkehr*. Polizeiliche Kriminalprävention der Länder und des Bundes. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.polizei-beratung.de/infos-fuer-betroffene/victim-blaming/#>
- PSB. (2006). In Bundesministerium des Innern und Bundesministerium der Justiz (Hrsg.), *Zweiter Periodischer Sicherheitsbericht*. Eigenverlag.
- Ramisch, F. (2023). *Festival-Infografik: Das sind die Top Festivals 2023 in Deutschland*. My Molo GmbH. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://mymolo.de/top-festivals-2023/#:~:text=Liste%20Top%20Festivals%20Deutschland,ist%20auf%20koreanische%20Popmusik%20spezialisiert.>
- Ravenscroft, N. & Gilchrist, P. (2009). Spaces of transgression: governance, discipline and reworking the carnivalesque. *Leisure Studies*, 28(1), 35–49.
- Reber, R. (2021). *Psychologie. Grundlage, Methoden, Therapien*. C.H. Beck.
- Reuband, K. H. (1998). *Kriminalität in den Medien: Erscheinungsformen, Nutzungsstruktur und Auswirkungen auf die Kriminalitätsfurcht*. Soziale Probleme. 9(2), 125–153.
- Rippen, J., & Bos, M. (2008). *Events & Beleven: het 5 Wheel-Drive concept*. Boom.
- Rosbach, I. & Wittenstein, K. (2019). *Panama ist überall - Was wir tun, damit unsere Gäste friedlich und sicher feiern*. FKP Scorpio Blog. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://blog.fkpscorprio.com/panama/>
- Schwedisches Musikfestival wegen Vergewaltigungen abgesagt*. (2017, 4. Juli). Spiegel Online. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/schweden-bravalla-musikfestival-wegen-vergewaltigungen-abgesagt-a-1155929.html>
- Stangl, W. (2024). *Eskapismus*. Online Lexikon für Psychologie & Pädagogik. Abgerufen am 20. Januar 2024, von <https://lexikon.stangl.eu/12053/eskapismus.>

- Statista & Diverse Quellen. (2022). *Besucherzahlen ausgewählter Musikfestivals in Deutschland im Jahr 2022* [Graph]. Zitiert nach de.statista.com. Abgerufen am 21. Januar 2024, von <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/740642/umfrage/musik-festivals-in-deutschland-besucherzahlen/>
- Stefely, M. (2023). *Männer dominieren Festival-Bühnen*. ZDFheute. Abgerufen am 21. Januar 2024, von <https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/musik-festival-deutschland-diversitaet-maenner-frauen-anteil-100.html>
- Stone, E. R. (2010). t Test, Paired Samples. In N. J. Salkind (Hrsg.), *Encyclopedia of research design* (1560–1565). SAGE.
- Turner, V. W. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Routledge.
- Turner, V. W. (1974). *Dramas, fields and metaphors*. Cornell University Press.
- Turner, V. W. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.
- Tversky, A. & Kahneman, D. (1974). Judgment under Uncertainty: Heuristics and Biases. *Science, New Series*, 185(4157), 1124–1131.
- Unz, D. (2016). Framing. In Suckfüll, M. (Hrsg.), Krämer, N., Schwan, S., *Medienpsychologie* (2. Aufl.) (166–171). W. Kohlhammer
- U.S. Department of Veterans Affairs. (2019). *Alcohol Use Disorders Identification Test. U.S. Department of Veterans Affairs*. Abgerufen am 16. Februar 2024, von <https://www.hepatitis.va.gov/alcohol/treatment/audit-c.asp#:~:text=The%20AUDIT%2DC%20is%20scored,his%2Fher%20health%20and%20safety>.
- van Gennep, A. (1909) *The Rites of Passage*. University of Chicago Press.
- VuMA. (2021). *Festival-/Konzertbesucher in Deutschland nach Altersgruppen im Vergleich mit der Bevölkerung im Jahr 2021* [Graph]. Zitiert nach de.statista.com. Abgerufen am 21. Januar 2024, von <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/874380/umfrage/umfrage-in-deutschland-zum-alter-von-festival-konzertbesuchern/>
- Wadds, P., Fileborn, B. & Tomsen, S. (2022). Carnival, Sexual Violence and Harm at Australian Music Festivals. *The British Journal of Criminology*, 62, 1–17.
- Wiktionary. (2023). *Transgression*. Wiktionary Das freie Wörterbuch. Abgerufen am 21. Januar 2024, von <https://de.wiktionary.org/wiki/Transgression>

- Willnauer, F. (2018, 1. Juni). *Festspiele und Musikfestivals*. Deutsches Musikinformationszentrum. Abgerufen am 16. Februar 2024, von <https://miz.org/de/beitraege/festspiele-und-musikfestivals>
- Winkel, F.W. (1998): Fear of Crime and Criminal Victimization. *British Journal of Criminology*, 38(3), 473–484.
- Wittenstein, K. (2023). *Wo geht's nach Panama – neue Bausteine im Erfolgskonzept für noch mehr Sicherheit auf unseren Festivals*. FKP Scorpio Blog. Abgerufen am 21. Januar 2024, von <https://blog.fkpscorpio.com/frag-nach-panama-neue-bausteine-im-erfolgskonzept-fur-noch-mehr-sicherheit-auf-unsere-festivals/>
- YouGov. (2018). *YouGov / Press Association Survey Results*. YouGov. Abgerufen am 21. Januar 2024, von [https://d3nkl3psvxxpe9.cloudfront.net/documents/PressAssociation\\_180606\\_FestivalsHarrassment\\_w.pdf](https://d3nkl3psvxxpe9.cloudfront.net/documents/PressAssociation_180606_FestivalsHarrassment_w.pdf)
- Ziegleder, D., Kudlacek, D. & Fischer, T. (2011). Zur Wahrnehmung und Definition von Sicherheit durch die Bevölkerung. Erkenntnisse und Konsequenzen aus der kriminologisch-sozialwissenschaftlichen Forschung. *Schriftenreihe Sicherheit Nr. 5*. Forschungsforum Öffentliche Sicherheit.

# ANHANG 1 AUFBAU FRAGEBOGEN ONLINE-BEFRAGUNG

## AUFBAU FRAGEBOGEN ONLINE-BEFRAGUNG

### Einleitung & Datenschutzhinweis

[...]

### Triggerwarnung

Diese Umfrage enthält möglicherweise Inhalte, die für einige Teilnehmer/-innen belastend wirken können. Dies könnte Themen wie Gewalt, sexualisierte Gewalt, sexuelle Übergriffe und Opferwerdung umfassen. Bitte nimm nur an dieser Umfrage teil, wenn du dir sicher bist, solche Inhalte bewältigen zu können.

### Ausschlussfrage

Warst du in den vergangenen zwei Jahren auf einem Rock- und/oder Pop-Musikfestival?

Antwortmöglichkeiten: ja/nein

» Bei Auswahl „nein“ wird teilnehmende Person zum Ende des Fragebogens weitergeleitet

### Allgemeines subjektives Sicherheitsgefühl

Wie hast du die allgemeine Sicherheitslage auf dem Festival eingeschätzt?

**Antwortmöglichkeiten:**

Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

**Teil 1**

**Subjektive Kriminalitätsfurcht auf einem Musikfestival messen**

**(ohne Awareness-Konzept)**

**Standardindikator zur Messung von Kriminalitätsfurcht**

Wie sicher würdest du dich fühlen, wenn du nachts alleine auf dem Festivalgelände unterwegs wärst?

Wie sicher würdest du dich fühlen, wenn du nachts alleine auf dem Campingplatz unterwegs wärst?

Wie sicher würdest du dich fühlen, wenn du nachts alleine auf dem Nachhauseweg zum Hotel, Campingplatz etc. unterwegs wärst?

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

**Messung des Viktimisierungsrisikos**

Wie hoch schätzt du die Wahrscheinlichkeit ein, dass du bei den folgenden Szenarios selbst Opfer wirst?

- Körperliche Gewalt:  
*Körperliche Gewalt bedeutet alle Formen von Misshandlungen z.B. schlagen/prügeln, treten, mit Gegenständen werfen, Attacken mit Waffen bis hin zum Mordversuch oder Mord.*
- Sexuelle Belästigung (psychischer Art):  
*Sexuelle Belästigung ist jedes unerwünschte Verhalten sexueller Natur, das als*

*anstößig empfunden wird. Unter anderem jemand macht sexuell anzügliche Kommentare/Anspielungen/Witze oder der eigene Körper wird angestarrt.*

- Sexueller Übergriff (physischer Art):  
*Sexueller Übergriff ist eine körperliche, psychische und emotionale Verletzung in Form einer sexuellen Handlung, die einer Person ohne deren Zustimmung zugefügt wird. Dabei kann es darum gehen, jemanden zu zwingen oder zu manipulieren, Zeuge sexueller Handlungen zu werden oder daran teilzunehmen.*

Antwortmöglichkeiten: Sehr wahrscheinlich bis sehr unwahrscheinlich (Likert-Skala)

### **Messung der subjektiven Einschätzung der persönlichen Verletzbarkeit**

Wie sicher fühlst du dich in einer dieser gefährlichen Situationen angemessene Maßnahmen zur Verteidigung anzuwenden?

- Körperliche Gewalt:  
*Körperliche Gewalt bedeutet alle Formen von Misshandlungen z.B. schlagen/prügeln, treten, mit Gegenständen werfen, Attacken mit Waffen bis hin zum Mordversuch oder Mord.*
- Sexuelle Belästigung (psychischer Art):  
*Sexuelle Belästigung ist jedes unerwünschte Verhalten sexueller Natur, das als anstößig empfunden wird. Unter anderem jemand macht sexuell anzügliche Kommentare/Anspielungen/Witze oder der eigene Körper wird angestarrt.*
- Sexueller Übergriff (physischer Art):  
*Sexueller Übergriff ist eine körperliche, psychische und emotionale Verletzung in Form einer sexuellen Handlung, die einer Person ohne deren Zustimmung zugefügt wird. Dabei kann es darum gehen, jemanden zu zwingen oder zu manipulieren, Zeuge sexueller Handlungen zu werden oder daran teilzunehmen.*

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

## **Einfluss der Medien**

Wie oft informierst du dich im Allgemeinen über Gewalttaten in den Medien?

Wie oft informierst du dich über Gewalttaten auf Musikfestivals in den Medien?

Antwortmöglichkeiten: Sehr oft bis nie (Likert-Skala)

## **Messung des subjektiven Sicherheitsgefühls bei ausgewählten Szenarien**

Wie sicher würdest du dich in den folgenden Situationen fühlen?

- Schlechte Beleuchtung
- Menschenmenge
- Hoher Alkoholkonsum anderer Menschen
- Hoher Drogenkonsum anderer Menschen
- Präsenz von Männergruppen
- Präsenz von Frauengruppen

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

## **Teil 2**

### **Subjektive Kriminalitätsfurcht auf einem Musikfestival messen (mit Awareness-Konzept)**

Einleitung: Was sind Awareness-Konzepte?

In den letzten Jahren gibt es auf deutschen Musikfestivals sogenannte Awareness-Teams. Diese Teams sollen helfen, wenn jemand in einer unangenehmen Situation steckt. Das Ziel ist, dass Personen in solchen Momenten diskret Unterstützung bekommen können. Diskret bedeutet, dass die betroffene Person

nicht erzählen muss, was passiert ist. Stattdessen kann sie an vorher festgelegten Stellen, zum Beispiel beim Sanitätsdienst oder beim Barpersonal, ein bestimmtes Codewort benutzen. Wird das Codewort benutzt, wird das Awareness-Team informiert und die betroffene Person entscheidet selbst, wie es weitergehen soll. Es ist möglich, eine Auszeit im speziell dafür eingerichteten Awareness-Ort zu nehmen oder das Festival zu verlassen. Die Polizei muss nicht hinzugezogen werden, außer es wird von der Person gewünscht. Unangenehme Situationen können verschiedene Gründe haben, nicht nur körperliche Übergriffe. Manchmal fühlen sich Personen unwohl, weil da zu viel Trubel ist oder sie ihre Freunde/Freundinnen verloren haben

Überleitung zum Fragebogen: Stell dir vor, auf jedem Rock- und Pop-Musikfestival in Deutschland gibt es von nun an Awareness-Konzepte. Bitte beantworte unter dieser Voraussetzung die folgenden Fragen (die Wiederholung der Fragen ist absichtlich):

### **Allgemeines subjektives Sicherheitsgefühl**

Wie würdest du die allgemeine Sicherheitslage auf dem Festival einschätzen?

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

### **Standardindikator zur Messung von Kriminalitätsfurcht**

Wie sicher würdest du dich fühlen, wenn du nachts alleine auf dem Festivalgelände unterwegs wärst?

Wie sicher würdest du dich fühlen, wenn du nachts alleine auf dem Campingplatz unterwegs wärst?

Wie sicher würdest du dich fühlen, wenn du nachts alleine auf dem Nachhauseweg zum Hotel, Campingplatz etc. unterwegs wärst?

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

### **Messung des Viktimisierungsrisikos**

Wie hoch schätzt du die Wahrscheinlichkeit ein, dass du bei den folgenden Szenarios selbst Opfer wirst?

- Körperliche Gewalt:  
*Körperliche Gewalt bedeutet alle Formen von Misshandlungen z. B. schlagen/prügeln, treten, mit Gegenständen werfen, Attacken mit Waffen bis hin zum Mordversuch oder Mord.*
- Sexuelle Belästigung (psychischer Art):  
*Sexuelle Belästigung ist jedes unerwünschte Verhalten sexueller Natur, das als anstößig empfunden wird. Unter anderem jemand macht sexuell anzügliche Kommentare/Anspielungen/Witze oder der eigene Körper wird angestarrt.*
- Sexueller Übergriff (physischer Art):  
*Sexueller Übergriff ist eine körperliche, psychische und emotionale Verletzung in Form einer sexuellen Handlung, die einer Person ohne deren Zustimmung zugefügt wird. Dabei kann es darum gehen, jemanden zu zwingen oder zu manipulieren, Zeuge sexueller Handlungen zu werden oder daran teilzunehmen.*

Antwortmöglichkeiten: Sehr wahrscheinlich bis sehr unwahrscheinlich (Likert-Skala)

### **Messung der subjektiven Einschätzung der persönlichen Verletzbarkeit**

Wie sicher fühlst du dich in einer dieser gefährlichen Situationen angemessene Maßnahmen zur Verteidigung anzuwenden?

- Körperliche Gewalt:  
*Körperliche Gewalt bedeutet alle Formen von Misshandlungen z. B. schlagen/*

*prügeln, treten, mit Gegenständen werfen, Attacken mit Waffen bis hin zum Mordversuch oder Mord.*

- Sexuelle Belästigung (psychischer Art):  
*Sexuelle Belästigung ist jedes unerwünschte Verhalten sexueller Natur, das als anstößig empfunden wird. Unter anderem jemand macht sexuell anzügliche Kommentare/Anspielungen/Witze oder der eigene Körper wird angestarrt.*
- Sexueller Übergriff (physischer Art):  
*Sexueller Übergriff ist eine körperliche, psychische und emotionale Verletzung in Form einer sexuellen Handlung, die einer Person ohne deren Zustimmung zugefügt wird. Dabei kann es darum gehen, jemanden zu zwingen oder zu manipulieren, Zeuge sexueller Handlungen zu werden oder daran teilzunehmen.*

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

### **Einfluss der Medien**

Wie oft informierst du dich im Allgemeinen über Gewalttaten in den Medien?

Wie oft informierst du dich über Gewalttaten auf Musikfestivals in den Medien?

Antwortmöglichkeiten: Sehr oft bis nie (Likert-Skala)

### **Messung des subjektiven Sicherheitsgefühls bei ausgewählten Szenarien**

Wie sicher würdest du dich in den folgenden Situationen fühlen?

- Schlechte Beleuchtung
- Menschenmenge
- Hoher Alkoholkonsum anderer Menschen
- Hoher Drogenkonsum anderer Menschen
- Präsenz von Männergruppen

## VORHANDENSEIN VON AWARENESS-KONZEPTEN

- Präsenz von Frauengruppen

Antwortmöglichkeiten: Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

Abschluss

Mit welchem Geschlecht identifizierst du dich?

- weiblich
- männlich
- divers

In welchem Jahr wurdest du geboren?

## **ANHANG 2 BEIBLATT ZUM FRAGENBOGEN DER ONLINE-BEFRAGUNG**

### **BEIBLATT – AUFBAU FRAGEBOGEN ONLINE- BEFRAGUNG**

#### **Ausschlussfrage**

Soll sicherstellen, dass nur Personen, die in den letzten zwei Jahren auf einem Rock- und/oder Pop-Musikfestival waren den Fragebogen bearbeiten. Der Besuch eines Musikfestivals ist Voraussetzung zur Beantwortung der Fragen, da nur dann gewährleistet ist, dass eine Person ausreichende Erfahrungswerte in Bezug auf die Festivalumgebung vorweisen kann.

#### **Allgemeines subjektives Sicherheitsgefühl auf Musikfestivals**

Diese Frage soll das allgemeine Sicherheitsgefühl der Besuchenden überprüfen und dient als Grundlage für einen Vergleich mit vorangegangenen Studien zum Thema Sicherheit auf Musikfestivals, welche herausfanden, dass sich die Besuchenden meistens sicher fühlen (u.a. Höme – Für Festivals GmbH, 2021; Fileborn et al., 2019).

#### **Antwortmöglichkeiten:**

Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

## **Beschreibung Teil 1 und Teil 2**

Im Folgenden soll das subjektive Sicherheitsgefühl anhand der individuell wahrgenommenen Kriminalitätsfurcht der Besuchenden von Pop- und Rock-Festivals untersucht werden. Die Untersuchung wird in zwei Teile unterteilt. In Teil 1 wird das subjektive Sicherheitsgefühl auf Musikfestivals gemessen, ohne speziell auf Awareness-Konzepte hinzuweisen. Im darauffolgenden Teil 2 werden die Fragen wiederholt, wobei hier vorausgesetzt wird, dass auf jedem Musikfestival Awareness-Konzepte eingesetzt werden. Bevor im zweiten Teil die Fragen beantwortet werden, gibt es eine kurze Einführung zum Thema Awareness-Konzepte, sodass alle Teilnehmenden die Fragen mit gleichem Wissensstand beantworten können.

Innerhalb der beiden Teile des Fragebogens soll das subjektive Sicherheitsgefühl anhand der Dimensionen der personalen Kriminalitätsfurcht, des Standardindikator und der drei Erklärungsansätze untersucht werden. Diese sind in Kapitel 4 zu finden.

## **Teil 1 und Teil 2**

### **Subjektives Sicherheitsgefühl auf Musikfestivals messen (ohne/mit Awareness-Konzept)**

### **Standardindikator zur Messung des subjektiven Sicherheitsgefühls**

Um im Allgemeinen das subjektive Sicherheitsgefühl einer Person in der eigenen Wohngegend zu ermitteln, wird der Standardindikator zur Messung des subjektiven Sicherheitsgefühls verwendet. Dieser erhält die Frage: „*Wie sicher fühlen Sie sich, wenn Sie nachts alleine in Ihrem Stadtteil spazieren gehen?*“ (vgl. Bug& van Um, 2014, S.2; Köhn & Bornewasser, 2012, S.13).

In der vorliegenden Arbeit sollen insgesamt drei Fragen gestellt werden. Grund hierfür ist, dass es auf einem Musikfestival nicht nur einen einzigen Nachhause-

weg gibt, auf dem man alleine nachts unterwegs sein kann. In der Studie von Fileborn et al. (2019, S.16) gaben die befragten Personen an, dass sie sich am ehesten im Bühnenbereich (hier Festivalgelände) und auf dem Campingplatz unsicher fühlen. Gleiches bestätigten auch die Teilnehmenden der Studie von Bows et al. (2022b, S.7). Dort wurde angegeben, dass sie sich auf dem Campingplatz, auf Gehwegen, im Bühnenbereich und auf den Toiletten am unsichersten fühlen. Die Details zu den genannten Studien werden in Kapitel 3.3 dargestellt.

### **Antwortmöglichkeiten:**

Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

### **Messung des Viktimisierungsrisikos**

Wie in Kapitel 4 beschrieben, beinhaltet die personale Kriminalitätsfurcht zum Teil auch die Angst davor, selbst Opfer einer Straftat zu werden. Ein Mensch kann verstärkt Angst davor haben, wenn er/sie bereits selbst Opfer war oder eine Person kennt, die Opfer wurde. Dies ist Teil der kognitiven Dimension der personalen Kriminalitätsfurcht: *„Für wie wahrscheinlich halten Sie es, dass Sie (in einem bestimmten Zeitraum) Opfer einer Straftat werden?“* (Ziegler et al., 2011, S.29)

Basierend auf der Studie von Fileborn et al. (2019, S.18) soll das eigene Viktimisierungsrisiko bezogen auf verschiedene Gewaltszenarios bewertet werden. In der Studie wurden Personen gefragt, welche Gewaltformen sie am ehesten auf einem Festival erwarten. Das Ergebnis war, dass insbesondere sexuelle und physische Gewalt auf Musikfestivals vorkommen, weshalb diese Formen in der vorliegenden Studie abgefragt wurden. Da laut der Studie von Fileborn et al. (2019, S.18) besonders männliche Personen von physischer und Frauen von sexueller Gewalt betroffen sind, wird es dadurch möglich, das Viktimisierungsrisiko umfassend zu messen. Die beiden Gewaltformen homophobe und transphobe Gewalt wurden ausgeschlossen.

Die Gewaltformen werden wie folgt definiert (diese Definitionen befinden sich auch kurz zusammengefasst im Fragebogen):

*Körperliche/Physische Gewalt* beinhaltet jegliche „Formen von Misshandlungen: schlagen, schütteln (von Babys und kleinen Kindern), stoßen, treten, boxen, mit Gegenständen werfen, an den Haaren ziehen, mit den Fäusten oder Gegenständen prügeln, mit dem Kopf gegen die Wand schlagen, (mit Zigaretten) verbrennen, Attacken mit Waffen usw. bis hin zum Mordversuch oder Mord.“ (Beratungsstelle für Gewaltprävention, 2023).

*Sexuelle Belästigung* ist jedes unerwünschte Verhalten sexueller Natur, das als anstößig empfunden wird oder das ein Gefühl der Verzweiflung, Einschüchterung oder Demütigung hervorruft. Sexuelle Belästigung kann Folgendes umfassen (Bows et al., 2022b, S.5):

- jemand macht sexuell anzügliche Kommentare oder Gesten
- der eigene Körper wird angestarrt
- sexuelle Witze oder Anspielungen
- jede andere Art von Belästigung sexueller Art durch Kontaktformen, die oben nicht beschrieben wurden

*Sexueller Übergriff* ist eine körperliche, psychische und emotionale Verletzung in Form einer sexuellen Handlung, die einer Person ohne deren Zustimmung zugefügt wird. Dabei kann es darum gehen, jemanden zu zwingen oder zu manipulieren, Zeuge sexueller Handlungen zu werden oder daran teilzunehmen (Bows et al., 2022b, S.5).

Das Viktimisierungsrisiko ist Teil des Spannungsfeldes, wodurch Kriminalitätsfurcht entsteht.

### **Antwortmöglichkeiten:**

Sehr wahrscheinlich bis sehr unwahrscheinlich (Likert-Skala)

### **Messung der subjektiven Einschätzung der persönlichen Verletzbarkeit**

Die „Verletzbarkeitshypothese“ beschreibt hierbei die individuell wahrgenommenen Fähigkeiten, sich in einer gefährlichen Situation verteidigen zu können, und nicht die tatsächlichen Fähigkeiten. Sind Personen der Meinung, dass sie in einer solchen Situation nicht genügend Bewältigungsfähigkeiten haben, resultiert dies in einer höheren Kriminalitätsfurcht (siehe Kapitel 4). Gemessen wird die persönliche Verletzbarkeit durch die Abfrage des individuellen Verhaltens in einer akuten Angriffssituation. Dies ist Teil der konativen Dimension der personalen Kriminalitätsfurcht „*Wie oft hatten Sie (in einem bestimmten Zeitraum bestimmte) Maßnahmen ergriffen, um sich vor Kriminalität zu schützen?*“ (Ziegleder et al., 2011, S.30)

Die „subjektive Einschätzung der persönlichen Verletzbarkeit“ ist Teil des Spannungsfeldes, wodurch Kriminalitätsfurcht entsteht.

**Antwortmöglichkeiten:**

Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

**Einfluss der Medien**

Die mediale Berichterstattung kann dazu beitragen, dass die subjektive Kriminalitätsfurcht verstärkt wird (siehe Kapitel 4). Innerhalb des Abschnitts werden zwei Fragen gestellt, um darauf den Mittelwert der beiden Antworten zu bilden. Zum einen wird erfasst, wie oft sich die Teilnehmenden im Allgemeinen über Kriminalität informieren und zum anderen, wie oft sich die befragten Personen über Gewalttaten auf Musikfestivals erkundigen.

Der Einfluss der Medien ist Teil des Spannungsfeldes, wodurch Kriminalitätsfurcht entsteht.

**Antwortmöglichkeiten:**

Sehr oft bis nie (Likert-Skala)

## **Messung des subjektiven Sicherheitsgefühls bei ausgewählten Szenarien**

Durch diese Frage wird erfasst, bei welchen der folgenden Szenarien sich Besuchende sehr sicher bis sehr unsicher fühlen.

Die verschiedenen Situationen wurden basierend auf den Studien von Fileborn et al. (2019, S.16) und Bows et al. (2022b, S.8) ausgewählt. Hier sollten die befragten Personen angeben, in welchen Situationen sie sich auf einem Musikfestival unsicher fühlen würden. Die Details zu dieser Studie werden in Kapitel 3.3 dargestellt. Für die vorliegende Untersuchung wurden jene Faktoren ausgewählt, die mit dem Thema Gewalt in Verbindung stehen:

- Schlechte Beleuchtung
- Menschenmenge
- Hoher Alkoholkonsum anderer Menschen
- Hoher Drogenkonsum anderer Menschen
- Präsenz von Männergruppen
- Präsenz von Frauengruppen

Dieser Teil wurde ausgewählt, um einen direkten Vergleich zwischen dem Vorhandensein oder der Abwesenheit von Awareness-Konzepten in bestimmten Situationen zu ziehen. Dadurch kann bewertet werden, ob die Konzepte dazu beitragen, dass sich Besuchende innerhalb bestimmter Szenarien vor Ort sicherer oder unsicherer fühlen. Dies soll je Geschlechtergruppe untersucht werden.

### **Antwortmöglichkeiten:**

Sehr sicher bis sehr unsicher (Likert-Skala)

### **Abschluss**

Hier werden soziodemografische Daten der Teilnehmenden abgefragt.

# TEIL 4

## ANEIGNUNG, ANSCHLUSSFÄHIGKEIT UND AUFRECHTERHALTUNG RECHTER IDEOLOGIEN IN DER BLACK-METAL-SZENE

EINE SOZIALKONSTRUKTIVISTISCHE ANALYSE

VON

BASTIAN WENZEL





# INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	303
2	Verortung und Forschungsstand	307
2.1	Subkultur- und Szeneforschung	307
2.2	Rechtsextremismusforschung	310
2.3	Forschungsstand	313
2.4	Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit	315
3	Black Metal – Fallvorstellung	316
3.1	Die ‚erste Welle‘ des Black Metals	316
3.2	Die ‚zweite Welle‘ des Black Metals – die norwegische Szene der 1990er-Jahre	319
3.3	Szenemythen der ‚zweiten Welle‘ – Mayhem, Euronymous und Helvete	322
3.4	Burzum, Varg Vikernes und kriminelle Delikte	325
3.5	Varg Vikernes und rechte Ideologien	330
3.6	Nationalsozialistischer Black Metal (NSBM)	333
3.7	Die gesellschaftliche Konstruktion des Black Metals – Institutionalisierung, Subsinnwelt und Kontrastwirklichkeit	335
4	Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien durch institutionalisierte Kernelemente der BM-Szene	341
4.1	Black Metal als ‚Counterculture‘	341
4.1.1	Anti-Religiosität	345
4.2	Transgression	348
4.3	Authentizität	353
4.4	Rückgewandtheit	361
5	Aufrechterhaltung rechter Ideologien in der Black-Metal-Szene	368
5.1	5.1 Reflexive Anti-Reflexivität	368
5.2	Apolitische Selbstdarstellung, Unterdrückung politischer Diskurse und Selbstimmunisierung	372
5.3	Aufrechterhalten der Grauzone: Widersprüche innerhalb der Szene	376
		301

5.3.1	Satanismus vs. rechte Ideologien	377
5.3.2	Allgemeine Misanthropie vs. gezielter Hass	378
5.3.3	Individualismus vs. Gruppenidentität	379
5.3.4	Transgression vs. Alltäglichkeit	380
6	Fazit	381
6.1	Reflexion	383
6.2	Ausblick	385
7	Literaturverzeichnis	388

# 1 EINLEITUNG

Black Metal, das ist eine radikale Abkehr von der Gesellschaft, von ihren Werten und Normen, ein Spielen mit und Überschreiten von Tabus, ein individuenzentrierter Resonanzraum, in dem Außenseitertum, Misanthropie und die negativen Seiten der Existenz – Einsamkeit, Trauer, Verzweiflung, Hass, Tod und Zerstörung – zelebriert werden. Neben dieser inhaltlichen und ideologischen Dimension ist Black Metal ein Subgenre und eine Szene des Metals, welches sich musikalisch durch keifenden Gesang, verzerrte Gitarren und eine dichte Atmosphäre auszeichnet, die für ungeübte Hörer/-innen häufig an Krach grenzt.

Mediale Aufmerksamkeit wurde der in den 1990er-Jahren entstandenen Szene vor allem zu ihrem Beginn zuteil, als ihre Anhänger/-innen mehrere Morde verübten, Kirchen anzündeten und Selbstmorde begingen (Moynihan & Søderlind, 2007). Auch wenn sich diese destruktive Innen- und Außenwirkung bis auf wenige Ausnahmen nicht bis in die Gegenwart fortgesetzt hat, sind diese Taten tief mit dem ideologischen Selbstverständnis der Szene verwurzelt und bis heute wichtige Szenemythen. In jüngerer Zeit fällt die Black-Metal-Szene stattdessen immer wieder durch ihre Verwendung von rechten Symbolen und ihre Nähe zu rechten Ideologien, Diskursen und Gruppierungen auf und löst damit mediale und aktivistische Gegenreaktionen aus. Diese Verbindung aus rechten Ideologien und Black Metal manifestiert sich auch in der Bezeichnung einiger Bands als ‚National Socialist Black Metal‘ (NSBM), ein Label, mit welchem Bands bezeichnet werden, die sich eindeutig rechter Diskurse und Symboliken bedienen. Gegenreaktionen und Kritik gibt es meist dann, wenn Bands mit Verbindungen zu rechten Ideologien von Konzerten abgehalten werden sollen, häufig durch linke Aktivistengruppen. So wurden Konzerte der Band Taake, welche als Nazi-Band bezeichnet wurde, 2018 wegen Protesten und Druck auf Veranstalter abgesagt (Hayden & Schonfeld, 2018). Ein weiteres Beispiel sind Proteste gegen Auftritte der Band Horna im Jahr 2019. Hier wurden vor allem die Verbindungen der Band zu anderen Bands des NSBM-Spektrums und die Rolle eines ihrer Mitglieder kritisiert, der als Label-Inhaber eine Band unter Vertrag hatte, deren Logo eine Swastika beinhaltete (Hitt, 2019).

Wie verhält sich die Szene selbst in Anbetracht dieser Verbindungen? Obwohl es zu beinahe *jeder* Black-Metal-Band einen Diskurs darum gibt, *ob* diese dem rechten Spektrum zuzuordnen sei, werden die eigentlichen Inhalte nur selten in der Szene thematisiert oder kritisiert. Doch warum? Der Umgang mit Symbolen des Nationalsozialismus, menschenverachtenden Texten und Weltbildern sowie der Hass gegen verschiedene gesellschaftliche Gruppen findet in der Szene meist spielerisch statt. Bei Kritik wird sich bewusst apolitisch dargestellt und auf verschiedene Deutungsebenen berufen, so z.B. darauf, dass Symbole wie Swastikas zur Provokation eingesetzt wurden und nicht, um sich politisch zu positionieren (Hayden & Schonfeld, 2018). Dadurch befindet sich die BM<sup>1</sup>-Szene in einer permanenten ‚Grauzone‘<sup>2</sup> im Hinblick auf rechte Diskurse und Ideologien, da diese zwar nicht Teil des eigentlichen Selbstverständnisses der Szene sind, dort aber immer wieder Anschluss und Manifestationsmöglichkeiten finden.

Diese Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien wird hier sozialkonstruktivistisch untersucht und folgende Forschungsfragen stehen dabei im Zentrum: Wie kommen die Anschlussfähigkeit und Aneignung rechter Ideologien und Diskurse in der Black-Metal-Szene zustande? sowie: Wie werden innerhalb der Szene rechte Ideologien und Diskurse aufrechterhalten, ohne dass die Szene sich in ihrem Selbstverständnis als ‚rechts‘ definiert? Eine sozialkonstruktivistische Perspektive hat sich im Prozess des Forschens als passend herauskristallisiert, da diese es ermöglicht, die sozialen Konstruktionsprozesse verstärkt in den Blick zu nehmen, die bei der Konstitution der Szene als zentral zu betrachten sind. Gerade bei einer Szene, die sich über Abgrenzungsprozesse und ihr Selbstverständnis als ‚Gegenkultur‘ definiert, erscheint dies wichtig und zielführend für ein tiefergreifendes Verständnis. Insbesondere durch eine histori-

1 BM wird in dieser Arbeit als Kurzform für ‚Black Metal‘ verwendet.

2 Der Begriff stammt ursprünglich aus juristischen Kontexten, wird hier aber in folgender Weise definiert und verwendet: Eine Grauzone im Hinblick auf rechte Ideologien bezeichnet das Aneignen von und die Selbststilisierung mit rechten Ideologien, ohne dass diese Teil des Selbstverständnisses werden, wodurch eine Abgrenzung zu deren Inhalten, die auch Beobachter/-innen als solche erscheinen kann, möglich wird.

sche Aufarbeitung der Gewordenheit der Szene und der damit einhergehenden sozialen Aushandlungsprozesse, die zur Konstruktion und zum Bestehen der Szene beigetragen haben bzw. beitragen, können deren Funktionsweisen und Logiken herausgearbeitet werden, welche daraufhin als Ausgangspunkt für die Beantwortung der hier verfolgten Forschungsfragen dienen können.

Diese Arbeit ist als Theorie- und Analysearbeit einzuordnen, welche versucht, die Kernelemente und Praktiken der BM-Szene in ihrer Reziprozität im Hinblick auf rechte Ideologien hin zu untersuchen. Dies ist allerdings nicht als bloßes Zusammentragen bisherigen Wissens über die Szene zu verstehen, da durch die sozialkonstruktivistische Rahmung dieser Arbeit ein bisher nicht präsen- ter Blickwinkel auf die Szene eingenommen wird, der z.B. die historische Gewordenheit der Szene stärker einbezieht und es ermöglicht, neue analytische Erkenntnisse zu erzeugen. Dies ist insbesondere dadurch möglich, dass verschiedene, üblicherweise im Einzelnen betrachtete, institutionalisierte Aspekte der Szene aufeinander bezogen werden. Im Wechselspiel aus Theorie und Empirie erscheint diese Arbeit im Hinblick auf den Stand der Forschung als wichtiger und nötiger Beitrag, der als Ausgangslage für weitere empirische Auseinandersetzungen mit der Szene dienen kann. Somit ist diese Arbeit vor dem Hintergrund der wahrgenommenen Notwendigkeit entstanden, bisherige Forschung zu verknüpfen und neu zu rahmen. Daraus resultierend bezieht sich diese Arbeit nicht auf eine spezifische lokale Manifestation der Black-Metal-Szene, sondern auf institutionalisierte, und damit strukturelle, Eigenheiten des globalen Phänomens Black Metal, die sich in verschiedenen lokalen Kontexten zeigen, die hier zur Verdeutlichung der herausgearbeiteten Aspekte herangezogen werden. Schließlich ist noch zu erwähnen, dass mein Expertenwissen, welches aus einer jahrelangen intensiven Auseinandersetzung mit der Szene – dem Konsum ihrer Produkte sowie der Teilhabe an der lokalen Metal-Szene – resultiert, in diese Arbeit eingeflossen ist. Durch dieses Wissen war es mir möglich, bestehende Forschung auf Plausibilität zu prüfen sowie Prozesse, die innerhalb der Szene stattfinden, in einer für Außenstehende verständlichen Weise aufzuarbeiten und darzustellen.

Diese Arbeit ist dabei folgendermaßen aufgebaut: Zunächst wird der Untersuchungsgegenstand innerhalb soziologischer Diskurse verortet, einige Begrifflichkeiten werden geklärt und der bisherige Forschungsstand zur Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien wird beleuchtet. Daraufhin wird der sozialkonstruktivistische analytische Rahmen dieser Arbeit dargestellt (Kapitel 2). Anschließend wird die historische Gewordenheit des Black Metals aufgearbeitet und dargestellt sowie diese Gewordenheit mit der zuvor eingeführten theoretischen Perspektive in Verbindung gesetzt. Hierbei wird gezeigt, dass komplexe Konstruktionsprozesse seit der Konstitutionszeit der Black-Metal-Szene zu ihrer Verbindung mit rechten Ideologien beigetragen haben (Kapitel 3). Der Frage, wie Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien und Diskurse in der Black-Metal-Szene möglich sind, wird im Anschluss nachgegangen, indem Kernelemente der Szene betrachtet und im Hinblick auf die Fragestellung untersucht werden (Kapitel 4). Zusätzlich werden szeninterne Praktiken untersucht, die ein Aufrechterhalten rechter Ideologien und Diskurse innerhalb der Szene ermöglichen, sowie Widersprüche und Paradoxien hergeleitet und analysiert, die mit der Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien einhergehen. Hier wird insbesondere gezeigt werden, wie diese die Szene von einer eindeutigen Identifikation mit rechten Positionen abhalten (Kapitel 5). Dabei ist von Konstruktionsprozessen auszugehen, die nur im Zusammenspiel verschiedener Faktoren zum Status quo der Szene führen konnten.

Diese Arbeit kann somit als ‚multifaktorielle‘ Betrachtung eingeordnet werden, da hier versucht wird, verschiedene Aspekte der Szene einzubeziehen und miteinander in Verbindung zu setzen, die in vielen Veröffentlichungen nur im Einzelnen betrachtet werden. Hier wird hingegen argumentiert, dass nur durch deren Zusammenspiel die Verbindungen zu und das Aufrechterhalten von rechten Ideologien und Diskursen innerhalb der Black-Metal-Szene verständlich wird. Im Schlussteil werden die Ergebnisse der Arbeit noch einmal zusammengefasst, eine Reflexion über die Szene wird vorgenommen sowie ein Ausblick darauf gegeben, welche wissenschaftlichen Arbeiten noch ausstehen und wie sich die Szene weiterentwickelt hat und noch weiterentwickeln kann (Kapitel 6).

## 2 VERORTUNG UND FORSCHUNGSSTAND

### 2.1 SUBKULTUR- UND SZENEFORSCHUNG

In diesem Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand innerhalb der Subkultur- und Szeneforschung verortet und aufgezeigt, warum in dieser Arbeit von der Black-Metal-Szene die Rede ist und nicht etwa vom Black-Metal-Genre oder der Black-Metal-Subkultur.

Zunächst ist Black Metal als Genre von Musik und Subgenre (zu Deutsch etwa: Unterart) des Heavy Metals bzw. des Extremen Metals zu definieren. In der Wissenschaft wird der Genre-Begriff zwar nicht nur genutzt, um musikalische Stile voneinander zu trennen, sondern auch, um „a set of mucial events and the social processes and communities that constitute those events“ (Kahn-Harris, 2006, S.12) zu beschreiben, allerdings ist das Konzept dennoch nicht „rooted [...] in social, but in textual abstractions“ (ebd.). Wenn in dieser Arbeit vom Genre des Black Metals die Rede ist, dann im Sinne der musikalischen Eigenart, welche die Musik des Black Metals von anderen Genres unterscheidet. Meist sind es in dieser Arbeit aber die sozialen Prozesse, welche sich um das Genre herum und innerhalb dessen befinden, die von Interesse sind und welche mit dem Genre-Begriff nur unscharf eingefangen werden können. Stattdessen kann entweder von Subkultur oder Szene gesprochen werden. Im Folgenden werden diese beiden Konzepte näher erläutert und es wird dargelegt, warum in dieser Arbeit das Konzept der Szene dem der Subkultur vorgezogen wird.

Generell kann als Subkultur „eine spezifische, identifizierbare kulturelle Gruppe, die innerhalb einer größeren dominanten kulturellen Rahmung existiert“ (Netherton, 2014, S.400, e.Ü.<sup>3</sup>) verstanden werden. Diese Gruppe zeichnet sich durch eigene „Werte, Bedeutungen, und Identitäten aus, die sich von denen der dominanten Kultur unterscheiden“, (ebd., e.Ü.) und existiert oft „on the mar-

3 e.Ü.= eigene Übersetzung.

gins of ‚acceptable‘ society“ (Kahn-Harris, 2006, S.15). Dass Black Metal den Ansprüchen des Konzeptes entspricht, zeigt Kingsepp (2011), der dabei auf die Ausarbeitung der ‚subkulturellen Substanz‘ (Hodkinson, 2002) Bezug nimmt, welche im Black Metal durch folgende Merkmale erfüllt werde: „a strong sense of collective identity [...] with unwritten rules about authenticity (what is ‚true‘) leading to a high level of commitment and of consistent distinctiveness, as well as autonomy“ (Kingsepp, 2011, S.2).

Gerade die Gegenüberstellung der Subkultur zur ‚dominanten‘ Kultur impliziert aber einerseits den niedrigen Status der Subkultur und stellt andererseits deren Unterschiedlichkeit zur dominanten Kultur in den Vordergrund (Kahn-Harris, 2006, S.15). Weiter kann kritisiert werden, dass die kollektive Identität der Mitglieder und deren Homogenität überbetont werden. In Zeiten der Postmoderne, die sich unter anderem durch eine gesteigerte Zahl an Möglichkeiten und das Verschwimmen von Grenzen verschiedener Populärkulturen auszeichnet,<sup>4</sup> kann damit argumentiert werden, dass das Konzept der Subkultur heutzutage nicht mehr zeitgemäß ist, da in postmodernen Gesellschaften stattdessen Individualität und Authentizität eine größere Rolle spielen (Venkatesh et al., 2015, S.68). So sind Individuen häufig Mitglieder in mehreren verschiedenen sozialen Gruppen zugleich, während diese Zugehörigkeiten weniger bindenden Charakter haben, als dies mit dem Begriff der Subkultur postuliert wird. Entsprechend kann argumentiert werden, dass wir uns in einer ‚Post-Subkulturellen‘ Ära (Muggleton & Weinzierl, 2003) befinden (Kahn-Harris, 2006, S.18).

In der Folge wird der Begriff von einigen Autoren und Autorinnen, die sich mit Heavy Metal beschäftigen, abgelehnt (Venkatesh et al., 2015, Kahn-Harris, 2006). Stattdessen findet das Konzept der ‚Szene‘ häufig Anwendung. Straw

4 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Begriffen Moderne und Postmoderne und deren Wechselspiel zu Subkulturen (bzw. Szenen) Muggleton (2000). Zusammenfassend kann hier postuliert werden, dass „modernist theory stressed a series of discrete subcultural styles unfolding in linear time up until the late 1970s, the postmodern 1980s and 1990s have been decades of subcultural fragmentation and proliferation, with a glut of revivals, hybrids and transformations, and the co-existence of myriad styles at any one point in time“ (Muggleton, 2000, S.47).

(1991, S.373) definiert eine Musikszene als „that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization“. Dieses Verständnis von Szene erlaubt es, die Heterogenität seiner Mitglieder einzubeziehen und betont die Prozesse der permanenten Herstellung und des damit einhergehenden Wandels, die mit einer Szene verbunden sind (Kahn-Harris, 2006, S.20). Dieses Konzept kann somit auf alle (sozialen) Praktiken angewendet werden, die mit dem Genre des Black Metals verknüpft sind, also Praktiken des „music making, production, circulation, discussion and texts“ (ebd., S.15), die somit in das Verständnis der Szene integriert werden. Harris (2000, S.25) argumentiert, dass es somit möglich wird, „all music and music-related activity“ als innerhalb von Szene(n) stattfindend zu begreifen. Somit kann das Szene-Konzept den Anforderungen der (Post-)Moderne gerecht werden. Auch die Frage der ‚Mitgliedschaft‘ verliert hierdurch an Bedeutung (Kahn-Harris, 2006, S.22) und ermöglicht es, fluide Grenzen anzunehmen, die sich vielmehr um Praktiken herum organisieren, die mit der Musik des Black Metals verknüpft sind. Szene wird somit als „emergent feature of everyday interaction and a construct of the researcher“ (ebd.) verstanden und in dieser Arbeit in dieser Weise verwendet.

Wenn hier also von *der* Black-Metal-Szene gesprochen wird, dann ist von der Gesamtheit globaler Praktiken die Rede, die sich um das musikalische Genre des Black Metals herum gebildet haben und sich damit (und mit sich selbst) auseinandersetzen. Auch kann die Rede von spezifischen lokalen Szenen (z.B. der norwegischen Szene der 1990er-Jahre) sein. Da es hier aber zunächst um Black Metal im Allgemeinen geht, erscheint dieses Konzept der Szene flexibel genug, um für das Beantworten der Fragestellungen angemessen zu sein: „The concept of scene allows researchers to produce work that is empirically grounded in specific contexts yet is open to connections with other pieces of research and to everyday language“ (ebd., S.21).

In Abgrenzung zum Begriff der Subkultur wird in dieser Arbeit außerdem nicht der von Thornton (1995) geprägte Begriff des ‚subkulturellen Kapitals‘ ver-

wendet, welcher in Anlehnung an das Konzept des ‚kulturellen Kapitals‘ von Bourdieu (1979, 1993) entstanden ist. Stattdessen wird hier von ‚szenischem Kapital‘ die Rede sein, wobei sich auf die Ausführungen von Kahn-Harris (2006) bezüglich der Herstellung von subkulturellem Kapital innerhalb der Extremen Metal-Szene gestützt wird. Dieses kann laut Kahn-Harris (2006, S.121) erhöht bzw. generiert werden, „by constructing and performing various forms of discourse and identity“, sowie durch „knowing the complex histories of the scene and by having heard the music of its vast number of bands“ (ebd., S.122). Außerdem trägt ein möglichst detailliertes Wissen über „the institutions and practices of the scene [which ...] require [...] an active experience of the scene“ (ebd., S.124) zur Akkumulation von subkulturellem bzw. szenischem Kapital bei. Personen, welche szenisches Kapital besitzen bzw. dieses performativ darstellen, wird mit Anerkennung begegnet, woraus Prestige, Macht, ein gesteigertes Selbstwertgefühl und eine Bestätigung der eigenen Identität resultieren können. Somit trägt szenisches Kapital zu einer „rewarding experience of the scene“ (ebd., S.121) bei. Dieses Konzept wird in der späteren Analyse immer wieder aufgegriffen werden. Durch den Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit wird sich zunächst noch in der Rechtsextremismusforschung verortet und der bisherige Forschungsstand zur Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien aufgearbeitet.

## 2.2 RECHTSEXTREMISMUSFORSCHUNG

Rechtsextremismusforschung hat in der deutschen Soziologie eine lange Tradition, deren Verlauf seit dem 2. Weltkrieg hier kurz nachgezeichnet werden soll. Zunächst war diese Forschung akteurs- und organisationsorientiert und Rechtsextremismus wurde als „Fortsetzung oder Wiederbelebung von NS-Aktivitäten“ (Virchow, 2016, S.6) eingeordnet, zudem wurde wahlsoziologischen Fragestellungen nachgegangen. In den 80er und 90er-Jahren des letzten Jahrhunderts rückte Jugendkultur vermehrt in das Zentrum der Betrachtung und die Hinwendung zu rechten Ideologien wurde als „jugendliches Protestsyndrom beziehungsweise die subjektiv sinnhafte Suche nach Bearbeitungsmöglichkeiten jugendspezifischer Lebens- und Konfliktlagen“ (ebd., S.7) eingeord-

net. Durch den Anstieg rassistisch motivierter Gewalttaten in den 1990er-Jahren wandelte sich erneut der Schwerpunkt der Forschung hin zu einer „Beschäftigung mit verschiedenen Faktoren der Gewalteskalation von rechts“ (ebd.), es gewannen Themen wie „Emotion und Affekt“ (ebd., S.9) verstärkt an Bedeutung. In diesem Zusammenhang wurde auch rechte „Jugend(sub)kultur mit ihren eigenständigen Style-Codes, internen Verständigungs- und musikalischen Ausdrucksformen“ (ebd.) näher betrachtet. Seither ist es zu einer starken Ausdifferenzierung der Rechtsextremismusforschung gekommen „im Gesamtkontext der extremen Rechten relativ wachsenden und handlungsfähigen neonazistischen Szene und Bewegung“ (ebd.). Damit einher ging eine Fokussierung auf „Entstehung, [...] Aufstieg und Niedergang extrem rechter Parteien“ (ebd.). Diese Arbeit schließt dabei an Forschungstraditionen der 1990er-Jahre an, indem sich mit Black Metal auf eine (primär) Jugend-Szene fokussiert wird, die sich um eine musikalische Ausdrucksform organisiert, zudem ist diese gleichzeitig im Kontext neuerer Forschung zu verstehen, da sich hier insbesondere der Entstehung und Konstruktion einer rechtsoffenen Szene gewidmet wird.

Der Begriff der Rechtsoffenheit weist hierbei bereits auf ein ungelöstes Problem der Rechtsextremismusforschung hin, welches ihre Begrifflichkeiten betrifft: Was gilt als rechts oder rechtsoffen, was als extrem und was als rechtsextrem? Auch in dieser Arbeit stellt sich die Frage, was als rechte Ideologien, Diskurse, Inhalte und Positionen zu verstehen ist. Allerdings kann sich hier nur insofern mit der Schwierigkeit der Begriffsbestimmung beschäftigt werden, als sich auf gängige Definitionen und Merkmalsauflistungen bezogen wird und erläutert wird, inwiefern diese im Black Metal vorfindbar sind.<sup>5</sup> Als Elemente (extrem) rechter Weltanschauungen werden hier angesehen: „ein (völkischer) Nationalismus, Rassismus beziehungsweise Ethnopluralismus, Antikommunismus, Antipluralismus, Autoritarismus/Law-and-order-Denken sowie Feindschaft gegen Demokratie“ (ebd., S.10). Weiter kann genannt werden: „Glaube an den gesellschaftlichen Verfall, Antiamerikanismus, Geschichtsrevisionismus

5 Für einen Überblick und eine kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen der Rechtsextremismusforschung Virchow 2016.

(bis hin zur Leugnung des Holocaust) [...] sowie personalisierendes Denken“ (ebd.). Dabei wird die eigene Kultur/nationale Gemeinschaft meist als Opfer stilisiert, die im Zuge der Moderne durch bestimmte Gruppen zerstört wurde oder werden wird. Weiter können ein „Streben nach ‚rassischer‘/ ‚volkklicher‘ Homogenität“ (ebd.) und das Beharren auf sozialen Ungleichheiten als natürlich bzw. eine „sozialdarwinistische [...] Lebensphilosophie“ (ebd.) als konstitutiv angesehen werden. „Gemeinsam bilden sie die Grundlage der rassistischen, antisemitischen, antifeministischen, homophoben und elitären Programmatik der extremen Rechten“ (ebd.).

Für diese Arbeit im Besonderen interessant sind dabei die Verbindungen rechter Ideologien zu religiösen Ansichten, die heidnisch oder neuheidnisch einzuordnen sind, sowie der Begriff des ‚Fundamentalismus‘, der oft mit Rechtsextremismus in Verbindung gebracht wird und einen „quasi-religiöse[n] Glauben[n] an Volk, Nation und Vaterland“ (ebd., S.12) bezeichnet. Ebenfalls aufgegriffen wird in dieser Arbeit „die Ablehnung einer als dekadent wahrgenommenen westlichen Lebensweise“ (ebd., S.11), die von Virchow mit europäischem Faschismus in Verbindung gebracht wird.

Dem Autor ist bewusst, dass hierbei auch eine gewisse Unschärfe mit den Begriffen einhergeht. Diese ist im Rahmen dieser Arbeit aber insofern annehmbar, als sich rechte Ideologien und Diskurse im Black Metal in verschiedener Hinsicht äußern und ein Fokus auf beispielsweise Antisemitismus für die hier angegangenen Forschungsfragen zu reduktionistisch wäre und nicht zu fassen bekommen würde, wie die Verbindung der Szene zu rechten Ideologien grundsätzlich zustande kommt. Durch das apolitische Selbstverständnis der Szene ist es außerdem schwierig, Einstellungen innerhalb dieser als explizite Positionierungen zu betrachten, mit denen sich inhaltlich auseinandergesetzt wurde. Hier wird gezeigt, dass diese stattdessen häufig Ausprägungen szenischer Praktiken und Konventionen sind, die auf sceneinterne Logiken zurückgehen und sich an den Kernelementen des Selbstverständnisses der Szene orientieren, die in dieser Arbeit herausgearbeitet werden, wodurch eine Reduktion dieser Kernelemen-

te auf einzelne Aspekte, wie Antisemitismus, schwierig erscheint (insbesondere Kapitel 5.2).

### 2.3 FORSCHUNGSSTAND

Zu Beginn ihres Sammelbandes ‚Metal Matters‘ postulieren Nohr & Schwaab (2012, S.10), dass Metal in der Wissenschaft eine vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit zuteilwird. Diese führen sie auf eine latente „Verachtung für das Genre“ (ebd.) zurück, eine „Verachtung, die der Metal mit anderen theoretisch marginalisierten, gleichzeitig aber kulturell wie ökonomisch erfolgreichen Genres [...] teilt“ (ebd.). Die Autoren beziehen sich dabei auf Metal insgesamt. Wie steht es dann um den Forschungsstand, der eine noch marginalisiertere Form des Metals betrifft?

Zunächst ist hier die Arbeit von Kahn-Harris (2006) hervorzuheben, der mit seinem Buch ‚Extreme Metal: Music and Culture on the Edge‘ den extremeren Formen des Metals Aufmerksamkeit zuteilwerden ließ und dabei Konzepte entwickelte, die sich seither in einer Vielzahl von Publikationen zum Thema Black Metal wiederfinden. Auch in dieser Arbeit wird sich hauptsächlich auf Kahn-Harris bezogen, wobei sein Fokus stärker darauf liegt, die Logiken der extremen Metal-Szenen<sup>6</sup> zu beleuchten und diese insbesondere im Hinblick auf Macht und Formen des Kapitals hin zu untersuchen. Die Metal-Szene identifiziert er dabei als eine Szene, der „virtually no [...] cultural capital“ (ebd., S.69) zugeschrieben wird, die aber zugleich „its own, indigenous, sources of difference and capital“ (ebd., S.121) erzeugt, dessen Aneignung und Zurschaustellung dazu beiträgt, dass Mitglieder der Szene sich zugehörig und in ihrer Identität bestärkt fühlen. Weiter stellt er dar, aus welchen Personengruppen (differenziert nach Ethnie, Geschlecht, Sexualität) die Szene besteht und inwiefern diese Zusammensetzung mit Machtverhältnissen zusammenhängt und wie diese auch innerhalb der Szene wirken. In seiner Arbeit geht er stellenweise auf die BM-Szene

6 Hier sind folgende Genres inkludiert: Grindcore, Death-, Thrash-, Speed- und Black-Metal.

und ihre Verbindungen zu rechten politischen Positionen ein, allerdings nicht in einer systematischen und fokussierten Art und Weise, wie dies hier der Fall ist.

Eine Übersicht über die Entstehungsgeschichte und die Gewalttaten der Black-Metal-Szene geben Moynihan & Söderlind (2007). Mit einer verstärkt kulturwissenschaftlichen Sicht auf Metal, und insbesondere Black Metal, beschäftigen sich die Beiträge im zuvor erwähnten Sammelband ‚Metal Matters‘ (Nohr & Schwaab 2012), eine interdisziplinäre Perspektive nehmen die Beiträge in den Sammelbänden ‚The Metal Void: First Gatherings‘ von Scott und von Helden (2010) ein ebenso wie die Beiträge in ‚Analyzing Black Metal – Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur‘ von Chaker et al. (2018). Weiter ist die Arbeit von Dornbusch & Killguss (2007) hervorzuheben, die mit ihrem Buch ‚Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus‘ einen Überblick über die Entstehung des Black Metals, seine Inhalte und seine Verbindungen zu rechten Ideologien schaffen. Andere Arbeiten zum Thema Black Metal beschäftigen sich häufig mit einzelnen Aspekten der Szene oder untersuchen lokale Black-Metal-Szenen. So beschäftigen sich Buesnel (2020), Hagen (2011), Kingsepp (2011) und Olson (2011) mit (rechten) Ideologien im Black Metal, Manea (2015) fokussiert sich auf Diskurse um Herkunft und Rasse im Black Metal. Prozesse der Identitätskonstruktion werden von Netherton (2014) und Venkatesh et al. (2015) beleuchtet. Weitere Arbeiten heben die gegenkulturellen Aspekte des Heavy Metals hervor (Hjelm et al., 2011), das apolitische Selbstverständnis der BM-Szene (Scott, 2011) und die Konstruktion von Authentizität (Kuppens & van der Pol, 2014). Lokale Szenen werden unter anderem untersucht von Lucas et al. (2011), welche die nordenglische BM-Szene untersuchen, Hillier und Barnes (2020), welche die australische BM-Szene in den Blick nehmen, sowie Venkatesh et al. (2014), die sich auf Online-Szenen beziehen. Dieser Überblick ist nur als ausschnitthaft zu betrachten, da Black Metal insbesondere in den letzten zehn Jahren vermehrt Aufmerksamkeit auch in den Wissenschaften zuteilt wurde. Insgesamt wurden in den hier erwähnten Werken die Verbindungen von Black Metal und rechten Ideologien sowie die institutionalisierten Kernelemente der Szene, welche diese Verbindungen begünstigen, herausgearbeitet, wobei viele

Veröffentlichungen sich nur auf einzelne Aspekte der Szene stützten und diese im Detail beleuchten. Auch im Hinblick auf die Aufrechterhaltung rechter Ideologien und Diskurse in der BM-Szene haben einige der zuvor genannten Veröffentlichungen einen Beitrag geleistet.

## 2.4 DIE GESELLSCHAFTLICHE KONSTRUKTION DER WIRKLICHKEIT

Dieses Kapitel wird sich mit der Entstehungsgeschichte des Black Metals befassen, um eine Grundlage für die spätere Analyse durch die Linse der von Berger & Luckmann (1969) beschriebenen Prozesse der Typisierung, Habitualisierung, Objektivation, Institutionalisierung, Legitimation, Sozialisation und Internalisierung zu schaffen. Diese sozialkonstruktivistische Auseinandersetzung mit der historischen Gewordenheit findet im Anschluss statt. Nichtsdestotrotz wird bei den historischen Darstellungen bereits vereinzelt auf Konzepte von Berger & Luckmann zurückgegriffen, die hierzu knapp erklärt werden.

Die Autoren beschreiben in ihrem Buch ‚Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit‘ (1969), wie Wirklichkeit, Wissen und Identitäten gesellschaftlich hergestellt werden, wie also „subjektiv gemeinter Sinn zu objektiver Faktizität *wird*“ (Berger & Luckmann, 1969, S.20, kursiv im Original). Sie beginnen damit, zu beschreiben, wie in andauernden Interaktionen Handlungen und Verhalten habitualisiert und typisiert werden, sodass diese für den jeweils anderen erwartbar werden. Hier findet sich die Grundlage dafür, was sie als ‚Institutionen‘ beschreiben. Institutionen sind dabei alle durch Typisierung habitualisierten Handlungen: „Institutionalisierung findet statt, sobald habitualisierte Handlungen durch Typen von Handelnden reziprok typisiert werden“ (ebd., S.58). Die so entstandenen Institutionen benötigen, sobald sie an eine ‚Nachfolgeneration‘ weitergegeben werden, „Legitimation, [...] Erklärung und Rechtfertigung“ (ebd., S.66), wodurch diese ‚erhärten‘ und ‚ernst‘ werden – auch für die Generation, die sie (zunächst spielerisch) geschaffen hat. Dieser Prozess, in welchem „die Produkte tätiger menschlicher Selbstentäußerung objektiven Charakter gewinnen, ist Objektivation“ (ebd., S.64f.). Die so entstandenen Institutionen, die objektiv vorhanden erscheinen, schaffen somit auch in ihnen legitim ein-

nehmbare Rollen und bestimmen das mögliche Verhalten. Vermittelt werden diese ‚Vorschriften‘ bzw. die ‚objektive‘ Wirklichkeit durch Prozesse der (primären und sekundären) Sozialisation und Internalisierung. Während die primäre Sozialisation Kinder in die Gesellschaft einführt und diesen *die* Welt schlechthin vermittelt, sind Prozesse der sekundären Sozialisation durch die Ausdifferenzierung von Wissen in der Gesellschaft an Institutionen gebunden und deren Inhalte werden meist nicht in einer zwingenden Weise internalisiert, da diese nur *eine* von möglichen Welten darstellen, von denen sich, im Gegensatz zur in der primären Sozialisation vermittelten Welt, abgegrenzt werden kann.

Viele dieser Prozesse sind im nachfolgenden historischen Teil deutlich erkennbar und werden daher auch so bezeichnet. Insbesondere kann hierbei gezeigt werden, wie sich die Institution ‚Black Metal‘ mit ihren im Hauptteil dieser Arbeit näher betrachteten institutionalisierten Kernelementen der Szene, die sich in diesem Verlauf objektiviert haben, herausgebildet hat. Dieser historische Abriss ist auch insofern wichtig, als jede Institution nur durch Historizität möglich wird. Hier wird nun ein Überblick über die Entstehungsgeschichte des Black Metals gegeben mit einem Fokus auf die bei der Institutionalisierung vonstattengegangenen Abgrenzungsprozesse. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen Bands der sogenannten ‚zweiten Welle‘ und Varg Vikernes, dem im Hinblick auf die Assoziation von Black Metal und rechten Ideologien eine Vorreiterrolle zukommt.

### 3 BLACK METAL – FALLVORSTELLUNG

„Es ist unmöglich, eine Institution ohne den historischen Prozess, der sie heraufgebracht hat, zu begreifen“ (Berger & Luckmann, 1969, S.58).

#### 3.1 DIE ‚ERSTE WELLE‘ DES BLACK METALS

Auch wenn es manchmal recht arbiträr anmutet, einen genauen Startpunkt für das zu benennen, was heute als Black-Metal-Szene gilt, wird in der Regel auf

den Beginn der 1980er-Jahre verwiesen, als Black Metal als Spielart des Heavy Metals zu entstehen begann (Wagenknecht, 2012, S.153). In dieser sogenannten ‚ersten Welle‘ werden Bands wie Bathory und Venom als die Prägendsten angesehen. „Diese erfanden im Grunde nichts Neues, sondern trieben [...] die bereits im Heavy Metal und seinen Subgenres vorhandenen musikalischen, textlichen und optischen Orientierungen [...] auf die Spitze“ (ebd.). Den genannten Bands ging es damals vor allem darum, die bislang gängigen Grenzen von Härte und Geschwindigkeit zu überwinden, und zwar auf mehreren Ebenen: „in Musik, Text und Image“ (ebd.).

Generell fand in den 1980ern eine zunehmende Fragmentierung und Ausdifferenzierung des Metals hin zu verschiedenen Genres statt. Dabei gab es zwei sehr unterschiedliche Richtungen der Weiterentwicklung: Einerseits wurde sich stärker am Mainstream orientiert und es kamen Genres wie Pop- und Glam-Metal<sup>7</sup> auf. Die andere Seite zeichnete sich durch eine fundamentalistische Orientierung aus, welche sich aktiv von den neueren Strömungen abzugrenzen versuchte, und die Genres des Metals entstanden, die heutzutage unter das Spektrum des Extremen Metals fallen: Thrash-, Speed-, Death-, und Black-Metal (Kahn-Harris, 2006, S.2; Harris, 2000, S.24). Dieser ‚Fundamentalismus‘ lehnte sich gegen die wahrgenommene Dekadenz auf und versuchte stattdessen zu einem „wahrgenommenen vorherigen Reinheitszustand“ (Kahn-Harris, 2006, S.2, e.Ü.) zurückzukehren. Hier setzte die Band Venom an, die auf die „increasingly burlesque nature of metal [...] and] the burgeoning emphasis on technical virtuosity“ (ebd.) reagierten, indem sie sich durch „more extreme occult imagery than other metal bands“ (ebd.) inszenierten, zudem spielten sie „a speeded-up and stripped-down version of the genre“ (ebd.) und positionierten sich somit gegen die leichte Zugänglichkeit von Pop- und Glam-Metal und die selbstverherrlichende Technikbeherrschung des Thrash- und Death-Metal.

7 Glam-Metal ist ein Genre des Metals, welches sich visuell durch „high-volume hair and lurid dress, and lyrically by a ravenous lust for the opposite sex“ (Kurennaya 2012) auszeichnet und musikalisch an eingängigen Melodien orientiert ist.

Namensgebend für das Genre des Black Metals ist das Album ‚Black Metal‘ (1982) von Venom. Musikalisch ist dieses Album aber noch weit von dem entfernt, was sich später als der eigene Klang des Black Metals etablieren sollte und kann als „Mischung aus primitiv und roh gespielter Heavy Metal und der Direktheit und Aggressivität des Punk“ (Wagenknecht, 2012, S.153) beschrieben werden. Was sich hingegen auch heute noch im Genre wiederfinden lässt, ist die hier losgetretene Zuwendung zu „satanistischen und okkulten Texte[n] sowie die Verwendung von Pseudonymen“ (ebd.). Auch visuell wurde diese Verbindung zum Satanismus auf Albencovern und in Bühnenshows verarbeitet. Dabei wurden „Pentagramme und Teufelsdarstellungen“ (ebd.) verwendet, man kleidete sich vorwiegend in schwarz und stellte sich „auf Fotos mit diabolisch verzerrter und grimassierter Mimik und ostentativ aggressiver Gestik“ (ebd.) dar. Zunächst wurde der Begriff Black Metal allerdings weniger mit einer eigenen Musikrichtung verbunden als vielmehr als Sammelbegriff für Bands verwendet, die sich offen mit satanistischem Auftreten inszenierten (Kahn-Harris, 2006, S.4).

Seinen typischen Klang bekam Black Metal dann einige Jahre später durch die Band Bathory mit ihrem gleichnamigen Album ‚Bathory‘ (1984). Ästhetisch und textlich wurde sich an den etablierten Formen von Venom orientiert, musikalisch allerdings wurde ein

„dreckig verwaschenes, atmosphärisch hoctöniges und dichtes Klanguniversum aus keifendem und textlich zumeist unverständlichem Gesang, einfachem Rhythmus, hoher Geschwindigkeit bei minimalistischer und sehr direkter Produktion [erzeugt]“ (Wagenknecht, 2012, S.153f.).

Erweitert wurden Ästhetik und Klang außerdem von Bands wie Celtic Frost und Hellhammer, die „mit ihren schleppenden, langsamen und bedrohlichen Passagen den Sound und die Songstruktur des Black Metal“ (ebd., S.154) vervollständigten. Auch die Selbstinszenierung auf Fotos durch das Posieren mit Mittelalterwaffen, „in schwarzer Lederkleidung und geschmückt mit Nieten- und Nagelarmbändern und -gürteln“ (ebd.) wurde hier etabliert. Auffindbar

ist dabei in einer frühen Form die im Stil dem Aussehen von Leichen nachempfundene schwarz-weiße Gesichtsbemalung des ‚Corpse Paint‘, die immer noch zur typischen Selbstdarstellung gehört. Somit wurde Anfang bis Mitte der 1980er-Jahre die „bis heute kaum veränderte Blaupause des Black Metal“ (ebd.) geschaffen. Obwohl hier die Grundsteine dafür gelegt worden sind, was sich in Ästhetik und Klang später zu einem eigenen Genre und einer eigenen Szene entwickeln sollte, wurden diese Neuheiten aber zunächst von den damals populären Genres des Death- und Thrash-Metals adaptiert, sodass sich kein eigenständiges Genre und keine eigenständige Szene herausbilden konnten. Somit konnte Black Metal hier noch nicht als ‚eigenständige‘ Institution etabliert werden, allerdings sind die hier beschriebenen ästhetischen, musikalischen und performativen Eigenheiten als erste Typisierungen und Habitualisierungen zu verstehen, die aber zunächst, durch die Adaption in andere Institutionen hinein, nicht zur Bildung einer eigenen Institution des Black Metals führen konnten.

### 3.2 DIE ‚ZWEITE WELLE‘ DES BLACK METALS – DIE NORWEGISCHE SZENE DER 1990ER-JAHRE

Dies sollte sich zu Beginn der 1990er-Jahre ändern, als Black Metal sich „in Skandinavien und vor allem in Norwegen explosionsartig zu einer eigenen Szene entwickel[te]“ (Wagenknecht, 2012, S.154) Während sich musikalisch und ästhetisch stark an den Typisierungen der ersten Welle des Black Metals orientiert wurde, zeichnete sich diese ‚zweite Welle‘ vor allem durch ihre ideologische Orientierung aus (ebd.). Auch die in diesem historischen Teil primär im Fokus stehenden Bands Burzum und Mayhem sind in dieser Welle angesiedelt und bilden mit Bands wie Emperor, Immortal und Darkthrone den Kern der damaligen norwegischen Szene. Diese zweite Welle des Black Metals sollte auch diejenige sein, die mit den zuvor eher spielerisch eingeführten Elementen der Misanthropie und des Satanismus ‚ernst machen‘ sollte, „indem sie die künstlerischen Gewalt- und Machtfantasien sowie die provokativ spielerische Ablehnung des Christentums in die Realität überführ[t]en“ (ebd.). Dies muss vor allem als erneuter Versuch der Abgrenzung (und somit der eigenen Identitätskonstruktion/Institutionalisierung) verstanden werden, welche sich nun pri-

mär gegen den Death Metal wendete, welchem trotz seines lyrischen Fokus auf „Gewalt und Tod“ (ebd., S.155) unterstellt wurde, „lebensbejahend und spaßorientiert“ (ebd.) zu sein. Diese Diffamierungen können insofern als Versuche der Legitimation der Institution des Black Metals verstanden werden, als durch diese die Inkompatibilität des Black Metals mit bereits institutionalisierten Formen von Musik-Szenen hervorgehoben wird.

Im Gegensatz zum Death Metal zeichnete sich die norwegische Black-Metal-Szene vor allem durch „strikte Regeln über Ernsthaftigkeit, Stil und Elitismus“ (Lucas et al., 2011, S.280, e.Ü.) aus. Es wurde versucht, sich „bewusst und mit einer neuartigen ideologischen Ernsthaftigkeit und Vehemenz abzusetzen“ (Wagenknecht, 2012, S.155) und zwar von allen gängigen Metal-Genres, da selbst die extremsten noch nicht ‚extrem‘ und ‚ernst‘ genug waren. Hier lässt sich die Grundlage dafür finden, was als eine starke Orientierung an Authentizität innerhalb des Genres bis heute als Institution Bestand hat, denn bereits in seiner Entstehung ging es Black Metal darum, sich von den ‚unechten‘ Arten des Metals zu distanzieren, welche sich entweder zu stark über selbstverherrlichende Inszenierungen der Technikbeherrschung von Instrumenten oder der Annäherung an den musikalischen Mainstream auszeichneten (Kahn-Harris, 2006, S.2).

Ihre Ernsthaftigkeit und ihr authentisch ‚böses‘ Image suchte die norwegische Black-Metal-Szene nicht nur über ihre extreme Musik, sondern auch durch ihre extremen Taten zu demonstrieren. Dies kann als Bestandteil der Legitimation der neuen Institution verstanden werden, da diese auch (potenziellen) neuen Anhängern und Anhängerinnen gegenüber als ‚ernsthaft‘ dargestellt werden musste, da die zuvor dargestellten Typisierungen und Abgrenzungen dies verlangten. Diese grenzüberschreitende Orientierung wird als ‚Transgression‘ (Kahn-Harris, 2006) bezeichnet und hat in den, inzwischen in der Szene zu mythischen (und legendären) Erzählungen gewordenen, Gewalttaten der norwegischen Szene Ausdruck gefunden, welche einige Morde, Selbstmorde und Brandanschläge auf Kirchen verübte. Außerdem wurden „massiv – gelegentlich nationalsozialistisch beeinflusste – misanthropische Anschauungen verbreitet“ (Wagenknecht, 2012, S.155). Diese transgressive Orientierung kann ebenfalls

als eine der das Verhalten bestimmenden Institutionen innerhalb der Szene angesehen werden (Kapitel 4.2).

Das, was sich als musikalische, ästhetische sowie (zum Teil bereits) ideologische Institution des Black Metals herausbildete, kann beinahe idealtypisch anhand der Band Darkthrone zusammengefasst werden. Diese spielte Black Metal, der aus

„keifende[m] Gesang, einfache[m] Rhythmus, rudimentäre[r] bis nicht vorhandene[r] Melodie, kalte[r] und düstere[r] Klangfarbe, dissonante[r] Struktur bei nur gering variierender Dynamik und kaum bis unverständliche[n] Texte[n bestand]“ (ebd.).

Außerdem kann die Produktionsqualität als „Hingabe zu ‚schlechtem‘ Klang“ (Hagen, 2011, S.188, e.Ü.) bezeichnet werden, die sich aber als Merkmal für den Sound ‚trven‘<sup>8</sup> Black Metals etabliert hat (ebd.). Weiter wurden von Darkthrone die lyrischen Themen verarbeitet, die ebenfalls bis heute dominant im Black Metal zu finden sind: „Okkultismus, Satanismus, Naturverbundenheit, Heidentum sowie skandinavische und germanische Folklore und Mythologie“ (Wagenknecht, 2012, S.155). Auch eine spielerische Auseinandersetzung und Selbststilisierung mit rechten Ideologien ist bei Darkthrone zu finden, welche auf den Rücken des Albums ‚Transilvanian Hunger‘ (1994) den Slogan ‚Norsk Arisk Black Metal‘<sup>9</sup> drucken ließen, zudem wurde versucht, das Album mit dem Verweis zu zieren, dass jegliche Kritiker/-innen der Musik aufgrund ihres ‚jü-

8 Eine im Black Metal stark verbreitete Praxis ist das Ersetzen von ‚u‘ mit ‚v‘. Hier ist also von einem ‚truen‘ Klang die Rede. Diese Praxis kann als zusätzlicher Versuch der Abgrenzung und Identifikation mit einer eigenständigen Musikrichtung gelesen werden, es geht hiermit eine gewisse Mystifizierung einher, die (gewissermaßen) versucht, den wahren Inhalt zu verschlüsseln und damit nur Eingeweihten verständlich zu machen. Trve kann zunächst als Wahrhaftigkeit übersetzt werden, jedoch schwingt in dem Begriff des ‚Trven‘ innerhalb der Szene stets auch Boshaftigkeit oder zumindest Gegenkulturalität mit, die nur schwer außerhalb dieses szenischen Begriffs beschreibbar ist.

9 Dies kann übersetzt werden als ‚Norwegischer Arischer Black Metal‘.

dischen Benehmens“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.371) belächelt werden sollten.

Dass sich Black Metal in dieser zweiten Welle nicht nur als Genre, sondern auch als Szene etablieren konnte, ist auf die allgemeine Anerkennung und Verwendung der hier aufgelisteten Typisierungen und Habitualisierungen zurückzuführen, welche es ermöglichten, Zugehörigkeit anzuzeigen und somit Black Metal zu einer Institution werden zu lassen (Wagenknecht, 2012, S.156). Dies ist primär der norwegischen BM-Szene und der Publicity zu verdanken, die mit ihren ideologisch motivierten Taten einherging. Um Black Metal im Hinblick auf die Fragestellungen dieser Arbeit untersuchen zu können, ist ein detaillierter Einblick in die Machenschaften der Szeneanhänger/-innen der 1990er-Jahre nötig, denn die hier verkörperten Ideen und Ideologien sind bis heute für den Black Metal prägend, indem diese über ihre Präsenz als Mythen innerhalb der Institution Black Metal letztere reproduzieren. Gleichzeitig können diese Mythen als Legitimationen dafür dienen, was Black Metal bis heute auszeichnet. Die folgende historische Rekonstruktion orientiert sich primär an den Darstellungen von Moynihan & Söderlind (2007), deren Buch ‚Lords of Chaos‘ als Produkt der Szene selbst gesehen werden sollte. Dies ist hier aber insofern unproblematisch, als sich szenische Praktiken an Produkten der Szene selbst orientieren und weniger an wissenschaftlichen Texten über diese. Dementsprechend gilt hier im Sinne des Thomas-Theorems: Wenn Menschen Mythen als real definieren, sind sie real in ihren Konsequenzen (Thomas & Thomas, 1928)<sup>10</sup>.

### **3.3 SZENEMYTHEN DER ‚ZWEITEN WELLE‘ – MAYHEM, EURONYMOUS UND HELVETE**

Während Venom für die erste Welle des Black Metals die Vorzeigeband schlechthin ist, kommt diese Rolle in der zweiten Welle der Band Mayhem zu, um die sich ein Großteil der Szenemythen rankt. Die Band wurde 1984 in Oslo ge-

<sup>10</sup> Dies ist eine Anwendung des Thomas-Theorems, welches in ursprünglicher Form lautet: „If men define situations as real, they are real in their consequences“ (Thomas & Thomas, 1928).

gründet, unter anderem von Oystein ‚Euronymous‘ Aarseth, der sich später als einer der zwei Protagonisten der Szene etablieren sollte. Diese spielten zunächst eine sehr rohe Form des Death Metals, bevor Black Metal als Genre und Szene etabliert war und auch in ihrem Image waren sie der Death-Metal-Szene näher und werden in ihren Anfängen als wenig ernst beschrieben. Später würden sie behaupten, „von Anfang an ausschließlich Black Metal gespielt“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.65) zu haben. Im Untergrund machte sich die Band schnell einen Namen und war für viele der Inbegriff des Extremen. Nach einem Sängerwechsel schloss sich 1988 Per Yngve ‚Dead‘ Ohlin als neuer Sänger der Band an. In den wenigen Bühnenshows, die er mit der Band spielte, schnitt er sich auf der Bühne vorsätzlich in die Arme, zum Teil so stark, dass er große Mengen Blut verlor. Dead passte somit perfekt in das extreme Image, welches Mayhem versuchte zu verkörpern. Bei ihrem ersten gemeinsamen Live-Auftritt dekorierte die Band außerdem die Bühne mit auf Pfählen gespießten Schweinsköpfen (ebd., S.73f.) – ein weiterer Versuch, das extreme Image zu konstruieren, für das sie bekannt waren. Hier kann davon ausgegangen werden, dass das Wissen um ihr extremes Image auch von der Band selbst verlangte, immer extremer aufzutreten, um diesem gerecht zu werden, was sich ebenfalls in den folgenden Darstellungen zeigt.

Die Mythen, die sich um die Band ranken, nehmen hauptsächlich im April 1991 ihren Ausgang, als Ohlin Selbstmord begeht, indem er sich mit einer Schrotflinte in den Kopf schießt. Dieser wird von Euronymous gefunden, mit dem er zu dieser Zeit zusammenlebt. Nachdem dieser die Leiche gefunden hat, „ist er rausgelaufen und zum nächsten Laden gefahren, um eine Kamera zu kaufen und Fotos zu machen, erst dann hat er die Polizei verständigt“ (ebd., S.68f.<sup>11</sup>). Was zunächst wie ein Mythos wirkt, ist durch die Verwendung eines dieser Fotos als Album-Cover einer Live-Konzert-LP von Mayhem morbide Wirklichkeit. Weiter habe Euronymous Teile des Schädels und des Hirns aufbewahrt und diese zu Halsketten verarbeitet bzw. gegessen (ebd., S.75).

11 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Schlagzeuger ‚Hellhammer‘ der Band Mayhem.

Der Selbstmord von Dead wurde von Euronymous glorifiziert, „um die Aura der Band noch extremer erscheinen zu lassen“ (ebd., S.79). Weiter instrumentalisierte er diesen, indem er Aussagen traf, die diesen Selbstmord als Teil von „einem kontinuierlichen Krieg gegen andere Musikszenen“ (ebd.) darstellten: „Dead ist gestorben, weil die Trend-Leute alles, was früher die alte Black-Metal/Death-Metal-Szene ausmachte, zerstört haben. Heute ist ‚Death‘ Metal etwas normales, akzeptiertes und LUSTIGES (argh), und wir HASSEN das“ (ebd., zitiert Orcustus Magazin, 1992, S.36<sup>12</sup>). Diese Aussagen können als Versuch gedeutet werden, die Abgrenzungen und die Transgression des Black Metals weiter zu verdeutlichen und somit die neue Institution zu stabilisieren und zu legitimieren.

Euronymous selbst ist durch seine Rolle als Mitbegründer der im Untergrund für Aufsehen sorgenden Band Mayhem und seine charismatische Art zum Mittelpunkt der Black-Metal-Szene geworden, die sich in Oslo organisierte. Zunächst gründete er 1987 sein eigenes Plattenlabel ‚Deathlike Silence Productions‘ (DSP). Seine Einflussphäre versuchte er außerdem durch das Gründen des Plattenladens ‚Helvete‘ (Norwegisch für ‚Hölle‘) kurz nach Deads Selbstmord im Jahre 1991 weiter zu festigen. Dabei ist davon auszugehen, dass Euronymous einen starken Einfluss auf die weitere Entwicklung der Szene nahm; so wird beschrieben, er habe den meist jungen Kunden und Kundinnen gezeigt, „worum es bei Black Metal wirklich ging“ (ebd., S.57<sup>13</sup>) und dass „[d]ie ganze norwegische Szene [...] auf Euronymous und seinem Vermächtnis auf[baut]“ (ebd.). Prägend sei er auch für die ideologischen Inhalte der BM-Szene gewesen. So wurde der „wahre [...] Kern des Black Metal“ (ebd.) etabliert, inklusive dem Hang zum Extremismus – was das genau bedeuten sollte, wird im Laufe des Kapitels verdeutlicht. Somit ist insbesondere hier zu sehen, wie Black Metal zu einer Institution wurde, die über Prozesse der sekundären Sozialisation ihre Typisierungen und Habitualisierungen weiter objektivierte und den Status als

12 Diese zitieren Euronymous aus einem Interview des Orcustus Magazins (1992).

13 Dieses und die folgenden beiden Zitate stammen aus einem von den Autoren geführten Interview (1995) mit ‚Metalion‘, der in der norwegischen Szene aktiv war und das Metal-Fanzine ‚Slayer‘ gründete.

eigene Institution, die sich von anderen abgrenzt und unterscheidet, produzierte und legitimierte. Insbesondere durch die Weitervermittlung durch Euronymous konnte die so geschaffene Institution ‚ernst‘ und zur ‚objektiven‘ Wirklichkeit werden.

Der in seiner Ästhetik ganz am Black Metal orientierte Plattenladen Helvete wurde dabei „zum Brennpunkt der Szene“ (ebd., S.56) und damit „zu einer Art Institution“ (ebd., S.84). „[E]s war eine sehr komplexe und sehr harte Atmosphäre [...]. Die Leute wollten akzeptiert werden, und vor Euronymous und den älteren Szenemitgliedern hatten sie Ehrfurcht“ (ebd., S.85<sup>14</sup>). In diesem Zusammenhang wird auch davon gesprochen, dass Euronymous als Mitglied von Mayhem ein gewisses Image aufrechtzuerhalten hatte, um weiterhin als authentisch zu gelten. Mit der Ausbildung der Institution ging also ebenfalls das Ausbilden von Rollen einher, die innerhalb dieser legitim gespielt werden können und diese Rolle bzw. das Image, welches mit dieser einherging, wurden für Euronymous selbst objektive Wirklichkeit.

### 3.4 BURZUM, VARG VIKERNES UND KRIMINELLE DELIKTE

Im Umfeld des Helvete-Ladens wurde auch Varg Vikernes, der aus Bergen kam, stärker in die Szene involviert. Dieser gründete 1991 sein Ein-Mann-Projekt Burzum<sup>15</sup>, welches bis heute eine der meistgehörten Black-Metal-Bands ist und (damals) den Klang von Black Metal mitdefiniert(e). Im Rahmen seiner ausgedehnten Besuche in Oslo und nachdem Vikernes ein erstes Album aufgenommen hatte, freundeneten sich Euronymous und Vikernes an und schlossen einen Vertrag darüber ab, das nächste Burzum-Album auf dem DSP-Label zu veröffentlichen, und arbeiteten demnach zunächst zusammen.

14 Zitat aus einem von Moynihan geführten Interview (1995) mit ‚Ihsahn‘, dem Sänger der norwegischen Black-Metal-Band Emperor.

15 In Anlehnung an die Werke Tolkiens beschreibt Vikernes den Namen: „‚Burz‘ heißt Nacht oder Dunkel, und die Endung in der Mehrzahl hat ein zusätzliches ‚um‘, demnach heißt ‚Burzum‘ viel Dunkelheit, Nacht. So wie die Demokratie für sich ‚Licht‘ und ‚das Gute‘ beansprucht, dachte ich, müssen wir logischerweise ‚Dunkel‘ und ‚das Böse‘ sein“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.179f., zitieren den von ihnen interviewten Vikernes).

Die Szene um den Helvete-Laden beging in diesem Zeitraum kleinere Delikte, wie Kirchenraub, Grabschändungen und das Versenden von Todesdrohungen (ebd., S.89). Die institutionalisierte und inzwischen ernste antichristlich-satanistische Philosophie des Black Metals verlangte aber auch nach drastischeren Maßnahmen. Diese sollten sich dann in dem Niederbrennen verschiedener norwegischer Kirchen niederschlagen. Die auserkorenen Kirchen waren Stabskirchen, eine fast ausschließlich in Norwegen zu findende Kirchenform, die sich durch eine reine Holzkonstruktion auszeichnet. Der erste Brandanschlag geschah am Samstag, den 6. Juni 1992 (6. Wochentag, 6. Tag des 6. Monats = 666<sup>16</sup>). Das Ziel war die Fantoft-Kirche in Bergen, die komplett niederbrannte. Obwohl Vikernes verdächtigt wurde, und dieser ein Bild der niedergebrannten Kirche für sein Album ‚Aske‘ (1993, Norwegisch für Asche) verwendete, kam es nie zu einer Verurteilung. Im selben Jahr sollten sieben weitere Kirchen diesem Beispiel folgen, von denen Vikernes für drei verantwortlich gemacht und später verurteilt wurde. Die Motive für diese Brandstiftungen können vom Unterstreichen der extremen Aussagen (also Authentizität und Transgression) zu dem Erlangen von Aufmerksamkeit und szenischem Kapital bis zum Stilisieren zu einem „gerechtfertigte[n] Racheakt gegen das Christentum“ (ebd., S.103) eingeordnet werden. So erklärte Vikernes des Öfteren, dass „die christliche Kirche für den Untergang der ‚wahren Kultur‘ Norwegens verantwortlich“ (ebd., S.105) sei. Seine Band Burzum sehe er dabei „als eine Waffe“ (ebd.) an, die die Befreiung vom Christentum vorantreibt. Insgesamt sind diese Taten als symbolisch einzuordnen.

In Interviews äußert Vikernes sich seither gewollt doppeldeutig und kryptisch und lässt Insiderwissen zu den Anschlägen anklingen: „Der Punkt ist, dass sie alle [die Kirchenbrände] auf eine Person zurückgehen. Alles hing mit dieser Person zusammen, und Oystein [Aarseth] war es offensichtlich nicht“ (ebd., S.111<sup>17</sup>). Diese provokante Art sollte ihm auch zum Verhängnis werden, denn „[n]achdem sieben größere Kirchen in Norwegen gebrannt hatten, sprach Vikernes im Ja-

16 666 gilt als Zahl des Antichristen und hat somit eine große symbolische Bedeutung für die sich als satanistisch und anti-christlich stilisierende Szene.

17 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

nuar 1993 mit einem Reporter der lokalen Tageszeitung *Bergens Tidende*“ (ebd., S.114, kursiv im Original). In diesem Interview wurde das Augenmerk auf die BM-Szene gelenkt, welcher dadurch zum ersten Mal öffentliche Aufmerksamkeit zuteilwurde. Im Interview provozierte Vikernes mit Aussagen darüber, dass er wisse, wer die Kirchen angezündet hätte, zudem verwies er auf einen Mord, der im vorangegangenen Jahr in Lillehammer an einem homosexuellen Mann verübt worden war, der ebenfalls demselben Kreis von Personen zuzuschreiben sei. Das Interview erschien auf der Titelseite und die Polizei bei Vikernes, um ihn zu verhaften.<sup>18</sup> Allerdings musste er aufgrund mangelnder Beweise wieder freigelassen werden (ebd., S.116).

Generell kann hier davon ausgegangen werden, dass Vikernes sein Image, und das der Szene, über die Medien aktiv gestalten wollte: „Mit extravaganten Phrasen enthüllte er die Geschichte einer großen Verschwörung, darauf ausgerichtet, die Kräfte des Guten in Norwegen zu entmachten“ (ebd., S.115). Außerdem kann dies als Versuch eingeordnet werden, Vikernes innerhalb der Szene eine Vormachtstellung gegenüber Euronymous zu verschaffen, welcher als Mitbegründer der Szene, Plattenladen- und Labelinhaber zu dieser Zeit vermutlich der Einzige war, der im Black Metal ein höheres Ansehen genoss als Vikernes, der sich als treibende Kraft hinter den extremen Taten durch diese szenisches Kapital verschaffte.

Der damit einhergehende Medientrübelsagte Euronymous und Vikernes zu, da damit eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Szene einherging. In diesem Zusammenhang bezeichneten sie sich und ihre Komplizen als die „satanistischen Terroristen“ (ebd., S.118). Diese Medienaufmerksamkeit kann als weiterer Faktor für die Institutionalisierung der zunehmend gegenkulturellen, authentisch ‚bösen‘ und transgressiven Art des Black Metals betrachtet werden. Denn durch

18 Während Vikernes glaubt, die Polizei habe ihn aufgrund des Interviews mit der *Bergens Tidende* verhaftet (Moynihan & Söderlind, 2007, S.114), behaupten Moynihan & Söderlind, dass die Polizei durch Handzettel auf Vikernes aufmerksam wurde, die das Bild der verbrannten Fantoft-Kirche zeigten, da diese mit Vikernes Namen und Adresse versehen waren (ebd., S.115f).

diese wirkten die Selbstdarstellungen auf die Szene selbst zurück und verlangten die ‚ernste‘ Reproduktion eben dieser dargestellten Typisierungen.

In der Titelgeschichte des Kerrang-Magazins<sup>19</sup> (1993) wurden die Taten der Szene aufgegriffen und hier wird auch zum ersten Mal die Verbindung zum Neofaschismus hergestellt, indem andere Musiker/-innen „die *Satanic Terrorists* als Hitler-Nazis bezeichnen“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.119, kursiv im Original). Der Artikel sorgte weltweit für Aufsehen, wodurch die norwegische Szene bis heute mit ‚wahrem‘ Black Metal in Verbindung gebracht wird.<sup>20</sup> Generell kann davon gesprochen werden, dass die Szene „sich zu dieser Zeit über eine Form der Teufelsverehrung [definierte], die von ihren Anhängern immer ‚böseres‘ Verhalten einforderte“ (ebd., S.129). Es wird spekuliert, dass die beiden charismatischen Charaktere, Euronymous und Vikernes, sich gegenseitig immer weitertrieben. Nachdem sie andere Szenen durchgehend diskreditierten und sich selbst als das ‚Böse‘ schlechthin stilisierten, erscheint es so, „dass ihre Worte so lange hohle Rhetorik – oder schlimmer, als schlechter Scherz verstanden werden mussten, wie sie keine Taten folgen ließen. Sie würden einfach beweisen müssen, dass Black Metal nichts zum Lachen ist“ (ebd., S.98). Die Kirchenbrände sollten nicht der einzige ‚Beweis‘ bleiben.

In diesem Zusammenhang ist auch der oben erwähnte Mord einzuordnen, welcher von Bard ‚Faust‘ Eithun 1992 an einem „offensichtlich schwul[en]“ (ebd., S.131<sup>21</sup>) Mann verübt wurde. Als Faust sich auf dem Heimweg aus einer Bar befand, versuchte sich dieser ihm anzunähern – Faust führte ihn in einen Wald, wo er ihn durch 37 Stichwunden tötete. Die Tat schien zunächst nicht aufklärbar zu sein, da es weder Zeugen noch Motive gab. In einer von, und einem Wettlauf um, Transgression gekennzeichneten Szene, welche immer transgressivere Praktiken einforderte, ist dieser Mord als Versuch einordbar, szenisches Kapital

19 Sehr erfolgreiche britische Musikzeitschrift, die sich auf Rock und Metal spezialisiert.

20 Die Bezeichnung von Black Metal als ‚Trve Norwegian Black Metal‘ ist bis heute ein anerkanntes Gütesiegel in der Szene.

21 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten ‚Faust‘, Schlagzeuger der norwegischen BM-Band Emperor.

in der Szene zu erzeugen. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass Faust am Tag nach der Tat mit Euronymous und Vikernes telefonierte, um von seiner Tat zu berichten, und dass Faust in der Szene daraufhin nicht ausgestoßen, sondern mit mehr Respekt begegnet wurde (ebd., S.152).

Zu dieser Zeit arbeiteten Euronymous und Vikernes noch zusammen, allerdings kam es 1993 zu immer heftiger werdenden Streitigkeiten zwischen den beiden. Vikernes sei von Euronymous zunehmend enttäuscht gewesen (ebd., S.171), da dieser ihm einerseits Geld vom Verkauf seiner Musik schuldete, aber auch nicht zu Vikernes Idealbild eines ‚wahren Black Metallers‘ passte und somit seine Vormachtstellung in der Szene aus seiner Perspektive zu Unrecht innehatte. Der Streit eskalierte so weit, dass Euronymous ankündigte, vorzuhaben, Vikernes zu töten. Diese Gerüchte erreichten auch Vikernes selbst, der behauptet, daraufhin die Initiative ergriffen zu haben, und sich von einem Fahrer von Bergen nach Oslo fahren ließ, angeblich um Euronymous damit zu konfrontieren. In der Nacht des 10. August 1993 kommt Vikernes an Euronymous Wohnort an und wird widerwillig eingelassen. Nach Aussagen von Vikernes zu urteilen, geriet Euronymous bei der Konfrontation in Panik und griff Vikernes an, welcher in ‚Notwehr‘ auf ihn einstach. Euronymous eilte daraufhin ins Treppenhaus hinaus und

„schrie um Hilfe und klingelte bei seinen Nachbarn. Da wurde ich [Vikernes] sauer – solche Feigheit. Und ich wusste, dass er mich umbringen würde; ich musste ihn jetzt oder später töten – denn irgendwann würde er versuchen, mich umzubringen und womöglich Erfolg haben“ (ebd., S.145<sup>22</sup>).

Im Treppenhaus stach Vikernes immer wieder auf Euronymous ein und tötete diesen mit insgesamt 23 Stichwunden (ebd., S.143–174).

„Die Motive des Mordes an Aarseth sind Mittelpunkt endloser Spekulationen“ (ebd., S.140). Eine davon stellt Eifersucht in den Vordergrund, da Vikernes nach

22 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

der führenden Rolle innerhalb der Szene trachtete, die Euronymous innehatte. Dass Euronymous aus Sicht Vikernes diese Rolle zu Unrecht besetzte, wird auch durch seine zynischen Kommentare deutlich, dass Aarseth „eher den Wünschen seiner Eltern entsprechen [...] [würde], anstatt dem schwarzen und ‚bösen‘ Image zu folgen, das er angeblich verkörperte“ (ebd., S.139<sup>23</sup>). Dahingehend kritisierte Vikernes ebenfalls, dass Aarseth nicht an den illegalen Aktivitäten beteiligt war, trotzdem aber mit diesen prahlte. Die oben erwähnten institutionalisierten Typisierungen zeigen sich hier also deutlich: die mangelnde Authentizität von Euronymous sowie die transgressive Orientierung der Szene können hier als ‚objektive‘ Wirklichkeit gefasst werden, die zum Mord durch Vikernes beigetragen hat. Vikernes wurde neun Tage später verhaftet und daraufhin „des Mordes, der Brandstiftung und des Besitzes illegaler Waffen für schuldig“ (ebd., S.160) befunden. Das Urteil war die Höchstgefängnisstrafe in Norwegen: 21 Jahre.

### 3.5 VARG VIKERNES UND RECHTE IDEOLOGIEN

Als die Morde und die anderen Straftaten aufgeklärt wurden, fiel die Szene auseinander, da den (noch verbliebenen) „führenden Mitgliedern [...] Gefängnisstrafen wegen Brandstiftung, Grabschändung und Mord“ (ebd., S.157) drohten. Vikernes selbst distanzierte sich immer mehr von der BM-Szene und betonte stattdessen, dass seine Interessen „im Bereich des Nationalismus und der Verehrung Odins“ (ebd.) lägen. Die Verhandlungsdauer nutzte Vikernes, um zu provozieren, indem er bei jeder Gelegenheit „seine Zugehörigkeit zum Nationalsozialismus“ (ebd., S.163) bekundete. Die Mythisierung seiner Person fand nun also auch über die Grenzen der Szene hinaus statt und verband diese aber, durch seine hohe Medienpräsenz, mit neuen Typisierungen, die die Auseinandersetzung mit rechten Ideologien innerhalb der Szene selbst stärker in den Mittelpunkt rückten. Vikernes begann hier seine ideologische Ausrichtung zu ändern, vom Satanismus zum Heidentum und Nationalismus. Die Bedeutung des Black Metals leugnete er größtenteils. Das Wichtigste sei, „ein Bewusstsein

23 Die Autoren beziehen sich hier auf ein von ihnen geführtes Interview (1995) mit Vikernes.

für unsere Kultur, für unser eigenes Erbe zu wecken“ (ebd., S.181<sup>24</sup>). Christen beschreibt er dabei als Opfer von jüdischer Ideologie, die aufgeweckt werden müssten: „Sie haben nur dieses jüdische Implantat namens Christentum in ihren Köpfen“ (ebd., S.184).

In seiner Zeit im Gefängnis widmete sich Vikernes hauptsächlich dem Schaffen als Autor, wobei seine Bücher „mit rassistischen und antichristlichen Themen“ (ebd., S.187) übersät sind. Moynihan und Söderlind (2007) beschreiben seine Ansichten zur Zeit seines ersten Buches als „zu radikal und kompromisslos, um jemals breite Unterstützung zu finden. Einige seiner ideologischen Aussprüche sind derart drastisch, dass ihm selbst die extreme Rechte die Zustimmung verweigern dürfte“ (ebd., S.194). Seinen Extremismus reflektiert er selbst und ordnet ihn als Mittel zum Zweck ein, um die Grenze des Vertretbaren zu verschieben. Seine Ansichten wollte er auch auf eine andere Art aus dem Gefängnis heraus verbreiten – dazu gründete er die „Norwegische Heiden-Front“ (ebd., S.191). Die Organisation wurde gegründet, um „das Heidentum, Nationalismus und germanische und völkische Solidarität sowohl auf religiösen als auch auf politischen Ebenen zu fördern“ (ebd., S.197, zitieren deren Homepage). Seine Bücher wurden dann von einem Ableger der NMF, der „Allgermanischen Heidnischen Front vertrieben“ (ebd., S.198). Diese wurde von Vikernes mit dem Ziel gegründet, „Europa als ein heidnisches nationalsozialistisches Utopia wieder aufzubauen, ohne ‚Elemente‘ wie Juden, politische(n) Dissidenten, Homosexuelle oder bisexuelle Männer“ (ebd.). Die Anziehungskraft der Organisationen wird zum Teil dem Personenkult um Vikernes zugesprochen (ebd., S.199).

Im Jahr 2009 kam Vikernes aus dem Gefängnis frei. Im Gefängnis konnte er nur sehr minimalistische Musik (zwei Alben) herausbringen, doch seither hat er sechs weitere Burzum-Alben veröffentlicht. Seine (politischen) Ansichten verbreitete er lange Zeit über seinen YouTube-Kanal. Auch als Blogger ist er aktiv und wurde dort für seine rassistischen Aussagen bereits zu einer Geldstrafe verurteilt, zudem wurden er und seine Frau nach dem Erwerb einiger Schusswaffen

24 Die Autoren zitieren hier und im folgenden Zitat den von ihnen interviewten Vikernes.

verhaftet, wurden allerdings auf Grundlage mangelnder Beweise erneut freigelassen (Reilly, 2014). Venkatesh et al. (2014) beschreiben Vikernes insgesamt als „openly anti-Semitic and anti-Islamic“ (Venkatesh et al., 2014, S.383) und den Inhalt seiner Blog-Einträge als Verherrlichung des Dritten Reiches und Adolf Hitlers sowie als Betonung der „inferiority of the Jewish race“ (ebd.).

Der Fall Varg Vikernes/Burzum ist auch heute noch aktuell, denn Burzum zählt weiterhin zu den meistgehörten BM-Bands und ist vermutlich die bekannteste. Vikernes kann als einer der Begründer des musikalischen Stils sowie als Mitbegründer der Auseinandersetzung mit rechten Ideologien innerhalb der Szene verstanden werden, die seither darin kursieren, und er hat daher enormen Einfluss darauf genommen, was Black Metal als Institution bis heute ausmacht. Außerdem verkörpert Vikernes das, wofür ‚wahrer‘ Black Metal von Anfang an stehen will – die völlige Abkehr von der ‚normalen‘ Gesellschaft, das Übertreten von Grenzen, die (oft gewalttätige) Auflehnung gegen das Christentum, Authentizität und die Verachtung all jener, die nicht selbst Teil der Szene sind. Durch seine Taten hat er innerhalb der Szene eine Kreditabilität erreicht, die ihresgleichen sucht. Insbesondere für die ideologische Weiterentwicklung der Szene vom Satanismus zum Nationalismus und Heidentum ist Vikernes als treibende Kraft anzusehen (Lucas et al., 2011, S.280). Somit sind Vikernes und sein Projekt Burzum wichtige Bestandteile dessen, was als Institution Black Metal verstanden werden kann, auch wenn seine extremen Ansichten oft weit über das hinausgehen, was im Black Metal normalisiert ist.

Im Folgenden wird nun noch einmal die weitere Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien anhand der Entwicklung des NSBM aufgezeigt<sup>25</sup>.

25 Eine weitere zentrale Figur, welche die Verbindung rechter Ideologien und Black Metal in Deutschland wie kein anderer verkörpert, ist Hendrik Möbus, welcher, wie Vikernes, wegen Mordes verurteilt wurde. Auf diesen kann im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht näher eingegangen werden. Eine detaillierte Beschäftigung mit Möbus ist bei Dornbusch & Killguss (2007, S.147ff.) zu finden.

### 3.6 NATIONALSOZIALISTISCHER BLACK METAL (NSBM)

Auf die Ereignisse in Norwegen folgend sollte BM bekannter werden und in der Folge viele neue Bands entstehen lassen. Die unter anderem von Vikernes geschaffene, und durch die Medienaufmerksamkeit immer wieder ins Zentrum gestellte, ‚Tradition‘ bzw. Habitualisierung, sich im Black Metal mit rechten Ideologien zu umgeben, hat sich bei den neueren Generationen innerhalb der Szene ebenfalls zum Teil etablieren können. In diesem Zusammenhang entstand die Bezeichnung des ‚National Socialist Black Metal‘ (kurz: NSBM), mit welcher „only the most explicit and overt“ (Hillier & Barnes, 2020, S.40) Bands bezeichnet werden. Durch das Zustandekommen dieser Kategorisierung zeigt sich, dass innerhalb des BM-Diskurses extrem rechte Ansichten als solche wahrgenommen und zum Teil auch problematisiert werden können.

Nur die wenigsten Bands ordnen sich selbst dem NSBM zu; meist geschieht eine Einordnung durch Diskurse innerhalb der Szene. Bei der Zuordnung sind in der Regel die Songtexte entscheidend, da sich NSBM musikalisch nicht eindeutig von Black Metal differenzieren lässt. Häufig wird außerdem auf die Verwendung von Nazi-Symbolen bei Live-Auftritten, in der Albumgestaltung oder in Musikvideos Bezug genommen. Jedoch bleibt die Vergabe des NSBM-Labels auch für Szenemitglieder oft diffus (Kingsepp, 2011, S.3f.). Dies hängt damit zusammen, dass rechte Ideologien innerhalb der restlichen BM-Szene weit verbreitet sind und eine eindeutige und allgemeingültige Grenzziehung unmöglich zu formulieren scheint. Ein weiteres Problem stellen die oft nicht eindeutig zuordenbaren Texte dar, die mehrdeutige Inhalte haben, zudem kollabotieren nicht-NSBM-Bands häufig mit NSBM-Bands oder treten gemeinsam auf Festivals auf (Hillier & Barnes, 2020, S.49), und grenzen sich somit nicht eindeutig ab. Dementsprechend kann der Fokus dieser Arbeit ebenfalls nicht ausschließlich auf NSBM liegen, sondern muss die gesamte BM-Szene inkludieren, um anhand ihrer historischen Gewordenheit, ihrer sozialen Funktionen und Wirkungsweisen aufzeigen zu können, wie rechte Ideologien und Diskurse in der Szene anschlussfähig gemacht, angeeignet und aufrechterhalten werden können. Nur durch solch eine Beschreibung und Analyse wird es möglich, das opake

Phänomen des NSBM zu verstehen, welches aber nur den Kulminationspunkt rechter Ideologien innerhalb der Szene darstellt, die auch in der weiteren Szene verbreitet sind.

Inhaltlich zeichnet sich NSBM durch „a combination of racist, fascist, right-wing, neo-pagan, anti-Semitic, and overtly xenophobic lyrical and ideological content“ (Venkatesh et al., 2014, S.369) aus. Weiter werden im NSBM „[a]n ensemble of values and ideals based on territorial needs: anti-Christianity, nationalism, and defense of the race and its traditions – often pagan traditions as opposed to Judeo-Christian ones“ (Buesnel, 2020, S.394, zitiert Maspero & Ribaric, 2015) ins Zentrum gerückt. Der NSBM führt also einige bereits aufgezeigte ideologische Ansatzpunkte des Black Metals weiter und wird beschrieben als „radical departure from humanity, modernity and rationality“ (Olson, 2011, S.137). NSBM kann hier insbesondere als potenziell sinnstiftend verstanden werden, da er an eine nationale und rassische Identität appelliert (ebd., S.147). In diesem Zusammenhang ist die starke Ablehnung der (Post-)Moderne hervorzuheben, die bereits in den heidnischen und rückgewandten Ideologien der norwegischen Szene präsent war, die hier allerdings fokussierter eingesetzt wird und entfremdeten Individuen Identifikationen mit einer glorifizierten Vergangenheit anbietet: „ancient beliefs must be revitalized as a means to escape and annihilate a modern world incapable of nurturing higher purposes and aspirations“ (Manea, 2015, S.189). Noch stärker, als dies bei der vorherigen Entwicklung des BM zutage tritt, ist hier die Konstruktion einer Kontrastwirklichkeit erkennbar.

Vor diesem historischen Hintergrund wird im Folgenden noch einmal explizit, mithilfe von Berger & Luckmann, darauf eingegangen, wie sich eine eigenständige Institution des Black Metals herausbilden konnte. In diesem Zusammenhang wird es möglich, sich die Kernbestandteile und Praktiken vor Augen zu führen, die in der Szene als Institutionen präsent sind und die innerhalb dieser Arbeit als Anschlusspunkte rechter Ideologien bzw. zu deren Aufrechterhaltung in der Szene beiträgend aufgefasst werden. Durch eine sozialkonstruktivistische Betrachtung kann gezeigt werden, dass Black Metal zu einer Szene geworden ist, die strukturelle und ‚objektive‘ Faktoren besitzt, die das Auseinandersetzen mit

und Aneignen von rechten Ideologien begünstigen. Um die Szene als Produkt sozialkonstruktivistischer Prozesse zu verstehen, wird diese mit den Konzepten der Subsinnwelt und Kontrastwirklichkeit in Verbindung gesetzt.

### 3.7 DIE GESELLSCHAFTLICHE KONSTRUKTION DES BLACK METALS – INSTITUTIONALISIERUNG, SUBSINNWELT UND KONTRASTWIRKLICHKEIT

Institutionen üben *als Institutionen* selbst die primäre soziale Kontrolle auf ihre Akteure aus, indem sie mögliches Verhalten reduzieren, wodurch typisierte und habitualisierte Handlungen als Institutionen auf die Szene selbst zurückwirken. Somit können die zuvor historisch aufgearbeiteten „[w]echselseitige[n] Typisierungen von Handlungen [...], die] im Lauf einer gemeinsamen Geschichte zustande“ (Berger & Luckmann, 1969, S.58) kamen, als wirklichkeitserzeugend eingeordnet werden. Durch die Vermittlung der institutionalisierten Typisierungen im Umfeld des Helvete-Ladens, primär durch Euronymous, mussten diese legitimiert werden, um für potenzielle Anhänger/-innen als objektive Wirklichkeit fassbar gemacht zu werden. Black Metal wurde insbesondere hier zu „etwas, das seine eigene Wirklichkeit hat, eine Wirklichkeit, die dem Menschen als äußeres, zwingendes Faktum gegenübersteht“ (ebd., S.62). Durch diesen Prozess verlor auch die geschaffene institutionale Welt „ihre spielerischen Qualitäten und w[urde] ,ernst““ (ebd., S.63). Durch den Vermittlungsprozess dessen, was Black Metal bedeutet, musste ein geschlossenes Bild erzeugt werden, denn „[w]enn die Auslegung von Sinn durch Formeln und Rezepte für die neue Generation überzeugend sein soll, so müssen diese übereinstimmen und einen der institutionalen Ordnung entsprechenden Zusammenhang ergeben“ (ebd., S.66).

Hierbei wurden auch Rollen geschaffen, die innerhalb des institutionalisierten Rahmens legitim eingenommen werden können. Die typisierten Rollen repräsentieren dabei sich selbst und einen ganzen Verhaltenskomplex, da sie „in Verbindung mit anderen Rollen“ (ebd., S.79) stehen. Dies ist besonders im Hinblick auf die rigorosen Abgrenzungsprozesse gegenüber anderen Szenen und der Gesellschaft zu betrachten. Die Rolle der ‚spaßorientierten‘ Death Metaller/-

innen sowie die Rolle des normalen Gesellschaftsmitgliedes (in der Szene oft abwertend als ‚Normie‘ beschrieben<sup>26</sup>) tragen somit auch zur eigenen Rollenkonstruktion bei, da diese Gegenpole darstellen. Erst durch diese Abgrenzung und die damit verbundene Rollengeneese kann sich die Institution Black Metal „als wirklich erfahrbar“ (ebd.) manifestieren. Black Metal ist also durch Prozesse der Habitualisierung, Typisierung, Institutionalisierung und Legitimierung als objektive Wirklichkeit fassbar geworden. Diese Wirklichkeit kann durch Prozesse der Sozialisation vermittelt und internalisiert werden.

In dieser Hinsicht kann erneut auf die Zeit um den Helvete-Laden hingewiesen werden, in der Euronymous Szene-Anwärter/-innen zeigte, ‚worum es im Black Metal geht‘. Durch diesen Prozess der (sekundären) Sozialisation wird es möglich, Personen in eine objektive Teilwelt einer Gesellschaft einzuführen, und durch Internalisierung wird es möglich, die Welt des anderen zu verstehen: „und diese seine Welt wird meine eigene“ (ebd., S.140). Sekundär ist diese Sozialisation dadurch, dass betreffende Individuen bereits in die Gesellschaft sozialisiert wurden und es hier darum geht, „bereits sozialisierte Person[en] in neue Ausschnitte der objektiven Welt ihrer Gesellschaft“ (ebd., S.141) einzuweisen. Berger & Luckmann sprechen hierbei auch von einer „Internalisierung institutionaler oder in Institutionalisierung gründender ‚Subwelten‘“ (ebd., S.148).

Black Metal kann als eine solche Sub(sinn)welt eingeordnet werden. Subsinnwelten entstehen nach Berger & Luckmann in ausdifferenzierten Gesellschaften, indem es zu einer „institutionalen Auffächerung“ (ebd., S.90) kommt, durch welche „gesellschaftlich abgetrennte[...] Subsinnwelten“ (ebd.) entstehen, die von einer „Gruppe, welche die betreffende Sinnhaftigkeit ständig produziert“ (ebd.), getragen werden. Typisch für diese Sinnwelten ist, dass sie in Konkurrenz zu anderen Sinnwelten stehen – also beispielsweise zu der in der primären Sozialisation vermittelten gesellschaftlichen Sinnwelt oder der Subsinnwelt des Death Metals. Durch das Entstehen von Subsinnwelten geraten diese in ein

26 Dieser Begriff entstammt meinen eigenen Beobachtungen in der Szene und soll auf die ‚Normalität‘ der bezeichneten Person verweisen.

Legitimationsproblem, denn „Außenseiter müssen ferngehalten werden“ (ebd., S.93) und ihre eigenen Grenzen müssen reproduziert werden, sodass der Sinnwelt nicht entglitten werden kann. Durch Prozesse der Legitimation muss also die institutionale Ordnung erklärt werden, indem ihr objektivierter Sinn vermittelt wird. Dem Einzelnen wird verdeutlicht, „warum die Dinge sind, *was sie sind*“ (ebd., S.100, kursiv im Original). Auch hier sind die Protagonisten Euronymous und Vikernes zu nennen, denn diese sind hier die Instanzen, welche diese Legitimationen innerhalb der zweiten Welle (und darüber hinaus) gewissermaßen verkörpern.

Dadurch, dass Subsinnwelten zwangsläufig in Konkurrenz zueinander stehen, ist es außerdem nötig, dass die eigene Auslegung der Wirklichkeit als überlegen dargestellt wird. Diese Funktion schreiben Berger & Luckmann zwei „Formen der sinnstützende[n] Theoriebildung“ (ebd., S.120f.) zu: Therapie und Nihilierung. Bei der Therapie werden individuelle Fälle resozialisiert, also z.B. durch Sanktionen in die Sinnwelt zurückgeholt. Nihilierung hingegen kann systematisch zum Teil der Subsinnwelt werden. Dabei wird versucht, die Gefahren alternativer Sinnauslegung zu neutralisieren, indem diesen ein „inferiore[r] ontologische[r] Status“ (ebd., S.123) zugeschrieben wird. Durch diese Prozesse wird die alternative Sinnwelt „listig in eine Bestätigung umgemünzt“ (ebd., S.124), die die eigenen Wirklichkeitsbestimmungen stützt. Eindrucksvoll ist dies in dem oben erwähnten Zitat von Euronymous zu sehen, der nach Deads Tod die Wirklichkeitsbestimmungen der Death- und unwahren Black-Metal-Anhänger/-innen diskreditiert. Auch die in der Szene präsente Debatte um Authentizität (Kapitel 4.3) kann hier verständlich gemacht werden: Diejenigen, die die Wirklichkeitsbestimmungen des Black Metals nicht vollkommen internalisiert haben, können als ‚Poser‘ (Wagenknecht, 2012, S.158) abgestempelt werden, sowie Nicht-Szeneanhänger/-innen als ‚Normies‘ gelten, die sich nicht von der gesellschaftlich akzeptierten Wirklichkeitsbestimmung gelöst haben.

Subsinnwelten können im „Kontrast zur ‚Grundwelt‘“ (Berger & Luckmann, 1969, S.149) stehen. Da Black Metal eine radikale Neuinterpretation der zuvor internalisierten gesellschaftlichen Welt vornimmt, kann hier von einer Subwelt

gesprochen werden, die zu einer Transformation „der ‚vertrauten‘ Wirklichkeit des Individuums“ (ebd., S.155) führt. Dies ist in der sekundären Sozialisation nur dann möglich, wenn ein Initiationsprozess stattfindet und die Sozialisation „mit Affekt aufgeladen“ (ebd.) ist. Ist diese Form der Sozialisation erfolgreich, überlassen sich Personen vollständig „der neuen Wirklichkeit“ (ebd.) und die „Bereitschaft zur Selbstaufopferung“ (ebd., S.156) steigt. Diese lässt sich in den Gewalttaten der zweiten Welle wiederfinden: Trotz (oder gerade auch wegen) der Gefahren, die mit diesen einhergingen, standen Vikernes und andere für ihre ‚Ideale‘ und ihre Wirklichkeitsbestimmungen ein. Solche extremen Formen der sekundären Sozialisation sind möglich, wenn „eine Konkurrenzsituation zwischen dem Personal für die Wirklichkeitsbestimmung verschiedener Institutionen“ (ebd.) besteht. Als radikale Opposition zu Gesellschaft und anderen Musikszenen kann Black Metal hier sinnvoll verortet werden. Um also die Anhänger/-innen in eine Kontrastdefinition zu sozialisieren, braucht Black Metal eine „überzeugende[...] Plausibilitätsstruktur“ (ebd., S.168), die „durch signifikante Andere vermittelt“ (ebd.) wird und zu einer tiefgreifenden Identifikation führt. Diese Plausibilitätsstruktur wurde um den Helvete-Laden herum geschaffen und Vikernes und Euronymous sind als signifikante Andere einordbar, die als „Führer in die neue Wirklichkeit“ (ebd.) angesehen werden können. Diese repräsentieren „die Plausibilitätsstruktur und vermittel[te]n [...] die neue Welt“ (ebd.) – auch hier wird deutlich, dass Authentizität ein Kernbestandteil einer solchen Welt sein muss, um überhaupt als legitim vermittelt werden zu können. Auch die weitere Gemeinschaft, die sich in dieser Zeit um den Laden herum bildete, war zentral dafür, dass sich diese Subsinnwelt bilden konnte, denn dazu ist eine Gemeinschaft nötig, welche „die unerlässliche Plausibilitätsstruktur für die neue Wirklichkeit“ (ebd., S.169) liefert und die neue Identität seiner Mitglieder in einer Alltäglichkeit anerkennt und bestätigt.

Die zuvor bewohnte Welt muss zudem verdrängt werden, sodass die neue Welt zu *der* Welt schlechthin wird, also Deutungshoheit erlangt (ebd.). Dazu ist im Idealfall eine physische Absonderung gegeben, ansonsten muss diese durch Definition gesetzt werden, „mittels derer die Anderen nihilisiert werden“ (ebd., S.170). Dies ist, wie dargelegt, gegeben. Hier ist auch das Selbstverständnis des

Black Metals, als radikale Abkehr von der Gesellschaft und einem Hinter-sich-Lassen von ‚weltlichen‘ Relevanzstrukturen, anzuführen. Die neue Wirklichkeit muss dafür sorgen, dass die bekannte Welt neuinterpretiert wird, wodurch ebenfalls der eigene Lebenslauf reinterpretiert werden muss. Solche Umdeutungsprozesse lassen sich auch hier finden, so bei Mayhem, die behaupten, schon immer Black Metal gespielt zu haben, oder Vikernes, der schon immer heidnische und nationalistische Motive vertreten habe. Somit kann Black Metal weiter als Spezialform der Subsinnwelten, nämlich als Kontrastwirklichkeit, verstanden werden, da diese eine „Kontrast-Bestimmung[...] von Wirklichkeit“ (ebd., S.136) vornimmt, die sich von den in der primären Sozialisation erworbenen Wissensformen abzugrenzen sucht.

Für das Entstehen solcher Kontrastwirklichkeiten sind laut Berger & Luckmann Marginalisierungsprozesse in der Gesellschaft nötig, die zu einer verunglückten Sozialisation führen. Dabei entstehe eine Diskrepanz aus der eigenen subjektiven Welt und der „gesellschaftlich bestimmten Wirklichkeit“ (ebd., S.177). Daraus können aber zunächst keine strukturellen Folgen entstehen, da die Marginalisierten sich nicht zu Gemeinschaften zusammenfinden können, um eine Kontrastwelt zu etablieren, in der sich „mit einem eigenen institutionalen Verbund von Kontrastidentitäten“ (ebd.) identifiziert werden könnte. Dies wird erst dann möglich, wenn sich die betroffenen Personen „zu gesellschaftlich soliden Gruppen zusammenschließen“ (ebd.), in welchen eine „Kontrastwirklichkeit objektiviert werden“ (ebd.) kann. Sobald diese Kontrastgesellschaft etabliert und ausreichend plausibilisiert worden ist, können „[d]ie Betroffenen, von der totalen Internalisierung der Wirklichkeit ihrer Gesellschaft bewahrt, [...] nun in eine Kontrastwirklichkeit [...] hineinsozialisiert werden. Das heißt: die erfolglose Sozialisation in eine Welt kann umschlagen in die erfolgreiche in eine andere“ (ebd., S. 178).

Wenn man sich vor Augen führt, dass die meisten Szeneanhänger/-innen biographisch von Marginalisierungserfahrungen geprägt sind (Kahn-Harris, 2006, S.71, Kapitel 4.4), kann dieser marginalisierte Status in der ‚Hauptwelt‘ dazu

beitragen, dass eine Kontrastwirklichkeit aufgebaut wird, in der dieser Status ins Gegenteil verkehrt wird.

Generell kann man Black Metal als sehr institutionalisierte Subwelt bzw. Kontrastwirklichkeit auffassen. Dieses hohe Maß an Institutionalisierung kann darauf zurückgeführt werden, dass „viele oder die meisten Relevanzstrukturen Gemeingut einer [Sub-]Gesellschaft sind“ (Berger & Luckmann, 1969, S.84). Bei einer Szene, die sich prinzipiell um ein musikalisches Genre herum formiert hat, ist die Musik somit die zentrale Relevanzstruktur. Durch die Abgrenzung von anderen Szenen und der Gesellschaft kann außerdem der gegenkulturelle Status der BM-Szene als Relevanzstruktur verstanden werden, die ein hohes Maß an Institutionalisierung verlangt, um ihren Status aufrechterhalten zu können. Dies ist nur dann möglich, wenn Verhaltensweisen und szeneeinterne Praktiken in hohem Maße institutionalisiert sind.

Mithilfe von Berger & Luckmann konnte hier gezeigt werden, dass Black Metal als Institution, Sub(sinn)welt und Kontrastwirklichkeit über Prozesse der Typisierung, Habitualisierung, Institutionalisierung, Objektivierung, Sozialisation und Internalisierung gesellschaftlich konstruiert wurde und wird. Außerdem konnte verdeutlicht werden, dass wir es innerhalb des Black Metals mit Institutionen und ‚objektiven‘ Eigenschaften der Szene zu tun haben, die im Anschluss einer systematischen Analyse im Hinblick auf Aneignung, Anschlussfähigkeit bzw. Aufrechterhaltung rechter Ideologien untersucht werden.

## 4 ANEIGNUNG UND ANSCHLUSSFÄHIGKEIT RECHTER IDEOLOGIEN DURCH INSTITUTIONALISIERTE KERNELEMENTE DER BM- SZENE

In diesem Kapitel wird zunächst auf Black Metal als gegenkulturelle Institution sowie im Speziellen auf die damit zusammenhängende Anti-Religiosität eingegangen. Daraufhin werden die Institutionen der Authentizität, Transgression und Rückgewandtheit näher betrachtet. Der Fokus liegt zunächst darin, aufzuzeigen, inwiefern diese in der Szene verankert und ausgeprägt sind, ihre Funktion zu beleuchten und daraufhin zu untersuchen, inwiefern diese jeweils mit rechten Ideologien zusammenhängen. Nachdem hier aufgezeigt wurde, wodurch rechte Ideologien in die Szene Eingang erhalten, wird im zweiten Teil analysiert, wie die Szene mit diesen Verbindungen umgeht, insbesondere mit Blick darauf, wie diese Praktiken die in der Einleitung beschriebene ‚Grauzone‘ aufrechterhalten.

### 4.1 BLACK METAL ALS ‚COUNTERCULTURE‘

Wie zuvor herausgearbeitet, kann Black Metal als Kontrastwirklichkeit bezeichnet werden, womit der Aspekt des Gegenkulturellen ins Zentrum dessen gerückt werden kann, was Black Metal ist und wofür er stehen will. Somit erscheint es sinnvoll, sich zunächst diesem Aspekt zuzuwenden, denn darauf aufbauend können Anti-Religiosität, Transgression, Authentizität, Rückgewandtheit sowie die Praktiken zur Aufrechterhaltung rechter Ideologien besser eingeordnet und verstanden werden. Der Begriff ‚Counterculture‘ (zu Deutsch etwa ‚Gegenkultur‘) soll hierbei die antagonistische Seite des Black Metals betonen, die sich gegen die (angenommenen) gesellschaftlichen Werte und Institutionen positioniert (Hjelm et al., 2011, S.15).

Zunächst kann hier der Genre name selbst aufgegriffen werden, der als Selbstbeschreibung verstanden werden kann. *Black Metal*, das bedeutet ein Fokus auf „die dunkle Seite der Existenz“ (Begrich & Raabe, 2010, S.231), der sich auch in den Songtexten niederschlägt, die sich oft mit Einsamkeit, Krieg, Tod und Verzweiflung befassen. Die als von der Gesellschaft unterdrückt wahrgenommenen Teile des Lebens, „life’s ugly, evil and destructive tendencies“ (Venkatesh et al., 2015, S.77), werden hier zelebriert und glorifiziert. Black Metal selbst kann in seinem Selbstverständnis als „enemy of society“ (Venkatesh et al., 2014, S.373) verstanden werden und zeichnet sich durch den Willen aus, „sich von den Massen abzuheben“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.192<sup>27</sup>). Mitglieder der Szene selbst beschreiben Black Metal als „the most destructive feelings of mankind expressed through music and lyrics“ (Venkatesh et al., 2015, S.76, zitieren Sheol-Mag, 2009) und sprechen von Black Metal als „a war against what everyone knows“ (Venkatesh et al., 2015, S.75, zitieren Vice Magazine, 2011<sup>28</sup>). Doch was genau ist in diesen Aussagen subsumiert, in dieser Positionierung gegen Gesellschaft, Menschheit und Wissen?

In wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Black Metal lassen sich verschiedene Schwerpunkte finden. Recht allgemein gehalten kann von einer „direkt-oppositionelle[n] Haltung zur Gesellschaft“ (Richard & Grünwald, 2012, S.44) gesprochen werden, die sich gegen alles wendet, was mit der Moderne und Postmoderne einhergeht (ebd.; Manea 2015, S.186). Das bedeutet, eine Ablehnung von gängigen Werten, Normen, Moralvorstellungen, „institutions, and principles of mainstream society“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.155), insbesondere gegen sozialisierende Institutionen wie Kirche/Religion und Staat (in seiner aktuellen Form). Weiter werden Multikulturalismus, westliche „socio-political liberal structures“ (Venkatesh et al., 2014, S.374) und alles, was als politisch korrekt eingeordnet werden kann, abgelehnt. Wie im historischen Abriss gezeigt, fallen dieser Ablehnung sogar andere Metal-Szenen zum Opfer und diese Ab-

27 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

28 Vice zitiert hier den von ihnen interviewten ‚Gaahl‘, den ehemaligen Sänger der norwegischen BM-Band Gorgoroth.

lehnung kann sich auch gegen die eigene Person richten (Selbstmarginalisierung und -zerstörung).

All diesen Schwerpunktsetzungen ist gemeinsam, dass sie eine Perspektive beschreiben, die sich im Kern gegen alles auflehnt, worin sich die (post-)moderne Gesellschaft aus Sicht des Black Metals manifestiert. Die Abneigung richtet sich also gegen die gesamte zeitgenössische Gesellschaft und geht so weit, dass auch innerhalb der Szene selbst ein Paradox daraus entsteht, dass jede Form von Gemeinschaft prinzipiell abgelehnt wird, wodurch die Existenz der Szene selbst bedroht wird. Diese Abneigung spiegelt sich im Diskurs im und um Black Metal wider, der geprägt ist von „disaffection and alienation from the dominant society“ (Hagen, 2011, S.196) und insofern als reaktionär zu charakterisieren ist, als Black Metal sich in seinem Selbstverständnis an der als dominant wahrgenommenen Gesellschaft orientiert und all das zelebriert, was als „misanthropic, destructive, evil and anti-Christian“ (Kingsepp, 2011, S.3) gilt. Somit kann all das Einzug in die Szene erhalten, was gesellschaftlich geächtet wird – unter anderem rechte Ideologien.

Diese radikale Abkehr und Ablehnung (von) der Gesellschaft kann als Bestandteil des Legitimationsprozesses der Kontrastwirklichkeit Black Metal verstanden werden. Durch die Konstruktion eines ‚Anderen‘ (othering) kann insbesondere innerhalb der Szene selbst die eigene Überlegenheit und Stärke konstruiert werden, welche wiederum die eigene Auslegung der Wirklichkeit stärkt (Kosic, 2012, S.118). Diese Prozesse können also ebenfalls als Versuch der Nihilierung all dessen aufgefasst werden, was sich außerhalb der eigenen Sinnwelt bewegt. Weiter wird durch diese Abgrenzung die eigene Identität gestärkt und reproduziert, welche sich durch jene Opposition auszeichnet und damit sinn- und gemeinschaftsstiftend wirkt (Netherton, 2014, S.397). Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass diese Konstruktion einer Kontrastwirklichkeit seinen Anhängern und Anhängerinnen „an alternate interpretation (and escape) through the socially constructed hyperreality of black metal music and aesthetics“ (Netherton, 2014, S.397) bietet. Somit ist Black Metal ein Weg, um seinen (oft gesellschaftlich marginalisierten Anhängern und Anhängerinnen) Schutz

zu gewähren, „against forms of social expectation and conformity“ (Venkatesh et al., 2015, S.77). Die Ideologie der Szene kann zusätzlich als Form des Protests (Netherton, 2014, S.397) eingeordnet werden und als politische Partizipationsmöglichkeit, die es Fans und Musikern/Musikerinnen ermöglicht, „to critique the politics and social dynamics more broadly across their societies“ (Hjelm et al., 2011, S.11). Allerdings muss betont werden, dass sich diese (implizite) politische Ebene nur selten in politischer Partizipation auf anerkannten Ebenen materialisiert – da diese als legitime Form der Teilhabe in der Gesellschaft aufgefasst wird und somit dem gegenkulturellen Selbstverständnis entgegenläuft – und sich Black Metal stattdessen auch textlich meist in eine „world of fantasy and myth drawing on local cultural traditions“ (Hagen, 2011, S.196) flüchtet. Die Szene zeichnet sich hier durch eine stark ausgeprägte Vergangenheitsbezogenheit aus (Kapitel 4.4). Dies hängt außerdem mit der Unterdrückung politischer Diskurse zusammen (Kapitel 5.2), die eine vorwärtsgewandte, partizipativ-diskursive Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Problemen auf expliziter Ebene innerhalb der Szene verhindert. Stattdessen wird sich an einer glorifizierten Vergangenheit orientiert.

Insbesondere fördert diese oppositionelle Haltung die Auseinandersetzung mit dem, was in der Gesellschaft als problematisch oder gar verboten assoziiert wird, womit auch die Verbindung zu kontroversen Ideologien, zu Extremismus und Straftaten naheliegt (Kuppens & van der Pol, 2014, S.155, Manea, 2015, S.186). In einer Szene, die sich durch und durch über ihre oppositionelle Haltung definiert, kann szenisches Kapital dadurch erlangt werden, dass genau jene Grenzen überschritten werden, die von der Gesellschaft vertreten und geschützt werden: Grabschändung, Brandanschläge, Mord, die Positionierung am rechten Rand des politischen Spektrums – alles vom Großteil der Gesellschaft negativ konnotierte Praktiken und Einstellungen. Genau das scheint sie in der Black-Metal-Szene attraktiv zu machen. Gerade im Hinblick auf die Entwicklungen der BM-Szene hin zum NSBM kann argumentiert werden, dass diese „historische Kontinuität“ (Buesnel, 2020, S.408, e.Ü.) im Hinblick auf die aufgezeigten ursprünglichen Ideologien schafft: „[T]he more it endures by way of opposition, the more it takes refuge in its self-appointed status as the rightful inheritors of

the black metal legacy of rebellion against dominant cultural, religious and political narratives“ (ebd.). So beschreiben Moynihan & Söderlind (2007) auch, dass Euronymous (angebliche) kommunistische Einstellung in der Szene keinen großen Anklang fand. Aufgrund der traditionell linken Orientierung Norwegens ist davon auszugehen, dass seine Einstellung nicht oppositionell und transgressiv genug war. Später habe er sich auch zum Faschismus bekannt, doch dies scheint nicht als authentischer Standpunkt anerkannt worden zu sein (Moynihan & Söderlind, 2007, S.155). Es lässt sich also zeigen, dass die in dieser Arbeit behandelten Institutionen der Transgression, Authentizität und Rückgewandtheit allesamt im radikal-oppositionellen Selbstverständnis der Szene ihren Ausgang nehmen. Bevor sich diesen zugewandt wird, soll hier noch auf die oppositionelle Haltung gegenüber Religionen, vor allem gegenüber dem Christentum, eingegangen werden, welcher in der historischen Gewordenheit der Szene eine zentrale Rolle zukommt.

#### 4.1.1 ANTI-RELIGIOSITÄT

Bereits in der ersten Welle des Black Metals wurde die eigene Stilisierung als satanistisch typisiert und habitualisiert und zu Beginn der zweiten Welle als Kernbestandteil der Szene institutionalisiert. In diesem Kapitel wird aufgezeigt, inwiefern die Opposition gegenüber der als dominant wahrgenommenen Religion(en) Teil des Selbstverständnisses der Szene ist, wie sich diese auch im Hinblick auf andere Religionen als das Christentum erweitert hat und inwiefern diese die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien begünstigt.

Die radikale Opposition zum christlichen Glauben und seiner Institutionen manifestiert sich in der Aneignung und Stilisierung als ‚satanistisch‘, wodurch sich innerhalb der christlichen Logik mit dem ‚Bösen‘ identifiziert wird. Dies ist somit als Teil der gegenkulturellen Sinnwelt des Black Metals zu verstehen und die Opposition zum Christentum wird als Kernbestandteil der BM-Ideologie eingeordnet (Kahn-Harris, 2006, S.38). Legitimiert wird diese Haltung in der Szene unter anderem dadurch, dass das Christentum als Aggressor stilisiert wird, welcher die wahren Traditionen und das pagane Erbe zerstört hätte. Somit

sind die Auflehnung gegen christliche Institutionen und im extremen Fall die Brandstiftungen von Kirchen in der Sinnwelt des Black Metals als legitim und notwendig konstruiert. Insbesondere die Brandstiftungen können als „retaliation against Christianity and a reclaiming of a pagan heritage that the Christian religion was thought to have destroyed“ (Phillipov, 2011, S.154) gerechtfertigt werden. Weiter wurden diese Akte ‚naturalisiert‘ und als unausweichliche „expressions of the music’s blasphemy and anti-Christianity“ (ebd.) dargestellt, womit einerseits die Typisierung des Black Metals als authentisch ‚böse‘ und andererseits die Institution des Black Metals selbst gefestigt werden konnte.

Dass gerade Religion dabei zum Ziel der Attacken wurde, kann dem (wahrgenommenen) gesellschaftlichen Stellenwert der Kirche und des Glaubens zugeschrieben werden. Eine Zerstörung der Kirchen kann symbolisch als radikale Abkehr von der Gesellschaft und ihrer Traditionen verstanden werden, wodurch diese als symbolische Akte maximal gegenkulturell aufgefasst werden können (zumindest im historischen Kontext der zweiten Welle in Norwegen). Dass die starke Identifikation und die Selbststilisierung als Satanist/-in dabei Teil eines christlichen Mythos sind, wird zum Teil reflektiert, kann aber auch als instrumentelle Konstruktion verstanden werden, die vor allem zu Beginn der Szene eine große Rolle zur Abgrenzung von der Gesellschaft und als Beitrag zur Genese des eigenen Selbstverständnisses gespielt hat. Die Stilisierung als Satanist/-in kann als einfacher Weg verstanden werden, eine sich zunächst noch im Entstehen befindende Identität und Institution mit einer bereits gesellschaftlich negativ konnotierten Typisierung zu füllen, die in die Kontrastwirklichkeit des Black Metals passte.

Seit der Konstitutionszeit der Szene ist die Ablehnung des Christentums innerhalb dieser zur Normalität geworden, wodurch diese nur wenig szenisches Kapital erzeugen kann, da sie als nicht besonders gegenkulturell oder transgressiv wahrgenommen wird. Stattdessen wird diese Ablehnung stellenweise auf andere Religionsgemeinschaften ausgeweitet, insbesondere auf das Judentum. Olson (2011) beschreibt, dass „the extension of hostility towards Christianity to hostility towards Judaism“ (Olson, 2011, S.140) dabei in der Szene vergleichs-

weise einfach ist, da sich stets auf eine anti-christliche Deutungsebene berufen werden kann und daher Vorwürfe des Antisemitismus abgewiesen werden können. Somit wird es möglich, in der Szene selbst Transgression zu erfahren und dadurch szenisches Kapital zu erzeugen, zudem kann außerhalb der Szene für mehr Aufsehen gesorgt werden, da in den meist westlichen Kontexten, in denen die Szene eingebettet ist, Antisemitismus ein tabuisiertes Thema darstellt. Allerdings beschreibt Kahn-Harris (2006), dass Transgression sich meist auf solche Ziele konzentriert, bei denen die Folgen abschätzbar sind. Dies sieht er primär bei einer anti-christlichen Orientierung als gegeben an, sodass „scene members’ hatred of religion has generally been confined to Christianity and, to a much lesser extent, Judaism“ (Kahn-Harris, 2006, S.156). Nichtsdestotrotz wird diese Grenze häufig überschritten.

Dieses Überschreiten wird praktisch häufig dadurch vollzogen, dass das Christentum als Teil bzw. als Weiterführung des Judentums eingeordnet wird, wodurch die anti-christliche Einstellung im Kern eine antisemitische Einstellung wird. Dieses wird als Gegenpol zu den eigenen, als natürlich und artgemäß wahrgenommenen, (neo)paganen Anschauungen und Glaubensrichtungen konstruiert (Manea, 2015, S.185; Begrich & Raabe, 2010, S.231). Anknüpfungspunkte für rechte Ideologien ergeben sich hier, indem ein gemeinsamer Feind, nämlich „das als ‚raum- und artfremd‘ definierte Judäo-Christentum“ (ebd.) konstruiert wird, das somit eine Grundlage für die weitere Beschäftigung mit rechten Ideologien anbietet. Die Auseinandersetzung mit einigen heidnischen Anschauungen, die den Glauben an „eine ‚rassische‘ Kontinuität und ‚arteigene‘, von Natur aus feststehende Eigenschaften“ (ebd., S.233) vertreten, bietet weitere Überschneidungen zu rechten Ideologien (Kapitel 4.4).

Insgesamt kann die Szene also als primär anti-christlich eingeordnet werden, da BM in seiner Konstitutionszeit in Länder eingebettet war, in denen das Christentum die dominante Religion war bzw.ist. Die anti-christliche Einstellung wird somit als Ausdruck des generell oppositionellen Selbstverständnisses einordbar. Dass sich die Ablehnung zum Teil auf andere Religionen ausweitet, kann dabei auf die sinkende Bedeutung des Christentums sowie auf die Nor-

malisierung von dessen Ablehnung innerhalb der Szene zurückgeführt werden. Insbesondere die Ausweitung der Ablehnung auf das Judentum kann in westlich geprägten Ländern als Reiz verstanden werden, da diese eine geschichtlich bedingte Grenzüberschreitung symbolisiert, welche die gegenkulturellen, transgressiven und authentisch ‚bösen‘ Typisierungen der Szene bestätigen kann, womit sich die Szene in ihren Logiken reproduzieren und innerhalb der Szene Anerkennung erzeugt werden kann<sup>29</sup>. Entsprechend der Identifikation mit paganen und heidnischen Formen des Glaubens kann die Szene insgesamt nicht als strikt anti-religiös betrachtet werden, sondern ihre Form der Anti-Religiosität ist als Ausprägung ihres generell gegenkulturellen Charakters zu verstehen, die sich auf die als dominant wahrgenommenen Institutionen bezieht.

## 4.2 TRANSGRESSION

Transgression kann als institutionalisierter Kernbestandteil dessen verstanden werden, was extremen Metal ‚extrem‘ macht, und insbesondere die BM-Szene kann in ihrem Selbstverständnis als transgressiv eingeordnet werden (Kahn-Harris, 2006, S.41). Transgression bedeutet hierbei „the practice of boundary crossing, symbolically and/or practically, the practice of questioning and breaking taboos, the practice of questioning established values“ (Hjelm et al., 2011, S.14). Dies impliziert bereits (mindestens imaginierte) Institutionen und Wirklichkeitsbestimmungen, welche durch das Übertreten dieser Grenzen einerseits zu Reaktionen (z.B. durch Schock und Empörung) gebracht und andererseits in ihrer Legitimität nihilisiert werden sollen, wodurch die eigene Institution gestärkt wird. „This strange reliance on one’s supposed enemy is characteristic of transgressive practice“ (Kahn-Harris, 2006, S.40). In dieser Hinsicht ist die Kontrastwirklichkeit Black Metal von der ‚gesellschaftlichen‘ Wirklichkeit abhängig, da sich ihre Sinnwelt durch die radikale Opposition zu dieser konstituiert.

29 Gelegentlich wird sich auch gegen den Islam gewendet, so z.B. die Band Deströyer 666, deren Mitglieder bei einem Festival Folgendes zu sagen hatten: „This one’s for all the Muslim immigrants that are invading – invited to invade – our fucking continent. Fuck you, Allah! Yeah, everyone’s busy being Anti-Christian, let’s be fucking Anti-Muslim for once!“ (Ansprache beim DeathKult Open Air Festival 2012, eigene Transkription. Abrufbar auf: <https://www.youtube.com/watch?v=97tXzR4n7HE>).

Transgression kann auf drei Ebenen angesiedelt sein. Zunächst auf der musikalischen Ebene, auf der mit gängigen Konventionen gebrochen wird und die Vorstellung dessen, was musikalisch möglich ist, durchbrochen wird, wie dies in den Abgrenzungsversuchen der ersten und zweiten Welle des BM der Fall war. Zusätzlich kann Transgression auf einer körperlich-praktischen Ebene stattfinden. Erneut kann die Abgrenzung zu anderen Metal-Genres und -Szenen angeführt werden, so z.B. durch die ernste Haltung und Bewegungslosigkeit von (*trven'*) Black Metallern/Metallerinnen auf Konzerten sowie den Hang zum Asketismus, wenn es um den Konsum von Alkohol oder anderen Drogen geht (ebd., S.44). Weiter kann Transgression auf einer diskursiven Ebene stattfinden. Hierbei sind „lyrics, song titles, fanzines, and other publications, record sleeves, band names, and, of course, everyday talk“ (ebd., S.34) inkludiert. Diese Liste kann mit digitalen Diskursorten erweitert werden (ebd., S.27ff.; Hjelm et al., 2011, S.14).

Die hier präsentierte norwegische Szene kann als Musterbeispiel für das Erzeugen von und den Wettlauf um „transgressive subcultural capital“ (Kahn-Harris, 2006, S.132) bzw. transgressives szenisches Kapital betrachtet werden, im Zuge dessen, insbesondere für die Metal-Szene bis dahin untypische, Diskurse etabliert wurden, die sich mit Rassismus und rechten Ideologien assoziieren lassen (ebd.). So lassen sich ebenfalls die verübten Gewalttaten als Praktiken der körperlichen Transgression betrachten, wobei das Reden über diese Taten, wie nach dem Mord von Faust, der am nächsten Tag in der Szene davon erzählte, diese auf einer diskursiven Ebene von der körperlichen loslöst, um diese raum-zeitlich verfügbar zu machen. Dies gilt auch für die anderen Gewalttaten der zweiten Welle, die über ihre Mythisierung bis heute zu wichtigen Legitimationen des szenischen Selbstverständnisses gezählt werden können. Diese „true acts of transgression“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.156) repräsentieren das, wofür Black Metal steht und hinterlassen dementsprechend ein Vermächtnis, welches zur Typisierung von Black Metal als „authentically evil' music“ (Phillipov, 2011, S.162) beigetragen hat.

Transgression kann funktionalistisch einerseits auf seine Außenwirkung hin, andererseits auf die Funktion für Szene-Mitglieder selbst untersucht werden. Im

Hinblick auf die Außenwirkung kann davon ausgegangen werden, dass transgressive Praktiken genutzt werden, um sich abzugrenzen und zu schockieren, so auch, wenn sich gewollt radikal stilisiert wird, „to demonstrate the inversion of traditional morals and values upheld by society“ (Hillier & Barnes, 2020, S.47). Somit können auch Kontroversen erzeugt werden, die wiederum als Marketingstrategien in die Szene hinein zurückwirken können, ohne innerhalb der Szene selbst allzu große Sanktionen befürchten zu müssen (Hjelm et al., 2011, S.10). Außerdem können transgressive Praktiken als Versuch interpretiert werden, „to get people thinking and to break free from groupthink and traditional community-laden values“ (Venkatesh et al., 2015, S.75), so z.B. im Hinblick auf das vorherrschende Christentum in Norwegen. All diese Funktionen haben gemeinsam, dass sie zugleich die ‚Außenwelt‘ nihilieren, indem demonstriert wird, dass deren Wirklichkeitsbestimmungen arbiträr und ungültig sind, zudem wird die eigene Subwelt legitimiert, indem sich diesen Wirklichkeitsbestimmungen radikal in den Weg gestellt wird und diese durchbrochen werden. Somit kann über Transgression eine (Re-)Produktion der Innen- und Außengrenzen stattfinden, welche identitätsstiftend und -bestätigend wirken kann. In einer von Opposition zum gesellschaftlichen Mainstream gekennzeichneten Szene ist Transgression ein Weg, um genau diese Position zu (re-)produzieren und sich diese gegenseitig zu bestätigen.

Für Mitglieder der Szene selbst ermöglicht Transgression ein zeitweiliges Entkommen von Macht und Autorität, „through highlighting the artificiality of boundaries“ (Kahn-Harris, 2006, S.29). Damit einher gehen Gefühle der Kontrolle und Souveränität, und durch Transgression können Aufregung und Freude erzeugt werden (ebd., S.158f.). Das bedeutet, dass sich über Transgression auch die „frustration at the alienation and disempowerment produced by modernity“ (ebd., S.159) Ausdruck verschaffen kann, sodass diese als Antwort auf die (Post-)Moderne und die damit einhergehenden Unsicherheiten einordbar wird. Die radikale und dadurch transgressive Ablehnung der Moderne kann als ein Weg gesehen werden, der Individuen Agency zurückgibt und sie in ihrer Identität bestärkt (Manea, 2015, S.191). Wie im historischen Teil gezeigt, kann transgressives Verhalten in der Szene außerdem Respekt und Zugehörigkeit erzeugen,

wodurch diejenigen belohnt werden, die sich den transgressivsten Diskursen und Praktiken bedienen, wodurch eine Instrumentalisierung dieser transgressiven Orientierung möglich wird. Dies erscheint im Hinblick darauf plausibel, als die durch Transgression ausgelöste Aufmerksamkeit und steigende Popularität der Musik der norwegischen Szene, die bis heute anhält, einen Anreiz schafft, sich selbst transgressiv zu verhalten. Um den negativen Folgen zu entgehen, die mit den körperlich-praktischen Akten der Transgression einhergingen (Tod und Gefängnis), erscheint es für die meisten Künstler/-innen sinnvoll, sich stattdessen verstärkt an diskursiver Transgression auszurichten – insbesondere durch die Aneignung rechter Ideologien.

Um diese Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien im Detail zu verstehen, muss erneut die historische Gewordenheit beleuchtet werden. Zunächst ist anzuführen, dass in den Anfängen der zweiten Welle Nazi-Symboliken primär mit Provokation und Abgrenzung in Verbindung gebracht wurden: „misanthropy, not politics, was the order of the day“ (Olson, 2011, S.137). Insbesondere die Auseinandersetzung mit Totalitarismus kann dabei als „the ultimate expression of misanthropy“ (Manea, 2015, S.189) verstanden werden. Somit kann davon ausgegangen werden, dass das ‚spielerische‘ Einführen rechter Ideologien und Symbole zunächst im Hinblick auf einen etablierten Schockfaktor instrumentalisiert wurde, der die Selbststilisierung als ‚extrem‘ und ‚oppositionell‘ bestätigte und weiterführte. So seien den Symbolen an sich zunächst nicht viel Wert beigemessen worden. Allerdings erscheint es plausibel, davon auszugehen, dass diese spielerische Auseinandersetzung mit rechten Ideologien zum Teil dazu führte, dass diese typisiert und habitualisiert wurden, wodurch sie wiederum auf die Szene zurückwirken konnten. Durch die voranschreitende Institutionalisierung und die Weitergabe dessen, was die Szene ausmachte, musste der Einsatz dieser Elemente legitimiert werden, wodurch diese an Ernsthaftigkeit gewannen.

Zusätzlich scheint es so, als dass transgressive Elemente innerhalb der Szene über die Zeit an transgressivem Potenzial verlieren, was sich ebenfalls historisch aufzeigen lässt. So wurde sich in der ersten Welle hauptsächlich an satanistischen

Images orientiert, woraufhin in der zweiten Welle wirkliche Gewalttaten Transgression erzeugten. Ein Interviewpartner in der Arbeit von Kingsepp (2011, S.10) fasst die weitere Entwicklung hin zu rechten Ideologien eingängig zusammen: „Satan is so 1980's, and in the 90's everyone should do bad things, like burning down churches. That feels a bit out of date today. Nazis are timeless evil.“ Hier zeigt sich, dass Tabubrüche nach einer gewissen Zeit ihre Schockwirkung verlieren und als weniger transgressiv betrachtet werden, wodurch eine Neuausrichtung an noch transgressiveren Aspekten nötig wird, um dieselbe Wirkung zu erzielen. Durch die Abhängigkeit transgressiver Potenziale von der dominanten Gesellschaft kann außerdem davon ausgegangen werden, dass Satanismus an Schockwert verloren hat, während die Identifikation mit rechten Ideologien, insbesondere mit Inhalten des Nationalsozialismus, noch immer einen der stärksten Tabubrüche in westlichen Gesellschaften darstellt (Olson, 2011, S.136). Die Faszination an Nazis kann somit erneut mit dem stark oppositionellen und authentisch ‚bösen‘ Image des BM in Verbindung gebracht werden.

„In the western world it is a well established ‚fact‘ that Hitler and the Nazis are symbols of evil. As evil is a ‚good‘ thing in the BM subculture, the use of NS imagery [...] is quite obviously to be interpreted as signifiers of evil, following the established mode of connotation in dominant culture“ (Kingsepp, 2011, S.9).

Dies erscheint auch mit Blick auf die sich formierende (Post-)Moderne angemessen, die von „globalization, equality and multiculturalism“ (Manea, 2015, S.190) geprägt ist, wodurch rechte Ideologien einen stärkeren Gegenpol repräsentieren, als dies durch ein satanistisches Image möglich wäre.

Insgesamt konnte gezeigt werden, dass Transgression ein institutionalisierter Bestandteil der BM-Szene ist und die Orientierung an Transgression die Aneignung rechter Ideologien begünstigt. Durch die Logiken der Szene, die sich über ein radikal oppositionelles Selbstbild definiert, werden gerade jene Themen und Elemente in die Szene integriert, die als für die Mehrheitsgesellschaft grenzüberschreitend wahrgenommen werden. Diese werden zum Teil dann innerhalb der Szene umgedeutet bzw. ihre ursprüngliche Bedeutung verwischt und nur

sekundär abrufbar gemacht (Kapitel 5.2). Innerhalb der Szene werden durch Transgression Zugehörigkeit und szenisches Kapital erzeugt. Wie später noch gezeigt wird, geht dies mit dem authentisch bösen Selbstverständnis der Szene einher, welches wiederum dazu beiträgt, dass die Szene nach außen kommuniziert, dass eine tatsächliche Identifikation mit rechten Ideologien vorliegt. Auch hier kann eine Steigerung des transgressiven Potenzials gesehen werden.

Das transgressive Potenzial rechter Ideologien wird allerdings nicht von allen in der Szene gesehen. Dies zeigt sich in der Aussage der Band Watain:

„NSBM ist ein Witz, ein verzweifelter Versuch von Leuten, welche unfähig sind, die Perversion und den Wahnsinn des Black Metals zu ergründen. Sie wollen extrem erscheinen und limitieren sich in ihrer Konzeption an diese Art von Gesellschaft, was etwas darstellt, was uns nicht noch weniger interessieren könnte. Fuck the world! Black Metal hat nichts mit der Welt zu tun, wie ihr sie kennt“ (Scott, 2011, S.226f., zitiert Endres, 2007).

Watain verdeutlicht hier, dass eine von der dominanten Gesellschaft abhängige Form der Transgression nicht der Kontrastwirklichkeit bzw. der Sinnauslegung des Black Metals gerecht wird, die vollkommen losgelöst von der gesellschaftlichen Welt existieren will. Dies kann wiederum als Transgression über rechte Ideologien hinaus verstanden werden, die eine noch stärker nihilatorische Wirkung anstrebt. Insbesondere wird sich hier auf Authentizität berufen, indem diejenigen, die dem NSBM zuzuordnen sind, als unfähig dargestellt werden, das zu ergründen, was BM wirklich bedeute. Auch wenn Authentizität in der Szene oft bedeutet, sich gerade mit dem zu befassen, was als ‚authentisch böse‘ gilt, kann die Debatte über Authentizität ebenfalls darüber hinausführen.

### 4.3 AUTHENTIZITÄT

In diesem Kapitel wird herausgearbeitet, wie Authentizität sich in der BM-Szene institutionalisieren konnte und wodurch sich Authentizität innerhalb der Szene auszeichnet. Daraufhin wird der sceneinterne Diskurs um Authentizität

bzw. ‚Trveness‘ untersucht und im Hinblick auf die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien hin analysiert.

Im Black Metal spielte Authentizität bereits bei seiner musikalischen Entstehungsgeschichte eine zentrale Rolle, da insbesondere in der zweiten Welle versucht wurde, Metal zurückzubringen, „to its ‚true‘ roots, away from heavy metal’s more accessible characteristics“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.151). Vor allem der norwegischen Szene ging es darum, sich von dem zu distanzieren, was als ‚unechtes‘ Image der Bands der ersten Welle und insbesondere der Bands der Death Metal-Szene wahrgenommen wurde. Stattdessen sollten das extreme Image, extreme Musik und extreme Taten zu einem kohärenten und authentischen Ganzen werden. In dieser Hinsicht versuchte BM „to turn what they saw as the fake theatricality of earlier metal acts into a more authentic commitment to the sentiments of the music“ (Phillipov, 2011, S.153). Die BM-Szene stilisierte bzw. typisierte sich und ihre Musik in diesem Zusammenhang als „the most metal – the most evil, the most satanic, the hardest“ (Lucas et al., 2011, S.285) sowie als „authentically evil“ (ebd.). Durch diese Typisierung als *authentisch* böse konnte diese Bösartigkeit nicht auf einer ausschließlich künstlerisch-performativen Ebene angesiedelt bleiben, sondern musste mit expliziten Taten untermauert werden, um dieses Image zu ‚objektiver‘ Wirklichkeit werden zu lassen (Phillipov, 2011, S.153). In diesem Rahmen entwickelten sich daher auch „strict rules about seriousness, style and elitism“ (Lucas et al., 2011, S.280). Diese Ernsthaftigkeit zeigt sich beispielsweise auf dem Debüt-Album der Band Burzum, dessen Cover der Slogan „no mosh‘, ‚no core‘, ‚no trend‘ [...] [und] ‚no fun““ (Wagenknecht, 2012, S.158) zielt. Hier kann auch von einem Leitbild der Szene gesprochen werden, das

„sich in der Abkehr vom geselligen und spaßorientierten Moshen, der Abgrenzung zum politisch linken Hardcore, der Verweigerungen gegenüber musikalischen Trends und einer selbst auferlegten Abkehr von hedonistischen Tendenzen zeigt“<sup>30</sup> (ebd.).

30 Unter Moshen ist ein in der Metal- und Core-Szene stark verbreiteter Tanzstil zu verstehen,

Dieses Leitbild kann insgesamt als humorlose Ideologie aufgefasst werden (ebd.), die in Abgrenzung zu anderen Szenen den Black Metal als Institution und Kontrastwirklichkeit von diesen abhob und somit als eigenständige Institution legitimierte. Gewissermaßen wurde durch die oppositionelle Ideologie des BM seinen Anhängern und Anhängerinnen abverlangt, sich transgressiv zu verhalten, um als authentisch wahrgenommen zu werden. Dabei können die Gewalttaten der zweiten Welle als Objektivation und Typisierung verstanden werden, die in ihrer Folge den weiteren Authentizitätsdiskurs befeuert haben und durch ihre Mythisierung bis heute auf das Selbstverständnis der Szene einwirken.

Es kann somit argumentiert werden, dass die oppositionelle Ideologie der Szene hier ein Ventil gefunden hat, durch authentisch böses Verhalten transgressive Potenziale auszuschöpfen und damit szenisches Kapital zu erzeugen. Außerdem ist Authentizität als Faktor der Legitimation der Institution Black Metal zu verstehen, denn über den permanenten Diskurs um und die durchgängige (Re-)Produktion von Authentizität der Szene-Anhänger/-innen wird Black Metal selbst in seinen Innen- und Außengrenzen permanent ausgelotet und aufrechterhalten. Eine durchweg durch Opposition definierte Kontrastwirklichkeit ist auf diese Praktik der Aufrechterhaltung von Innen- und Außengrenzen angewiesen, da durch diese all jene, die nicht ihren institutionalisierten Eigenheiten entsprechen, nihiliert und somit potenziell ausgestoßen werden können. Dies zeigt sich in der permanenten Debatte darum, was in der Szene als ‚true‘ gilt: „*True* sind nur jene Bands und Szenegänger, die die Ernsthaftigkeit des Black Metal akzeptieren und eventuell auch leben – alle anderen sind *Poser*“ (ebd., kursiv im Original).

Da sich die Szeneanhänger/-innen in ihrem Alltag aber nicht an den Machenschaften der zweiten Welle orientieren, muss hier untersucht werden, inwiefern sich Authentizität im szenischen Alltag manifestiert. Dazu wird zunächst darauf

der daraus besteht, einander zu schubsen und zu stoßen. Häufig entstehen dazu auf Konzerten sogenannte ‚Moshpits‘, in denen ein relativ klar deklariertes Raum es ermöglicht, am Moshen teilzunehmen.

eingegangen, was als authentische Musik gilt, im Anschluss wird näher beleuchtet, was die Orientierung an Authentizität für Mitglieder der Szene bedeutet.

Im Hinblick auf die (zugeschriebene) Authentizität von Musikern und Musikerinnen arbeiten Kuppens & van der Pol (2014, S.151, e.Ü.) vier Dimensionen heraus, nämlich „Ehrlichkeit, Kommerz, Herkunftsland, und Extremheit“. Mit Ehrlichkeit ist die Vorstellung verbunden, dass in der Musik die ‚wahren Emotionen‘ der Musiker/-innen vermittelt werden und zum Ausdruck kommen. Ehrlichkeit wird also als intrinsischer Aspekt betrachtet und nicht als aktives Konstrukt, das zu Marketingzwecken eingesetzt werden kann. Als zweites ist die (Nicht-)Kommerzialität einer Band genannt, über welche Authentizität dadurch erzeugt wird, dass sich der „assimilation by the mainstream“ (ebd., S.160) widersetzt wird. In der Szene ist es nicht akzeptiert, wenn eine Band versucht durch ihre Musik *primär* kommerziellen Erfolg zu haben, weil damit die Essenz des BM betrogen würde, da dieser instrumentalisierten Zwecken (Popularität, finanzielle Aspekte) untergeordnet würde. Ist dies aber ein Nebeneffekt der ‚ehrlichen‘ musikalischen Tätigkeit, dann wird dies geduldet (ebd., S.159f.; Kahn-Harris, 2006, S.125f.). Beim Faktor des Herkunftslandes geht es darum, dass Hörer/-innen behaupten, dass sich dieses im Klang widerspiegelt. Dabei gelten auch heute noch primär Norwegen, aber auch der Rest von Skandinavien, als am authentischsten (Kuppens & van der Pol, 2014, S.161). Dies wird mit einer „imagined community‘ of Nordicness“ (Lucas et al., 2011, S.279) in Verbindung gebracht, die es ermöglicht, dass sich Hörer/-innen mit ihr identifizieren und dadurch „an empowered sense of pride among an audience of people who may commonly claim to feel marginalized“ (ebd., S.292) erzeugt werde. Der letzte Aspekt der Authentizität, die ‚Extremheit‘, ist für diese Arbeit am bedeutendsten. Nach diesem bedeutet Authentizität, „being extremely dark, controversial, abnormal, derailed, insane, and aggressive“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.162), womit auch die Auseinandersetzung und Identifikation mit als extrem angesehenen Ideologien in das Spektrum der szenischen Authentizität fällt. Als Ausdruck dieser Orientierung am ‚Extremen‘ sind auch die Bezeichnungen mancher Künstler/-innen als „true (Norwegian) black metal‘ or ‚true cult““ (ebd., S.152) zu verstehen. In beiden Definitionen ist das Streben nach dem Ex-

tremen ausgedrückt, indem einerseits das Nicht-Extreme ausgeschlossen wird und andererseits das Extreme mit einer oppositionellen und fanatischen Orientierung, dem ‚Kult‘, gleichgesetzt wird. Somit drückt sich hier die Verbindung von Authentizität und dem Streben nach dem noch Extremere aus.

Insgesamt steht im Diskurs um Authentizität auch *dessen* eigene, also authentische Authentizität (gegenüber unechter Authentizität), im Fokus. „[A]nyone can create a seemingly authentic appearance or image (,outside‘), while true authenticity can only be derived from one’s behavior and personality (,inside‘)“ (ebd., S.162). Nichtsdestotrotz kommen äußeren Merkmalen in der Szene einige Bedeutung zu und diese sind als Basis für Authentizität notwendig. Auf diese wird später genauer eingegangen. Zunächst ist zu betonen, dass *die* BM-Authentizität nicht direkt zu definieren ist, denn Authentizität ist innerhalb der Szene so konstruiert, dass sie nicht einfach ‚performat‘<sup>31</sup> werden kann, sondern sie kann sich nur dann ergeben, wenn sich tiefgründig mit der Szene beschäftigt wird (ebd., S.151). Außerdem ist es nicht möglich, sich durch pures ‚Rezeptwissen‘ in der Szene als authentisch zu stilisieren, denn wahre Authentizität hebt sich immer auch leicht von den Stereotypen ab, die mit Authentizität verbunden sind (Kahn-Harris, 2006, S.130) und verlangt eine innere Hingabe. Authentizität wurde bis hierher primär im Hinblick auf die Musik und ihre Künstler/-innen untersucht. Auch wenn einige dieser Aspekte auf andere Szeneanhänger/-innen übertragbar sind, wird es im Folgenden insbesondere darum gehen, wie Authentizität in der Szene dargestellt wird und inwiefern diese als Institution permanenter Bestandteil des szenischen Alltags ist.

Zunächst sind die starke Orientierung an und Idealisierung von individualistischen Ideologien innerhalb der Szene hervorzuheben. Um als Teil der Szene akzeptiert zu werden, müssen Individuen sich selbst als ‚true‘ Individuen präsen-

31 Wie sich in den weiteren Ausführungen dieses Kapitels zeigt, ist dies nur dahingehend zutreffend, wenn Performativität als instrumenteller Akt betrachtet wird, der von Szenefremden in einer Form kultureller Aneignung praktiziert würde. In Anlehnung an Butler (2002) kann insbesondere bei der durchgehenden Darstellung und Erzeugung von Authentizität von einer komplexen Praktik der Performativität gesprochen werden, die allerdings voraussetzungsreich ist und nicht durch Prozesse der primären Sozialisation vermittelt wird.

tieren, „rather than members of a group“ (ebd.), was sich auch in der Aversion gegenüber dem Austausch untereinander und dem Knüpfen von Kontakten auf Konzerten niederschlägt (Venkatesh et al., 2015, S.77). Dies hängt mit der idealisierten Konsumweise des Black Metals zusammen, die ein Fan beschreibt: „black metal appreciation is done at an individual level (with) solitude, (in) peace and quiet“ (ebd.).

Neben dieser prinzipiell gemeinschaftsfeindlichen Einstellung wird Authentizität in (nichtsdestotrotz zustande kommenden) Interaktionen von Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen performativ dargestellt, so „durch Expertise sowie eine Code-gerechte äußere Erscheinung“ (Kosic, 2012, S.121) und es kann von einem Fokus darauf gesprochen werden, „Authentizität zu repräsentieren beziehungsweise zu inszenieren“ (ebd.). Ein Kernbestandteil dieser Inszenierung kann als ‚Elitismus‘ bezeichnet werden, welcher genau diese permanente Aushandlung von Authentizität und den potenziellen Ausschluss von Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen, sollten diese sich nicht den Standards entsprechend verhalten, inkludiert. Somit wird das als authentisch Geltende durchgehend objektiviert und das bereits als authentisch Institutionalisierte legitimiert. Wie bereits beschrieben, kann eine performative Ausrichtung an Rezeptwissen dazu führen, dass Versuche der Authentizitätsherstellung als unauthentisch aufgefasst werden, wodurch versucht wird zu garantieren, dass nur diejenigen als authentisch anerkannt werden können, die dies auch *wirklich* sind. Die auch als ‚Black-Metal-Elitisten‘ bezeichneten (Kahn-Harris, 2006, S.40, Lucas et al., 2011, S.287<sup>32</sup>) sind also idealtypisch nicht daran interessiert, aktiv Teil einer szenischen Gemeinschaft zu sein, zudem erscheinen diese meist unnahbar und überheblich, was wiederum auf die permanente Aushandlung und Bestätigung der eigenen Authentizität in Interaktionen zurückführbar ist sowie auf die individualistische Orientierung der Szene, die zwischenmenschlichen Kontakt ablehnt.

32 Die Autoren beschreiben jeweils den in der Szene präsenten Elitismus. Der Begriff ‚Black-Metal-Elitisten‘ stammt dabei aus meinen eigenen Beobachtungen und Erfahrungen in und mit der BM-Szene.

All diese Abgrenzungen und das Beharren auf nicht-gemeinschaftlicher Identität und Praktik können mit einer Selbstmarginalisierung in Verbindung gebracht werden, die in den Logiken der Szene die institutionalisierte Orientierung am Individualismus bestätigt. Dadurch kann eine weitere Nihilierung all jener einhergehen, die sich gemeinschaftlich orientieren – sprich gegenüber anderen Musikszenen und der weiteren Gesellschaft. Somit findet gleichzeitig eine eigene Erhöhung statt, die es ermöglicht, sich (nach dieser Logik) legitimerweise als überlegen anzusehen (ebd., S.286). Gleichzeitig können Szeneanhänger/-innen hiermit selbst „innerhalb ihrer marginalisierten Kultur wiederum Grenzüberschreitungen“ (Kosic, 2012, S.115) erleben. Kahn-Harris (2006) beschreibt diesen ‚radikalen Individualismus‘ als Möglichkeit, um transgressives subkulturelles (bzw. szenisches) Kapital zu erlangen, „through displaying uniqueness and a lack of attachment to the scene“ (Kahn-Harris, 2006, S.127). Hier entsteht ein Paradox daraus, dass diese Form der Authentizitätsherstellung bereits institutionalisiert ist, wodurch diese Distanznahme von szenischen Logiken bereits eine eigene szenische Logik ist, die bei der erfolgreichen Authentizitätsherstellung erforderlich ist. Somit müssen Mitglieder der Szene zugleich individuell sein sowie der Vielzahl an Regeln entsprechen, die innerhalb der Szene bestehen (Kapitel 5.3).

Insgesamt kann der Diskurs um Authentizität als Mittel eingeordnet werden, mit welchem die Subsinnwelt Black Metal ausgelotet und bestätigt werden kann. Hierbei können Individuen sich außerdem ihrer eigenen Identität bestätigen und sich selbst in eine machtvoll Position gegenüber anderen Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen bringen. Generell ist Authentizität als sozial konstruiert, im Verhalten performt und als „collectively produced fiction“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.152, zitieren Grazian, 2003) anzusehen, die hier eine objektive Wirklichkeit schafft.

Wie hängt dies mit der Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien zusammen? Generell ist die Relevanz von Authentizität hier nur dann ein erklärender Faktor für die Annäherung zu rechten Diskursen, wenn diese in Verbindung gesetzt wird mit den zuvor herausgearbeiteten Strukturen der

Counterculture und Transgression. Die oppositionelle und grenzüberschreitende Orientierung kann im Zusammenhang mit einem starken Authentizitätsglauben dazu führen, dass diejenigen Grenzen überschritten werden, die in der (dominanten) Kultur am negativsten konnotiert sind. Die Institution der Authentizität trägt dann dazu bei, dass dieser Weg auch wirklich beschritten wird und rechte Ideologien innerhalb der Szene genutzt werden können, um szenisches Kapital zu erzeugen. Durch die Typisierung von Black Metal als *das* authentisch Böse, erscheint es konsequent (und damit authentisch), sich gerade denjenigen Ideologien und Positionen anzunähern, die als am ‚bösesten‘ wahrgenommen werden. Diese können zwar zunächst spielerisch eingeführt werden, wie dies zu Beginn der zweiten Welle geschah, durch Prozesse der Legitimation und Sozialisation ist es aber erforderlich, dass diese ‚ernst‘ werden, sodass die sozialisierenden Szeneanhänger/-innen selbst als authentisch wahrgenommen werden können. Nur durch dieses Erhärten kann die so entworfene Sinnwelt und Kontrastwirklichkeit legitimiert werden.

Gleichzeitig ist dieser Prozess nicht als umfassend und deterministisch darzustellen, denn die meisten Bands und Fans ordnen sich nicht selbst dem rechten Spektrum bzw. dem NSBM zu, sondern spielen gewollt mit deren Symbolen, obwohl eine eigene Zuordnung als *wirklich* ‚böse‘ angesehen werden könnte. Diese Nicht-Zuordnung kann auf verschiedene Weise erklärt werden: Zunächst würde durch eine eindeutige Zuordnung eine starke Gegenreaktion provoziert, die zu potenziellen Schwierigkeiten führen kann. Für Künstler/-innen im Hinblick auf Label-Verträge, Konzerte oder Festivals, die, wie in der Einleitung gezeigt, durch gesellschaftliche Gegenreaktionen abgesagt werden können. Außerdem verschließt die eindeutige Zuordnung in den NSBM bzw. zu rechten Ideologien Künstlern/Künstlerinnen und Fans die weiteren Möglichkeiten, *immer wieder* transgressives szenisches Kapital zu erzeugen, indem mit rechten Ideologien gespielt und diese immer wieder zweideutig eingeführt werden. Hier konnte somit gezeigt werden, inwiefern Authentizität im Zusammenspiel mit den weiteren institutionalisierten Eigenheiten der Szene dazu beiträgt, dass sich rechter Ideologien in systematischer Weise in der Szene bedient wird, sowie bereits darauf verwiesen werden konnte, dass dies nicht in einer deterministi-

schen Weise passiert. Hierauf wird im zweiten Teil des Hauptteils verstärkt eingegangen (Kapitel 5).

Ein weiterer Aspekt der Szene, der in dieser Arbeit bisher nur stellenweise Anklang fand, ist eine ideologische Rückgewandtheit der Szene, die sich an paganen und nationalen Vergangenheiten orientiert und als Eskapismus und Abkehr von der (Post-)Moderne eingeordnet werden kann. Hier lassen sich zusätzliche Antworten dazu finden, warum die Szene sich als Kontrastwirklichkeit herausgebildet hat. Dies wird im nächsten Kapitel näher beleuchtet. Dabei spielt auch Authentizität eine Rolle, wenn es darum geht, sich an einer „perceived authentic past“ (Netherton, 2014, S.397) zu orientieren.

#### 4.4 RÜCKGEWANDTHEIT

„[A]ncient beliefs must be revitalized as a means to escape and annihilate a modern world“ (Manea 2015, S.189).

In diesem Kapitel wird die generelle Rückgewandtheit der Szene untersucht und argumentiert, dass diese Resultat der eingeschränkten Auseinandersetzungsmöglichkeiten mit Problemen der Gegenwart innerhalb der Szene ist. Hierbei wird sich damit auseinandergesetzt, was die zugrundeliegenden Probleme sind, die durch diese Abkehr von der Gegenwart gelöst werden können, und dargestellt, worauf sich die Szene beruft und inwiefern diese meist paganen, heidnischen und nationalen Idealisierungen verlorener Vergangenheiten als Anschlusspunkt für rechte Ideologien dienen können. Dabei wird insbesondere die Verbindung zu den bisher beleuchteten Faktoren einbezogen.

Der in dieser Arbeit verwendete Begriff der ‚Rückgewandtheit‘ ist zunächst als Sammelbegriff zu verstehen, der die im Folgenden beschriebenen Identifikationen und Selbstverständnisse einschließt. Generell kann in der BM-Szene von einem „recovering and reshaping [of] folklore and traditions“ (ebd., S.185) gesprochen werden. Diese sind meist orientiert an „idealized ancient Norse and Germanic cultures and belief systems“ (Hagen, 2011, S.182), können aber auch

weiter gefasst von „mythologies of ancient Europe“ (ebd., S.191) inspiriert sein. Meist geht es dabei darum, ein „supposedly neglected heathen heritage“ (Manea, 2015, S.185) wiederzuerwecken bzw. zu dieser zurückzufinden. Wichtige Bestandteile dieser Rückgewandtheit sind dabei Rückkehr zu Stärke, Spiritualität, Naturverbundenheit, Nationalbewusstsein und „imagined ethnicity“ (ebd., S.187). Unter Rückkehr zu Stärke ist hierbei ein gewisser Hang zum Sozialdarwinismus zu verstehen, der ein besonderer Ausdruck der generellen Misanthropie der Szene ist. Dabei werden die sozialstaatlichen Aspekte der Moderne kritisiert, in der schwache Individuen unterstützt würden (Hagen, 2011, S.193), und in Gegensatz zur paganen Gesellschaft gestellt, die als nicht von Schwäche gekennzeichnet angesehen wird (Kahn-Harris, 2006, S.40). Naturverbundenheit ist hier als Rückkehr zur ‚rohen‘ Natur zu verstehen, in der „ein Agieren ohne moralische Einschränkungen“ (Richard & Grünwald, 2012, S.45) möglich sei. All dies ist Bestandteil dessen, was hier als Rückgewandtheit gefasst wird und ist im Selbstverständnis der Szene institutionalisiert. Somit wird hier ein spezifisches Bild der Vergangenheit konstruiert, welches im BM Einzug in Text und Bild erhält. In Verbindung gebracht wird die Szene dabei mit einem „romanticized nationalism“ (Manea, 2015, S.191), zudem werden Szeneanhänger/-innen als „heathen revivalists and neotraditionalists“ (Hagen, 2011, S.182) eingeordnet. Dies ist nur eine Auswahl an Bezeichnungen, die im Kern aber alle versuchen das zu beschreiben, was hier unter Rückgewandtheit gefasst wird, dessen Inhalte und Motivationen im Folgenden, anhand einer historischen Aufarbeitung, näher betrachtet werden.

Die Rückgewandtheit des Black Metals lässt sich bereits bei Bands der ersten Welle finden. So bauten Bathory einen starken Bezug zu nordischen Themen auf, die als Gegenpol zum dominanten christlichen Glauben einzuordnen sind. Im Gegensatz zu eher satanistisch orientierten Bands, wie Venom, kann die Assoziation mit nordischen und germanischen Mythen und Göttern als stärker oppositionell zur „offensive, ‚foreign‘ Christian tradition“ (Manea, 2015, S.187) angesehen werden, als eine Identifikation mit einem zur christlichen Mythologie gehörenden Satan. Zur weiteren Institutionalisierung dieser Themen kam es innerhalb der zweiten Welle. Diese befasste sich verstärkt mit Themen wie

„Nordic myths, Nordic imagery and northern (sometimes white, Aryan) male ideology and supremacy“ (Lucas et al., 2011, S.279). Wie in Kapitel 3 aufgezeigt, ordnete sich vor allem Vikernes im Verlauf der Zeit dem Heidentum und Nationalismus zu. Die von ihm verübten Brandstiftungen ordnet er seither auch als „Sache des nationalen Heidentums“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.111<sup>33</sup>) ein und distanzierte sich von möglichen satanistischen Motiven. Dies geht einher mit der von ihm vertretenen Ideologie, dass man sich mit der eigenen, ‚wahren‘ Herkunft verbinden müsse, die in heidnischen und paganen Traditionen verborgen liege. Bis heute ist die thematische Beschäftigung mit „[n]ational and cultural identities and mythologies“ (Hagen, 2011, S.194) in den Texten und Images vieler BM-Bands präsent. Hier soll nun zunächst der Blick darauf gerichtet werden, wie BM die aktuelle Zeit (bzw. die zu verschiedenen Zeitpunkten aktuellen Zeiten) bewertet und wodurch diese generelle Rückgewandtheit der Szene ausgelöst wird bzw. welche Funktion diese erfüllt. Aus diesen ‚Zeitdiagnosen‘ des BM können weitere Schlüsse darüber gezogen werden, warum BM eine radikal oppositionelle Ideologie vertritt.

Im Black Metal wird die aktuelle Zeit als von Bedeutungslosigkeit, Entfremdung und (sozialem) Druck charakterisiert wahrgenommen. Die Gegenwart ist korruptiert, sie ist „incapable of nurturing higher purposes and aspirations“ (Manea, 2015, S.189) und „a deeper sense of life cannot be found here“ (ebd., S.185). Zurückgeführt werden diese Ansichten in der Wissenschaft auf die Belastungen, die durch Prozesse der „deindustrialisation, globalisation and post-modernity“ (Lucas et al., 2011, S.280.) entstehen auf „modern ideals of equality and globalism“ (ebd., S.286<sup>34</sup>) und sie können mit privaten Marginalisierungserfahrungen wie Mobbing ergänzt werden. Folgende Elemente der Gegenwart werden dabei von der Szene abgelehnt: „liberal values and multiculturalism“ (Manea, 2015, S.187), Massimmigration und Globalisierung (Buesnel, 2020, S.401) sowie „political correctness, multiethnicity or self-censorship“ (Manea,

33 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

34 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Sänger ‚Aethelmund‘ der britischen Black-Metal-Band Wodensthron.

2015, S.191). Es kann, wie in Kapitel 4.1 gezeigt, insgesamt von einer „general rejection of modern society“ (ebd., S.187) und einer Opposition gegen „mainly everything related to modernity“ (ebd., S.186) gesprochen werden. Diese Ablehnung der Moderne (und ihrer Inhalte) resultiert im Black Metal allerdings nicht aus einer expliziten und intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen Themen, sondern ist vielmehr als Ablehnung dessen zu verstehen, was als „cultural dominance“ (ebd., S.191) wahrgenommen wird. Die oppositionelle Haltung der Szene beinhaltet dabei eine Ablehnung jeglicher Form der Partizipation an gesellschaftlich etablierten Formen der Teilhabe, wie z.B. politisches Engagement, wodurch ein Problematisieren und ein Anerkennen aktueller gesellschaftlicher und politischer Probleme in der Szene meist negative Sanktionen nach sich zieht (Kapitel 5.2). Somit erscheint es beinahe unmöglich, innerhalb der Szene einen als legitim betrachteten Diskurs zu führen, der sich mit den Problemen der Gegenwart auseinandersetzt, ohne dass die Authentizität des Mitgliedes aberkannt werden kann. Stattdessen wird die Gegenwart in der Logik der Kontrastwirklichkeit Black Metal nihilisiert, indem sich in eine idealisierte Vision der Vergangenheit geflüchtet wird (Netherton, 2014, S.397), welche die Wirklichkeitsbestimmungen, gegen die sich abgegrenzt wird, delegitimiert sowie einen (mehr oder weniger) vorgefertigten Identifikationsraum bietet.

Diese idealisierte Vergangenheit verlangt keine lösungsorientierte Auseinandersetzung und ggf. Anpassung an die Probleme der Gegenwart. Stattdessen ist die Rückgewandtheit selbst die Lösung, indem sie eine Komplexitätsreduktion im Hinblick auf die Probleme der Gegenwart anbietet, die diese innerhalb der Subsinwelt des Black Metals als fehlgeleitete Abkehr von den ‚wahren‘ Wurzeln konstruiert. Auch die eigene (häufig marginalisierte) Situation kann dadurch erklärbar gemacht werden, da mit dem Verlust der ‚wahren‘ Traditionen und dem Verfall von Werten in der Gesellschaft argumentiert wird, welche dafür sorgen, dass Individuen, die sich *nicht* mit dieser korrumpierten Gegenwart identifizieren, marginalisiert werden und Entfremdungserfahrungen machen. Somit findet eine erneute Legitimation der eigenen Sinwelt statt. Lucas et al. (2011) beschreiben dies anhand der Identität nordenglischen extremen Metals, den sie

definieren als „centered on feelings of marginalization due to a perceived loss of national and local heritage“ (Lucas et al., 2011, S.292).

Gerade für marginalisierte Individuen kann Black Metal als „medium of disalienation“ (Venkatesh et al., 2015, S.78) betrachtet werden, welches Gefühle der Kontrolle, Identität und Sinn stiftet. Für Individuen, die sich der Gesellschaft gegenüber als entfremdet empfinden und ihren Werten und Identitätsentwürfen gegenüber abgeneigt identifizieren, kann BM mit seiner Rückgewandtheit dem „problem of social overdetermination“ (ebd.) entgegenwirken, indem eine „counter-mainstream identity and consciousness“ (Manea, 2015, S.191) als Referenzpunkt geschaffen wird. Diese Identität kann als limitiert und „exclusionary construction of identity“ (Lucas et al., 2011, S.293) bewertet werden, wodurch eine weitere Komplexitätsreduktion stattfindet. Durch die Institutionalisierung dieser Rückgewandtheit, welche die Konstruktion einer gemeinsamen verlorengegangenen Vergangenheit einschließt, werden die Wirklichkeitsbestimmungen des Black Metals weiter objektiviert und legitimiert. Die paganen/heidnischen Vergangenheiten, an denen sich orientiert wird, werden als *außerhalb* der Gegenwartsgesellschaft und ihrer Konventionen stehend betrachtet, wodurch diese mit der Kontrastwirklichkeit Black Metal kompatibel werden, da sie ‚alternative‘ Wirklichkeitsauslegungen bestätigen. Als weiteres wichtiges Element ist in diesem Zusammenhang Eskapismus zu nennen, denn durch diese Rückgewandtheit können alltägliche Probleme relativiert und transzendiert werden (Manea, 2015, S.191). All dies bringt Netherton (2014) auf den Punkt:

„These are the concrete activities of highly alienated individuals as they attempt to intimately connect with ‚timeless‘ pagan and/or mythological iconography, in order to communicate that they are not only attempting to step out of mainstream, modern culture, but also constructing an identity that satiates their internal desire for existential meaning when confronted by a fragmented, globalized world“ (Netherton, 2014, S.398).

Die Rückgewandtheit kann somit als Antwort auf reale Probleme gelesen werden, durch welche ein gewisses Maß an Kontrolle möglich wird und Identitäten

gestärkt werden (Kahn-Harris, 2006, S.34). Außerdem ermöglicht diese die Institution des Black Metals weiter zu legitimieren, indem sich auf eine bereits real existent gewesene, bzw. als solche konstruierte, Vergangenheit, und damit Kontrastwirklichkeit, berufen wird, die in der Gegenwart zerstört ist. Die Probleme der Gegenwart können somit als Ausdruck dieser Abwendung von der ‚wahren‘ Vergangenheit eingeordnet werden.

Hier soll nun eine Brücke zu den in dieser Arbeit bereits betrachteten strukturellen Eigenheiten der Szene geschlagen werden. So kann die rückgewandte Orientierung als im Kern gegenkulturell und oppositionell zu (wahrgenommenen und konstruierten) gesellschaftlichen Werten, Ideen und Identitäten verstanden werden. Im Gegensatz zu einer satanistischen Orientierung kann hier außerdem davon ausgegangen werden, dass diese Rückgewandtheit als weniger ‚abhängig‘ von der dominanten Kultur angesehen wird, wodurch eine Institutionalisierung eben dieser Rückgewandtheit in der Szene plausibel erscheint. Diese Einschätzung wird dadurch untermauert, dass die Rückgewandtheit, durch ihre Orientierung an Spiritualität, Naturverbundenheit und alten Traditionen, als Form der Transgression eingeordnet werden kann, da sich durch diese von ‚normalen‘ Menschen und ‚normalen‘ Alltags abgegrenzt werden kann. Weiter wird diese idealisierte Vergangenheit in der Szene als ‚natürlich‘ und dadurch als authentisch wahrgenommen (Netherton, 2014, S.397) – Sinn und Bedeutung des eigenen Lebens lassen sich gerade hier finden, in den „ancestral roots, in the time of true values and unaltered relationship to nature and the gods“ (Manea, 2015, S.185). In dieser Hinsicht kann auch das Christentum als legitimes Feindbild stilisiert werden, da es diese mit Sinn aufgeladene und wahre Verbindung des Menschen mit der eigenen Existenz zerstört hat, wodurch das eigene transgressive Verhalten in den Logiken der Szene legitimiert wird. Durch diese Konstruktion in ein marginalisiertes Narrativ hinein kann das oft extreme und transgressive Verhalten innerhalb der Szene außerdem vor Kritik geschützt werden, da dieses als Ausdruck eines Pflichtbewusstseins einordbar wird. Somit wird das eigene Verhalten als positiv konnotiert wahrgenommen und transgressive Akte, wie das Niederbrennen von Kirchen, können im Black Metal Anklang finden und Stolz auslösen.

Im Hinblick auf die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien unterscheidet sich die Rückgewandtheit insofern von den bis hierhin präsentierten Eigenheiten der Szene, als diese nicht über eine ‚Steigerungslogik‘ zu einer Auseinandersetzung mit rechten Diskursen führt. Stattdessen gibt es inhaltliche und funktionale Überschneidungen von rechten Ideologien und Rückgewandtheit: „blood and soil mysticism, devotion to distant history, exaltation of heroic values, the deep connection between spirituality and martial ardor“ (ebd., S.190). Weitere Überschneidungen ergeben sich durch den hohen Stellenwert, den „place, [...] identity and traditional culture“ (Olson, 2011, S.136) einnehmen. Auch die hier beschriebene Komplexitätsreduktion, die eine eindeutige Abgrenzung der eigenen Identität ermöglicht, kann sowohl für rechte Ideologien als auch für die hier beschriebene Rückgewandtheit als konstitutiv angesehen werden. Auch die Ablehnung der Moderne und die generelle Glorifizierung der Vergangenheit lassen sich gut mit rechten Narrativen vereinen (ebd., S.148; Kahn-Harris, 2006, S.141). All diese inhaltlichen und funktionalen Überschneidungen legen eine Auseinandersetzung im Rahmen des BM mit rechten Ideologien nahe. Eine Aneignung dieser kann aber nur dann verständlich werden, wenn die Kernelemente der Szene – Gegenkulturalität, Transgression und Authentizität – einbezogen werden, denn diese erlauben es, dass rechte Ideologien sinnvoll aufgegriffen und angeeignet werden können, da sie diesen institutionalisierten Logiken der Szene entsprechen. Insbesondere durch eine spielerische Aneignung und Selbststilisierung mit rechten Ideologien kann hier szenisches Kapital innerhalb der Szene erzeugt werden. Die inhaltliche Nähe zu paganen und heidnischen Themen erlaubt weiter die Erzeugung von Abstreitbarkeitspotenzialen, da neonazistische Elemente innerhalb der Szene verschleiert werden können und sich stets auf alternative Auslegungen gestützt werden kann (Hagen, 2011, S.195). Somit erscheint es insgesamt schlüssig, dass sich eine Rückgewandtheit innerhalb der Szene institutionalisieren konnte, da diese den hier angeführten Logiken der Szene entspricht.

In diesem ersten Hauptteil konnte gezeigt werden, welche Eigenheiten innerhalb des Black Metals institutionalisiert wurden und inwiefern diese eine Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien ermöglichen. Doch nicht

nur die Frage nach Aneignung scheint in diesem Zusammenhang relevant. Es erscheint ebenso wichtig, sich damit zu befassen, wie rechte Ideologien innerhalb der Szene aufrechterhalten werden können, insbesondere im Hinblick auf das permanente Grauzonendasein des Black Metals, welcher nicht als komplett ‚rechte‘ Szene eingeordnet werden kann, zugleich aber die Aneignung und Selbststilisierung mit rechten Ideologien und Diskursen strukturell nahelegt. Der Frage danach, wie rechte Ideologien unter diesen Voraussetzungen in der BM-Szene aufrechterhalten werden, ohne dass die Szene sich in ihrem Selbstverständnis als ‚rechts‘ definiert, wird sich im Folgenden gewidmet.

## 5 AUFRECHTERHALTUNG RECHTER IDEOLOGIEN IN DER BLACK-METAL-SZENE

In diesem zweiten Teil der Arbeit wird nun darauf eingegangen, wie rechte Diskurse und Ideologien innerhalb der Szene aufrechterhalten werden und durch welche Paradoxien die Szene davon abgehalten wird, sich weiter in das rechte Spektrum zu bewegen. Hierzu wird zunächst auf die von Kahn-Harris (2006) herausgearbeitete Praxis der ‚reflexiven Anti-Reflexivität‘ eingegangen, die als Basis für das weitere Kapitel dient. Anschließend werden die apolitische Selbstdarstellung, die Unterdrückung politischer Diskurse und Praktiken der Selbstimmunisierung innerhalb der Szene untersucht. Das Kapitel endet mit einer Auseinandersetzung mit Widersprüchen innerhalb der Szene, die das Grauzonendasein der Szene mitbestimmen.

### 5.1 5.1 REFLEXIVE ANTI-REFLEXIVITÄT<sup>35</sup>

Unter Rückbezug auf Giddens beschreibt Kahn-Harris Reflexivität als „the continuous monitoring of action which human beings display“ (Kahn-Harris,

35 Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Begriff der Reflexivität kann hier nicht stattfinden, deshalb sind folgende Ausführungen als verkürzte Vereinfachungen zu lesen, die als Grundlage für die weiteren Ausführungen nötig sind.

2006, S.141, zitiert Giddens, 1984). Hier kann argumentiert werden, dass Reflexivität zur Wirkmächtigkeit von Institutionen beiträgt und damit Struktur(en) erzeugt bzw. reproduziert. In der Moderne bleibt diese Produktion von Strukturen allerdings nicht unhinterfragt, da auch über diese selbst reflektiert wird, sodass von einer Reflexivität über Reflexivität gesprochen werden kann (Kahn-Harris, 2006, S.141). Darüber hinaus wird Reflexivität laut Kahn-Harris und Lash (1994, S.142) gerade in „reflexive communities“ extensiv praktiziert, die sie über ihre Unterschiedlichkeit zu traditionellen Gemeinschaften<sup>36</sup> definieren. Reflexive Gemeinschaften werden von ihnen über vier Aspekte definiert: man wird nicht in sie hineingeboren, sie besitzen keine feste raum-zeitliche Ausdehnung, sie befassen sich mit ihrer eigenen Gewordenheit bzw. problematisieren diese, und ihre Produkte sind abstrakt und kulturell (Kahn-Harris, 2006, S.142; Lash, 1994, S.161). All dies trifft auch auf die BM-Szene zu: sie hat keine festen Grenzen, ist ein Ort sekundärer Sozialisation, darüber hinaus können die intensiven Debatten über Authentizität als Problematisierung der eigenen Gewordenheit eingeordnet werden. Außerdem sind die Produkte der Szene kulturell. Somit kann die Szene als reflexive Gemeinschaft betrachtet werden.

Bei der Anwendung des Konzeptes der reflexiven Gemeinschaft identifiziert Kahn-Harris allerdings folgendes Problem: auch innerhalb der Szene gibt es Verhalten, das er als ‚unreflektiert‘ einordnet. So wird sich beispielsweise rechter Symbole und Ideologien bedient, sich aber zugleich von diesen abgegrenzt. Als Beispiel führt er eine Äußerung des BM-Musikers und Label-Mitarbeiters Peter Mesnickow an, welcher als Reaktion auf Anschuldigungen, sein Label sei ein Nazi-Label, Folgendes formulierte: „As some have probably noticed we [...] have placed an anti-nazi logo on our releases. This doesn't mean we are n\*\*\*\*r-lovers<sup>37</sup> or something like that“ (Kahn-Harris, 2006, zitiert Imho-

36 Leider bleibt dieser Begriff von den Autoren relativ undefiniert und kann sich größtenteils nur über die Definition der reflexiven Gemeinschaften erschlossen werden. Diese werden als Subkulturen und Gemeinschaften definiert, die sich um geteilte Praktiken formieren, sowie über weitere Punkte, die im Folgenden aufgegriffen werden.

37 Im Original nicht zensiert. Hier wurde sich dafür entschieden den Begriff, in Anschluss an Diskurse des kritischen Weißseins, nicht zu reproduzieren.

tep-Fanzine, 1997). Kahn-Harris argumentiert, dass hier keine vollständige Reflexivität vorliegt, da zwar eine „reflexive awareness of the consequences of their actions“ (Kahn-Harris, 2006, S.143) besteht, zugleich aber angenommen wird, dass sich sowohl mit rassistischen wie anti-rassistischen Positionen solidarisiert werden kann (ebd.). Daher wird dies als ‚unreflektiert‘ eingeordnet. Allerdings kann hier auch nicht unterstellt werden, dass keine Reflexivität vorliegt, stattdessen würden Mitglieder der Szene eine „active *suppression* of reflexivity, [...] *anti-reflexive* practice“ (ebd., S.145, kursiv im Original) ausüben. Diese Anti-Reflexivität kann insofern von Unreflektiertheit abgegrenzt werden, als erstere aktiv vorgenommen wird. Eingebettet in eine generell als reflexiv eingeordnete Gemeinschaft spricht Kahn-Harris in der Konsequenz von reflexiver Anti-Reflexivität, die er folgendermaßen definiert: „If unreflexivity is ‚not knowing better‘ and anti-reflexivity is ‚not wanting to know‘, then reflexive anti-reflexivity is ‚knowing better but deciding not to know‘“ (ebd.).

Diese Praktik kann als Institution innerhalb der Szene betrachtet werden, die ebenfalls eine hohe Erklärungskraft für die Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien liefert. Denn diese (meist spielerische) Praktik sieht Kahn-Harris als Grundlage dafür an, dass Transgression sich in der Szene institutionalisieren konnte, denn durch reflexive Anti-Reflexivität wird es möglich, dass beinahe alle Ideologien, Images und Diskurse innerhalb der Szene vertreten werden können, da sich stets von deren „full implications“ (ebd., S.151) distanziert werden kann. Das Wissen um diese Institution erleichtert bzw. ermöglicht es somit auch, rechte Symbole und Ideologien zum Erzeugen von Transgression und Authentizität einzusetzen, da sich durch reflexive Anti-Reflexivität einerseits stets von diesen distanziert werden kann und das Wissen über diese ‚einfache‘ Distanzierungsmöglichkeit andererseits in der Szene dazu führt, dass eine Problematisierung deutlich unwahrscheinlicher wird. Findet eine Problematisierung trotzdem statt, wird es durch reflexive Anti-Reflexivität möglich, dass ausgeschöpfte Distanzierungsversuche von Szenemitgliedern akzeptiert werden, wie scheinheilig diese auch wirken mögen. Somit können auch rechte Ideologien im szenischen Alltag umgedeutet oder ignoriert werden, denn Szenemitglieder können all das, was sie nicht wissen *wollen*, ausblenden (ebd.).

In einer Szene, in der eine Abkehr von ‚problematischen‘<sup>38</sup> Bands beinahe zu einem Rundumschlag führen müsste, wird reflexive Anti-Reflexivität weiter aufrechterhalten, da sie Fans ermöglicht, sich nicht von Musik abgrenzen zu müssen „that they otherwise enjoy“ (Hillier & Barnes, 2020: 48). Somit ist dieser auch eine defensive Funktion zuzuordnen, die für das Fortbestehen der Szene mitentscheidend ist (Kahn-Harris, 2006, S.156). Reflexive Anti-Reflexivität ermöglicht somit auch alltägliche Grenzüberschreitungen, die durch eine Aneignung der „most transgressive discourses present within Western culture“ (ebd.) stattfinden können. Hieraus resultiert ein Umgang mit rechten Ideologien, der sich innerhalb der Szene ‚sicher‘ anfühlt, da sich problemlos wieder von diesen distanziert werden kann – es kann also gleichzeitig an Diskursen teilgenommen werden, während man sich von deren Bedeutungen distanziert (Scott, 2011, S.229), wodurch szenisches Kapital durch Grenzüberschreitungen erzeugt werden kann und Black Metal als Grauzone im Hinblick auf rechte Ideologien (re) produziert wird.

Darüber hinaus findet innerhalb der Szene hierdurch eine Verschiebung des Diskurses statt: Anstatt über Inhalte und deren Implikationen zu sprechen, wird in der Szene meist darüber diskutiert, ob Künstler/-innen rechte Ideologien einsetzen und inwiefern diese *ernst* gemeint oder nur spielerisch eingesetzt werden<sup>39</sup>. Der Fokus wird auf die Uneindeutigkeiten und die Abstreitbarkeit gelegt, woraus eine (Teil-)Immunisierung entsteht, da der Diskurs auf dieser Ebene bleibt. Dadurch, dass Mitglieder, welche reflexive Anti-Reflexivität nicht praktizieren, aufgrund der verweigerten Partizipation an einer szenischen Praktik ausgegrenzt werden können, wird hier ein möglicher politischer Diskurs unterdrückt, der eine kritische Auseinandersetzung mit rechten Ideologien ermög-

38 Der Begriff des ‚Problematischen‘ entstammt meinen eigenen Beobachtungen innerhalb der Szene, insbesondere durch den Austausch mit sich in ihrem Selbstverständnis politisch als ‚links‘ einordnenden Personen, welche Künstler/-innen als ‚problematisch‘ kategorisieren, welche u.a. durch ihre Nähe zu rechten Ideologien auffallen. Oft findet diese Kategorisierung allerdings spielerisch statt und zieht, durch reflexive Anti-Reflexivität, nicht unbedingt eine Abkehr von der Musik nach sich.

39 Diese Beobachtung stammt aus meinen eigenen Erfahrungen mit der Szene.

lichen würde. Wird dennoch versucht diese Ebene zu adressieren, können Mitglieder der Szene als ‚unreflektiert‘ beschrieben werden, denn:

„The problem is that just as anti-reflexive practice, produced by otherwise reflexive individuals can be characterized as reflexively anti-reflexive, [...] apparently reflexive attempts to defend [...] [oneself or others] from racist abuse can, within the reflexively anti-reflexive space of the scene, be characterized as unreflexive“ (Kahn-Harris, 2006, S.152).

Reflexive Anti-Reflexivität kann nach Berger & Luckmann (1969, S.121) somit als Therapieform angesehen werden, welche die Subsinnwelt Black Metal zusammenhält, indem sie Mitglieder, die sich von den Wirklichkeitsbestimmungen der Szene entfernen, indem sie die politische Ebene seriös adressieren und problematisieren, sanktioniert und somit in die Subsinnwelt zurückholt. Zusätzlich wird die politisch-diskursive Ebene aus der Subsinnwelt ausgeschlossen, wodurch die Szene vor einer potenziell konfliktreichen Beschäftigung mit sich selbst bewahrt bleibt.

Hier wurde gezeigt, dass reflexive Anti-Reflexivität eine in der Szene institutionalisierte Praktik ist, die das Problematisieren und Sanktionieren rechter Ideologien innerhalb der Szene unwahrscheinlich macht. Stattdessen ist diese als Instrument der Selbstimmunisierung einzuordnen, die eine Auseinandersetzung mit ‚problematischen‘ Inhalten in einer für die Szene legitimen Weise unterdrückt und delegitimiert, indem diejenigen Individuen, die diese adressieren, selbst in die Kritik geraten können.

## **5.2 APOLITISCHE SELBSTDARSTELLUNG, UNTERDRÜCKUNG POLITISCHER DISKURSE UND SELBSTIMMUNISIERUNG**

Als Ausdruck reflexiver Anti-Reflexivität und als Faktoren für die Aufrechterhaltung rechter Ideologien innerhalb der Szene können das apolitische Selbstverständnis und die apolitische Selbstdarstellung der Szene betrachtet werden, mit denen eine weitere Unterdrückung politischer Diskurse einher-

geht. Außerdem können diese als Taktiken der Selbstimmunisierung eingeordnet werden, die, neben der Berufung auf Humor, bei der Problematisierung rechter Ideologien zum Einsatz gebracht werden können. All dies wird in diesem Kapitel aufgearbeitet, wozu zunächst das Selbstverständnis der Szene betrachtet wird.

Die Szene konstituiert und identifiziert sich primär über die geteilte Wertschätzung der gleichen Musikrichtung, die hier als Relevanzstruktur (ebd., S.46) eingeordnet werden kann. Alle anderen Aspekte, wie Politik, werden als untergeordnet bzw. als ‚außerhalb‘ der Szene betrachtet (Kahn-Harris, 2006, S.154). Dadurch wird BM als autonom wahrgenommen, „as ideally removed from social forces“ (ebd.). Durch diese Entkopplung der Szene von gesellschaftlichen und politischen Prozessen muss das, was innerhalb der Szene ist, ganz im Sinne der Kontrastwirklichkeit, als apolitisch stilisiert werden, um die Relevanzstrukturen der ‚gesellschaftlichen‘ Welt weiter zu nihilieren<sup>40</sup>. Als Folge wird sich in der Szene von der Ebene des politischen Diskurses distanziert und dieser prinzipiell gemieden. Nichtsdestotrotz bedienen sich viele Bands und Fans an politischen Narrativen und Positionen, die innerhalb der Szene aber nicht als solche zugeordnet bzw. anerkannt werden, womit eine gewisse Immunität vor Kritik einhergeht. Insbesondere rechte Ideologien werden somit nur schwer thematisier- und kritisierbar. Wenn versucht wird, den Diskurs auf politischer Ebene auszutragen, geraten Mitglieder selbst in die Kritik, da ihre Hingabe zur Musik als der Politik untergeordnet bewertet wird (ebd., S.155), sodass „expressions of racist or fascist sympathies [...] are rarely challenged within the scene, as any ensuing controversy would undermine the importance of the music itself“ (Hagen, 2011, S.193). Hier werden also die radikal oppositionelle Haltung sowie die authentische Hingabe zur Musik zu Faktoren, die eine Auseinandersetzung mit politischen Inhalten erschweren, welche durch die transgressive Orientierung der Szene häufig durch rechte Ideologien geprägt sind.

40 In gewisser Weise entsteht auch hier ein Paradox innerhalb der Szene, die sich über ihr Selbstverständnis als Gegenkultur und ihre Praktik der Transgression explizit gegenüber der Gesellschaft positioniert, gleichzeitig aber Autonomie beansprucht und sich trotzdem als apolitisch darstellt bzw. darstellen muss, wodurch gerade diese Abhängigkeit von der Gesellschaft zum Ausdruck kommt.

Trotzdem wird die politische Ebene gelegentlich adressiert, meist von Anhängern und Anhängerinnen der weiteren Metal-Szene, die sich nicht der Institution des BM verpflichtet fühlen, oder durch politische Gruppen<sup>41</sup>. Sobald diese Adressierung stattfindet, gibt es einige typische Reaktionsweisen der Musiker/-innen und Szenemitglieder, die sich in einem ersten Schritt meist als apolitisch bezeichnen (Hillier & Barnes, 2020, S.45). „Within the extreme metal scene the denial of political intent is a common defence used by those who have drawn on fascist and racist discourses“ (Kahn-Harris, 2006, S.153). Durch reflexive Anti-Reflexivität wird hier denjenigen, die sich nicht mit der politischen Ebene auseinandersetzen wollen, eine Ausflucht geboten, diese Verteidigung als legitim zu akzeptieren, zudem wird die Strategie selbst, durch deren Akzeptanz, legitimiert. Dadurch verschiebt sich auch der Diskurs hin zur Frage: *Ob* Szeneanhänger/-innen bzw. deren Positionen ‚problematisch‘ sind, und dementsprechend findet eine systematische Auseinandersetzung mit den eigentlichen Inhalten nicht (oder nur sekundär) statt. Ein Beispiel für den Versuch einer Selbstimmunisierung durch die Distanzierung von jeglicher politischen Intention ist die Band Taake, dessen Sänger sich vor einem Konzert in Essen eine große Swastika auf die Brust malte und diese bei seinem Auftritt offen zur Schau trug. Während des daraus resultierenden Skandals entstand ein Statement, in dem die Band sich als apolitisch stilisierte („Taake is not a political Nazi band“ (Corey, 2018)). Dabei wurde die Gegenreaktion, die unter anderem zur Folge hatte, dass die restlichen Tour-Auftritte in Deutschland abgesagt wurden, von Taake als Nazi-Verhalten eingeordnet: „The behaviour of our self-proclaimed enemies is more similar to nazism than anything we’ve ever done“ (ebd.). Indem zwar mit Nazi-Symboliken gespielt wird, diese aber gleichzeitig als ‚apolitisch‘ eingeordnet werden, ist dies ein Beispiel für reflexive Anti-Reflexivität, denn es kann angenommen werden, dass der Einsatz dieser reflektiert und bewusst stattfindet, um transgressiv, oppositionell und authentisch böse zu wirken. Daraufhin wird aber auch genauso bewusst abgestritten eine politische Intention dabei verfolgt zu haben, indem die politische Ebene aberkannt wird.

41 Ein Beispiel hierfür ist die Diskussion um das umstrittene ‚Steelfest‘ in Finnland, welches kontinuierlich Bands bucht, die dem NSBM-Spektrum zuzuordnen sind (Skoteinos 2021).

Eine weitere Taktik besteht darin, sich auf Humor, Satire oder die Inszenierung als ‚Kunstfigur‘ zu berufen. Da Authentizität innerhalb der Szene allerdings einer permanenten Aushandlung unterliegt, findet die Zuschreibung von Verhalten in die Rolle einer Kunstfigur meist nur dann statt, wenn der Verdacht auf mangelnde Authentizität besteht. So wird Euronymous beispielsweise aufgrund seiner zunächst kommunistischen Einstellung und den Vorwürfen der Inauthentizität in seiner Rolle als „a persona from which he could disengage“ (Hagen, 2011, S.183) beschrieben und seine legitime Teilhabe an der Szene abgesprochen. Somit ist auch eine aktive ‚Unerntmachung‘ als Immunisierungsstrategie in der Szene eine selten angewandte Praktik, da damit ein Eingeständnis der eigenen Inauthentizität einhergeht, wodurch ein bleibender Schaden für das Image entstehen kann. Somit ist diese als Notlösung zu betrachten, wenn eine apolitische Selbstdarstellung zur Immunisierung nicht ausreicht und eine Nicht-Unerntmachung weitreichendere Konsequenzen nach sich ziehen würde. Ähnlich wie bei der apolitischen Selbstdarstellung wird hier denjenigen, die reflexive Anti-Reflexivität anwenden wollen, eine Möglichkeit gegeben, ‚problematische‘ Inhalte zu ignorieren. So können rechte Ideologien eingeordnet werden als „an ironic or misunderstood action, thereby depoliticizing elements“ (Venkatesh et al., 2014, S.379).

Hier wurde gezeigt, dass durch die apolitische Selbstdarstellung und das apolitische Selbstverständnis der Szene der Einsatz von rechten Ideologien nur schwierig thematisiert oder problematisiert werden kann, wodurch diese innerhalb der Szene präsent bleiben können und auch denjenigen Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen eine Mitgliedschaft ermöglichen, die sich dieser bedienen. Denn diese werden als authentisch böse, radikal oppositionell und transgressiv wahrgenommen und erhalten dadurch szenisches Kapital, ohne dabei Konsequenzen für ihre politischen Inhalte tragen zu müssen. Sollte diese politische Ebene doch adressiert werden, ermöglicht es reflexive Anti-Reflexivität, das apolitische Selbstverständnis und die Berufung auf Humor, dass daraus nur

selten Folgen innerhalb der Szene entstehen, da der politische Diskurs durch diese Praktiken unterdrückt bzw. die politische Dimension aberkannt wird<sup>42</sup>.

Zugleich dämmen das apolitische Selbstverständnis sowie die Praktik der reflexiven Anti-Reflexivität aber auch rechte Ideologien und Diskurse in der Szene ein, da rechte Ideologien stets spielerisch bleiben müssen, also auch hier eine intensive und ernste Auseinandersetzung mit deren Inhalten nicht möglich ist, die z.B. in politischem Aktivismus münden könnte. Dadurch, dass die Szene apolitisch ist, stellt sie sich somit gewissermaßen nicht nur gegen anti-rassistische Aktivitäten, sondern auch gegen rassistische Aktivitäten (Kahn-Harris, 2006, S.156). Denn durch die Musikzentrierung der Szene wird eine zu starke Identifikation mit rechten (oder anderen politischen) Ideologien als ‚zu politisch‘ bewertet, sodass Zweifel an der Authentizität des Mitgliedes entstehen können, sollte dieses die politische Ebene aktiv adressieren. Somit kann BM in einer permanenten Grauzone existieren, in der sich rechter Ideologien spielerisch bedient wird, diese aber nicht zum Kern des Selbstverständnisses werden. Gleichzeitig ist die Szene aber ebenso unfähig, das Vorhandensein dieser Ideologien systematisch zu adressieren.

### **5.3 AUFRECHTERHALTEN DER GRAUZONE: WIDERSPRÜCHE INNERHALB DER SZENE**

Nicht nur die Unterdrückung politischer Diskurse und das apolitische Selbstverständnis der Szene sorgen dafür, dass sich diese nicht weiter in das rechte Spektrum bewegt. Dazu tragen außerdem einige Paradoxien innerhalb der Szene bei, durch welche eine Aufnahme rechter Ideologien in das Selbstverständnis der Szene weiter gehemmt bzw. verhindert wird. Diese werden hier aufgearbeitet und es wird gezeigt, wie diese das ‚Grauzonendasein‘ der Szene erzeugen und aufrechterhalten. Dabei wird zunächst auf die Gleichzeitigkeit,

42 Allerdings muss hier die Innen- und Außenperspektive differenziert werden: Black Metal versteht sich selbst nicht als ‚rechts‘, trotzdem gibt es weitere gesellschaftliche Diskurse über Black Metal, in denen verhandelt wird, ob die Szene bzw. spezifische Künstler/-innen als ‚rechts‘ einordbar sind, wodurch z.B. das Absagen von Konzerten zustande kommt.

und damit Konkurrenz, zweier transgressiver Orientierungen eingegangen: Satanismus und rechte Ideologien. Daraufhin wird aufgezeigt, dass gezielter Hass, der sich gegen spezifische gesellschaftliche Gruppen stellt, mit der allgemeinen Misanthropie der Szene zum Teil unvereinbar ist. Danach wird das individualistische Selbstverständnis der Szene der Identifikation mit einer Gruppenidentität entgegengestellt und das Paradox von einer transgressiven Orientierung und der Manifestation dieser im Alltag analysiert.

### 5.3.1 SATANISMUS VS. RECHTE IDEOLOGIEN

Wie im historischen Teil aufgezeigt, war die BM-Szene zunächst satanistisch orientiert. Es ist davon auszugehen, dass Satanismus durch seine Institutionalisierung in der Szene und die rückläufige Bedeutung des Glaubens in der Gesellschaft über die Zeit an transgressiver Kraft verlor, wodurch rechte Ideologien verstärkt Einzug in die Szene erhalten konnten, da diese weitere Grenzüberschreitungen ermöglichten. Insbesondere Vikernes und Bands der zweiten Welle sind dabei als Vorläufer zu betrachten (Lucas et al., 2011, S.280): „Some in the Norwegian black metal scene found this brand of Satanism to be overly humanistic and hedonistic and therefore antithetical to the dourness sought by early scene members“ (Hagen, 2011, S.190). Nichtsdestotrotz ist Satanismus noch immer ein Kernbestandteil der aktuellen BM-Szene und viele der erfolgreichsten Bands des Genres bauen ihr gesamtes Image um diesen herum auf (z.B. Behemoth, Gorgoroth, Dark Funeral). Dabei wird großen Wert darauf gelegt, authentisch satanistisch zu wirken, was sich in einem Interview mit ‚Gaahl‘, dem ehemaligen Sänger der Band Gorgoroth, am eindrucksvollsten zeigt. Dieser antwortet auf die Frage, wodurch seine Musik inspiriert sei, zunächst acht Sekunden lang mit Schweigen und dann ausschließlich mit dem Wort „Satan“<sup>43</sup>.

Obwohl sich inhaltlich nicht eindeutig von Bands abgegrenzt wird, die, um Transgression zu erlangen, auf rechte Ideologien setzen, bildet Satanismus in der

43 Dieser Interviewausschnitt ist hier abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=ROmkJAl96BU>

Szene eine Art Gegenpol, da dieser einen weiteren Weg bereitstellt, sich selbst als oppositionell, authentisch böse und transgressiv zu stilisieren. Dies zeigt sich auch in einem Interview mit einem Mitglied der Band Wodensthron:

„I think that one of the key ideological features of black metal is a rejection of the modern world through hatred, although this can take many forms. Many bands focus on satanic imagery as it is a rejection of Christian ideals and a declaration of hatred for the church and other organised religions, whilst at the other end of the spectrum other bands turn to nationalist (and in particular Nazi) imagery to reject the modern ideals of equality and globalism whilst attacking Jews and other races“ (Lucas et al., 2011, S.286).

Somit bietet Satanismus in der Szene eine Alternative zu rechten Ideologien, die es noch immer ermöglicht, als transgressiv, authentisch böse und radikal oppositionell wahrgenommen zu werden, wodurch eine Ausrichtung an rechten Ideologien nicht zwangsläufig notwendig wird.

### 5.3.2 ALLGEMEINE MISANTHROPIE VS. GEZIELTER HASS

Eines der ideologischen Kernstücke der Szene ist ihre misanthropische Ausrichtung, die sich gegen die Gesellschaft und ihre Menschen wendet. Dass viele Teile der BM-Szene rechte Ideologien ablehnen, hängt mit dieser Ausrichtung zusammen: Nicht Rassismus oder Antisemitismus werden an sich abgelehnt, sondern „the literalism and narrowness that would focus black metal’s misanthropy onto any one subset of humanity“ (Olson, 2011, S.135). Die Ablehnung rechter Ideologien, insbesondere durch satanistische Black Metaller/-innen, habe „nothing to do with notions of a universal humanity or a rejection of hate“ (ebd., S.147, zitieren Whalen 1997<sup>44</sup>) – stattdessen werden diese abgelehnt, da sie „too specific and exclusive“ (ebd.) seien. Somit schränkt auch die generell misanthro-

44 Dieses Zitat stammt aus einem Interview mit dem Sänger ‚Ihsahn‘ der norwegischen BM-Band Emperor.

pische Ausrichtung der Szene die Identifikation mit rechten Ideologien weiter ein.

### 5.3.3 INDIVIDUALISMUS VS. GRUPPENIDENTITÄT

Wie bereits gezeigt wurde, ist die BM-Szene stark individuenzentriert ausgerichtet und insgesamt kann postuliert werden: „[B]lack metal rejects community as we understand it, portraying instead a fiercely bleak and individual-focused ethos that emphasizes death, loneliness and destruction as the great unifier“ (Venkatesh et al., 2015, S.67). Um in der Szene Anschluss zu finden, ist es daher nötig, sich als Individuum zu behaupten und sich nicht *strikt* an den institutionalisierten Verhaltensweisen der Szene zu orientieren. Black Metal lehnt Konformität also prinzipiell ab, kann aber zugleich als „the most conformist sub-genre [of extreme metal] in terms of the rules, the true, the rigidity“ (Venkatesh et al., 2014, S.375) beschrieben werden (Kapitel 4.3). Höpflinger spricht hier auch von „Individualisten in Uniform“ (Kosic, 2012, S.118, zitiert Höpflinger, 2010, S.70). Diese Uniformität gilt für Verhaltensweisen, Selbstdarstellungen und szenische Praktiken, sprich für alle Institutionen, die sich in der Szene etablieren konnten. Trotz diesen strikten Regeln müssen potenzielle Mitglieder sich präsentieren als „„true‘ individuals rather than members of a group“ (Kahn-Harris, 2006, S.130), um in der Szene akzeptiert zu werden. Somit existiert in der Szene ein Idealtyp, der Black Metaller/-innen als individuell und unabhängig konstruiert. Dieser Idealtyp wird durch die Identifikation mit rechten Ideologien bedroht, die Szeneanhänger/-innen nahelegen, sich über ihre Ethnie oder Rasse zu identifizieren, einem Merkmal also, welchem Individualität gewissermaßen entgegensteht (Olson, 2011, S.143). Durch die „homogenizing effects inherent in National Socialism and its de-emphasis of individuality and free-will“ (ebd.), die ebenfalls anderen rechten Ideologien innewohnen, sind diese mit der BM-Szene inkompatibel. Damit einher geht ein weiterer Widerspruch aus rechten Ideologien und Black Metal, denn in diesem wird vermittelt, dass sich nicht auf andere Personen verlassen werden kann und soll sowie Mitglieder andere nicht für ihre Probleme verantwortlich machen sollen (Venkatesh et al., 2015, S.76). Somit müssen Ideologien wie Antisemitismus in der Szene als ‚simple-minded‘

und ‚schwach‘ diskreditiert und eingeordnet werden, da dabei einer „collective, herd mentality“ (Olson, 2011, S.144) gefolgt wird, die meist andere Gruppen für die eigenen Probleme verantwortlich macht.

Es zeigt sich also, dass rechte Ideologien zum Teil im Kern mit dem Selbstverständnis des BM kollidieren, indem die Adressierung als Mitglied einer (ethnischen) Gruppe sowie die Schuldzuweisungen an andere der Selbstwahrnehmung als unabhängige Individuen entgegenstehen. Hier wird also die Authentizität der Mitglieder bedroht, die sich in einer „permanent negotiation between group belonging and individual autonomy“ (Manea, 2015, S.190) wiederfinden. Durch diesen Aushandlungsprozess werden Gruppenzugehörigkeiten, die oft mit rechten Ideologien einhergehen, in der Szene hinterfragt und kritisiert, sodass eine eindeutige Identifikation mit rechten Ideologien nicht stattfinden kann.

### 5.3.4 TRANSGRESSION VS. ALLTÄGLICHKEIT

Transgression als grenzüberschreitende Praktik steht zunächst dem entgegen, was als alltäglich betrachtet werden kann, indem gerade das ‚Außeralltägliche‘ praktiziert wird. Gleichzeitig ist die Szene aber in ihrer Existenz von Alltäglichkeit geprägt und nur durch diese möglich. Gerade innerhalb dieser Alltäglichkeit kann Transgression auch szeneintern in einer Alltäglichkeit stattfinden, die nicht die weitreichenden Konsequenzen der Transgression trägt, die innerhalb der zweiten Welle praktiziert wurde. Die transgressiven Akte der zweiten Welle sind, bis auf weitere Fälle, die Moynihan & Söderlind (2007) zusammengetragen haben, als Ausnahmen zu betrachten. Denn diese heben sich in ihrem Ausmaß bzw. ihrer Extremheit von dem ab, was im szenischen Alltag, allein schon aus praktischen Gründen, stattfinden kann. So beschreibt Kahn-Harris (2006, S.66), dass die Szene stattdessen an einer „mundane production of transgression“ ausgerichtet ist. Diese ‚Logik der Alltäglichkeit‘ ermöglicht dabei gerade das Bestehenbleiben der Szene, denn Transgression „is kept within safe limits, while nonetheless retaining its potency“ (ebd., S.67). Das bedeutet, dass transgressive Akte in eine alltägliche Teilhabe an der Szene integriert sind. Die Szene wird

dabei durch Alltäglichkeit produziert und reproduziert, wodurch sie Struktur und Ordnung erhält bzw. bewahrt. Gerade diese Ordnung kann im Alltag dann durch Transgression durchbrochen werden, indem beispielsweise die Szene selbst kritisiert oder mit rechten Ideologien gespielt wird, wodurch alltägliche Formen der Grenzüberschreitung möglich werden, die immer wieder erlebbar sind.

Transgression ist somit auch Teil der Alltäglichkeit des Szenedaseins, kann aber nur so lange durch den Einsatz rechter Ideologien in der Szene selbst erzeugt werden, solange die Szene sich nicht als ‚rechts‘ identifiziert. In den Logiken der Szene ist es gerade dieses Spiel mit rechten Ideologien, das immer wieder Grenzüberschreitungen im Alltag möglich macht und zugleich, durch die Institution der reflexiven Anti-Reflexivität, vor weitreichenden Sanktionen geschützt ist. Würde eine eindeutige und sich institutionalisierende Identifikation mit rechten Ideologien stattfinden, würde die Szene in ihrer Alltäglichkeit bedroht, da sie einerseits mit (stärkeren) Gegenreaktionen rechnen müsste und sich außerdem der Gefahr aussetzt, eine ihrer alltäglichen Funktionsweisen zu untergraben – das wiederholbare Erzeugen von Transgression durch den Einsatz rechter Ideologien.

## 6 FAZIT

Diese Arbeit konnte sozialkonstruktivistisch herausarbeiten, wie die Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien zustande kommt. Dabei konnte expliziert werden, wie Anschlussfähigkeit, Aneignung und Aufrechterhaltung rechter Ideologien in der Szene stattfinden. Unter Rückgriff auf Berger & Luckmann (1969) wurde gezeigt, wie die Szene über Prozesse der Habitualisierung, Typisierung und Institutionalisierung, Objektivierung, Legitimation, Sozialisation und Internalisierung entstanden ist und wie sich innerhalb dieser Institutionen herausbilden konnten, welche eine Auseinandersetzung mit rechten Ideologien begünstigen. Während andere Arbeiten häufig nur einzelne Aspekte der Szene untersuchen, konnte diese Arbeit zeigen, wie verschiedene Kernelemente der Szene – Gegenkultur, Transgression, Authentizität und Rückgewandtheit – in

ihrer Reziprozität und in Kombination mit der Praktik der reflexiven Anti-Reflexivität zur Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien beitragen.

Es konnte gezeigt werden, dass das Eingebettetsein der Szene in eine (primär) westliche Kultur dazu führt, dass die (zunächst) spielerische Identifikation mit rechten Ideologien den Logiken der Szene insofern gerecht wird, als diese als besonders gegenkulturell, transgressiv und authentisch ‚böse‘ wahrgenommen werden und somit dem entsprechen, was die Szene als solche ausmacht. Durch den Einsatz rechter Ideologien kann in der Szene somit szenisches Kapital erzeugt werden. Die generelle Rückgewandtheit der Szene legt dabei, aufgrund der starken thematischen Überschneidungen, eine Beschäftigung mit rechten Ideologien nahe. Im Hinblick auf die zuvor beschriebenen Faktoren erscheint es der Logik der Szene zu entsprechen, dass eine Aneignung dieser in der Folge tatsächlich stattfindet.

Rechte Ideologien bleiben dann innerhalb der Szene durch verschiedene institutionalisierte Praktiken bestehen: Reflexive Anti-Reflexivität, die apolitische Selbstdarstellung der Szene, die Unterdrückung politischer Diskurse sowie Praktiken der Selbstimmunisierung sind dabei entscheidend und begünstigen die Duldung und den Erhalt dieser Ideologien. Durch die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien ergeben sich aber auch innerhalb der Szene Probleme und Widersprüchlichkeiten, die im Zusammenspiel mit den zuvor genannten Praktiken und Kernelementen dazu führen, dass rechte Ideologien nicht zu einem Kernbestandteil im Selbstverständnis des Black Metals werden können. Hier wurden die Gegensatzpaare Satanismus vs. rechte Ideologien, allgemeine Misanthropie vs. gezielter Hass, Individualismus vs. Gruppenidentität und Transgression vs. Alltäglichkeit thematisiert und ihr Beitrag zum Aufrechterhalten einer Grauzone im Hinblick auf rechte Ideologien dargestellt. Zum Abschluss dieser Arbeit soll nun noch eine Reflexion dieser Arbeit und der Szene vorgenommen und ein Ausblick gegeben werden, der aktuellere Entwicklungen der Szene und weitere Forschungslücken aufzeigt.

## 6.1 REFLEXION

Durch seinen extremen Klang, seine geringe Hörerzahl und den dadurch limitierten Verbreitungsgrad bietet sich Black Metal tendenziell nicht dafür an, für rechte Propaganda instrumentalisiert zu werden. Dies gilt insbesondere dann, wenn sich vor Augen geführt wird, welche strikten Regeln im Hinblick auf Authentizität innerhalb der Szene gelten und welche Schwierigkeiten bei solch einem Versuch der Instrumentalisierung durch die Widersprüche von BM und rechten Ideologien entstehen. Auch Begrich & Raabe (2010, S.236) beschreiben, dass „eben jene rechte Musik den größten Verbreitungsgrad hat, die nicht an eine Jugendkultur gebunden ist, sondern im Schlagersound, als Kinderlied oder Evergreen daherkommt“. Die Musik zeichne sich dabei durch „Melodien, die viele kennen und leicht ins Ohr gehen“ (ebd., S.236f.), aus – Eigenschaften, die kaum gegensätzlicher zum Klang des Black Metals sein könnten. Weiter eingeschränkt wird eine potenzielle Instrumentalisierung durch die Unverständlichkeit der Texte und die Unzugänglichkeit der Musik (Hagen, 2011, S.196).

Dass Black Metal trotzdem eine inhärente Verbindung zu rechten Ideologien hat und diese auch innerhalb dieser genutzt werden kann, thematisiert Olson (2011, S.148), der dabei auch die Limitationen dieser betont:

„Black Metal’s generalized fascination with an imagined past and its hatred of modern secular culture will always lend itself to appropriation by far-right racist groups and individuals, but its inherent contradictions and incompatibility with many of black metal’s most cherished ideas will prevent it from gaining widespread popularity within the scene.“

Trotz der als limitiert einzuschätzenden Außenwirkungen haben rechte Ideologien in der Szene selbst Konsequenzen. So ist die Szene nicht in gleicher Weise für alle gesellschaftlichen Gruppen und Personen, die sich mit dieser identifizieren wollen, zugänglich, zudem reproduziert sie Formen der Marginalisierung und legitimiert sie innerhalb der Szene selbst. Dies geschieht insbesondere durch die Stilisierung mit und Aneignung von rechten Ideologien. Auch wenn

der Umgang mit diesen Ideologien meist spielerisch stattfindet, wird dadurch nicht „the pain it might cause to members“ (Kahn-Harris, 2006, S.151) reduziert. Trotz ihrer radikal oppositionellen Haltung reproduziert die Szene somit Formen der Macht, indem sie in der Gesellschaft tendenziell marginalisierte Individuen in der Szene selbst marginalisiert. Daher kann hier auch nur von einer schwachen Form der Transgression gesprochen werden (ebd., S.161), welche sich nicht vollkommen löst von der Gesellschaft und den von ihr produzierten Stereotypen, Narrativen und Marginalisierungsformen. Auch wenn die Außenwirkung der Szene als eher gering einzuschätzen ist und damit auch ihre Einflussnahme auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge (z.B. Politik), richten rechte Ideologien innerhalb der Szene selbst Schaden an und limitieren die (transgressiven) Erfahrungen, die innerhalb der Szene gemacht werden können. Gleichzeitig kann hier aber auch angeführt werden, dass gerade das Präsentsein von und das Spielen mit rechten Ideologien innerhalb der Szene diese für Personen attraktiv machen kann, welche diese Ideologien vertreten bzw. sich in deren Umfeld wohl fühlen. Somit kann die Szene als ‚rechtsoffener‘ Raum eingeordnet werden, in welchem die Sanktionsgefahr von rechten Ideologien vergleichsweise gering ausfällt.

Zugleich muss sich hier einer Stereotypisierung der Black-Metal-Szene entgegengestellt werden. Schon Vogelgesang (1998) beschreibt:

„Die Fans der Black [...] Metal-Musik sind also alles andere als brutale Typen, überzeugte Satansverehrer, rechte Krawallmacher und was sonst noch für Negativ-Etiketten über sie in der Öffentlichkeit kursieren. Sie sind vielmehr eine höchst aktive und produktive Gruppe der musikästhetischen Spezialisierung und jugendkulturellen Formierung“ (Wagenknecht, 2012, S.157, zitiert Vogelgesang, 1998, S.173).

Dieser Aussage ist prinzipiell zuzustimmen, allerdings besteht die Szene trotzdem in einer Form, in der rechte Ideologien alltäglich eingesetzt und verharmlost, entpolitisiert und glorifiziert werden. Hierdurch wird ein szenischer Raum erzeugt, der es nicht mehr möglich macht zu unterscheiden, zwischen Indivi-

duen, die sich aus den Logiken der Szene heraus rechter Ideologien bedienen, und jenen, die diese tatsächlich vertreten. Zwar ist nicht davon auszugehen, dass sich der Großteil der Szene aktiv mit rechten Positionen identifiziert, allerdings ist diese Differenzierung aus den oben dargelegten Funktionsweisen der Szene schwer bis unmöglich vorzunehmen.

Eine Veränderung der Szene im Hinblick auf rechte Ideologien ist durch die starke Institutionalisierung der Szene, die ihren Mitgliedern nur limitierte legitime Verhaltensweisen zur Verfügung stellt, die durch den rigorosen permanenten Aushandlungsprozess um Authentizität außerdem nur schwer durchbrochen werden können, sowie durch die Institution der reflexiven Anti-Reflexivität nur schwer vorstellbar. Insbesondere die Marginalisierungserfahrungen und die Gefühle der Entfremdung vieler Szeneanhänger/-innen können dabei als weitere Faktoren betrachtet werden, die Veränderung innerhalb der Szene erschweren. Denn für diese bietet die Black-Metal-Szene eine der wenigen Ausflüchte aus einer von Unsicherheit geprägten (Post-)Moderne, gerade durch ihre stark institutionalisierten Eigenheiten, Szene-Mythen und Transgressionserfahrungen. Insbesondere durch die Gefahr innerhalb der Szene selbst marginalisiert zu werden, erscheint es schwierig, sich den szeneeigenen Logiken, samt ihrer Aneignung, Anschlussfähigkeit und Aufrechterhaltung rechter Ideologien, zu widersetzen.

## 6.2 AUSBLICK

In dieser Arbeit konnten zwar viele institutionalisierte Aspekte der Szene einbezogen und miteinander in Verbindung gesetzt werden, trotzdem ist diese Analyse nicht als erschöpfende Ausarbeitung der Szene zu verstehen, insbesondere dann nicht, wenn sich vor Augen geführt wird, dass die BM-Szene viele verschiedene lokale Manifestationen besitzt, die einem permanenten Wandel unterliegen. Hier wurde die Szene in einer recht abstrakten, verallgemeinernden und idealtypischen Form untersucht, die als Ausgangspunkt für die weitere Analyse spezifischer lokaler Szenen betrachtet werden kann. Insbesondere folgende Aspekte der Szene konnten hier kaum thematisiert werden, verdienen aber weite-

re Aufmerksamkeit: Identitäten der Szeneanhänger/-innen und deren Lebenswege, Geschlecht und Sexualität im Black Metal sowie die ästhetische Ebene des Black Metals, die sich z.B. in der Kleidungsästhetik zeigt. Auch ein Fokus auf einzelne Künstler/-innen oder spezifische Ideologien, wie Antisemitismus, konnte hier kaum vorgenommen werden, könnte aber weitere Einblicke in die Funktionsweisen der Szene liefern und das Verständnis der Verbindung der BM-Szene und rechter Ideologien weiter vertiefen. Hier soll nun noch knapp auf aktuelle Entwicklungen der Szene eingegangen werden, die ebenfalls als Anschlusspunkte für weitere Forschung dienen können.

Die transgressive Orientierung der Szene hat sich auch über die Identifikation mit rechten Ideologien und Satanismus hinaus vereinzelt manifestieren können. So in dem Untergenre des ‚Depressive Suicidal Black Metal‘ (DSBM) und dem Post-Black Metal, welche Selbsthass und die Zerstörung des Individuums als transgressive Elemente in ihren Mittelpunkt rücken. Vereinzelt wird Transgression aber auch genutzt, um szeneeinterne Kritik zu üben und insbesondere die Offenheit für rechte Ideologien zu parodieren, zu kritisieren und sich stattdessen politisch links zu positionieren. Hier sind Bands zu nennen, die unter dem Spektrum des ‚Red Anarchist Black Metal‘ (RABM) zusammengefasst werden können. Diese setzen sich aktiv mit der Szene auseinander und sind als reflexive Gegenbewegung zu verstehen. Hier ist insbesondere die Band ‚Gaylord‘ hervorzuheben, welche bereits mit ihrem Namen Kritik an der Homophobie der Szene übt und mit einer Selbststilisierung als homosexuell transgressive Potenziale ausschöpft. Auch mit ihren Alben- und Songtiteln üben sie Kritik an der Szene. So finden sich auf ihrem Album ‚The Black Metal Scene Needs to Be Destroyed‘ (2018) die Songs ‚Neo-Nazi Metalheads Will Be Hanged and Their Broken Corpses Openly Mocked‘ und ‚Odin Doesn’t Listen to Nsbm You Inbred Alt-Right Shitheels‘. Hier wird in gewohnter BM-Manier provoziert, aber in einer szeneeintern transgressiven Weise, die als Umdeutungsversuch der Szene selbst angesehen werden kann, also als Versuch einer „reflexive anti-reflexivity toward a reflexive self-regulation“ (Hillier & Barnes, 2020, S.51).

Diese Entwicklung zum RABM zeigt, dass die Elemente der Transgression und Gegenkulturalität prinzipiell auch so eingesetzt werden können, dass soziale Kategorisierungen, z.B. nach sexueller Orientierung, durchbrochen und aufgelöst werden können. Mit einem ‚leftist-turn‘ der Szene könnte dies möglich werden. In Anbetracht dessen, dass es in Europa zu einer Stärkung rechter Ideologien kommt (Hillje, 2021), könnte auch argumentiert werden, dass linke Positionen tendenziell an transgressivem Potenzial gewinnen, da die Szene insgesamt sehr stark von der dominanten Kultur abhängig ist und sich der historischen Kontinuität wegen als Gegenpol zur dominanten Kultur positionieren müsste. Veränderung kann allerdings aufgrund der starken Institutionalisierung nur langsam vorstattengehen, da die institutionalisierten Formen der Szene sich in einem Wechselspiel mit der Gesellschaft nur sehr langsam wandeln können. Möglicherweise wird sich das Selbstverständnis der Szene dann wandeln, wenn sich eine neue Welle an Musikern und Musikerinnen transgressiver Praktiken bedient und somit neue Szene-Mythen geschaffen werden. Diese können prinzipiell auch ‚links‘-orientiert sein, falls diese als authentisch ‚böse‘ stilisiert werden können oder sich der Diskurs um Authentizität in der Szene verändert.

Nach Berger & Luckmann (1969) kann generell davon ausgegangen werden, dass das in der Szene etablierte (Rezept-)Wissen die Szene so lange reproduziert, bis es nicht mehr befriedigend funktioniert (ebd., S.45). „Institutionalisierung ist jedoch kein unwiderrufflicher Prozess, obwohl Institutionen, sind sie erst einmal entstanden, eine Neigung zur Dauerhaftigkeit zeigen“ (ebd., S.86). Somit sind die hier herausgearbeiteten Institutionen und die Kontrastwirklichkeit Black Metal aus subjektiven Einstellungen gewordene objektive Wirklichkeit, die sich den Zeitverhältnissen zwar anpassen müssen, um sinnstiftend zu bleiben, aber, durch diverse Abgrenzungs- und Konstruktionsprozesse, auch in ihrer aktuellen Form überdauern kann.

## 7 LITERATURVERZEICHNIS

- Begrich, D., & Raabe, J. (2010). Antisemitismus in extrem rechten jugendkulturellen Szenen. In *Konstellationen des Antisemitismus*, (225–242). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (1969). Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.
- Bourdieu, P. (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Buesnel, R. (2020). National Socialist Black Metal: a case study in the longevity of far-right ideologies in heavy metal subcultures. *Patterns of Prejudice*, 54(4), 393–408.
- Butler, J. (2002). *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 301–320.
- Chaker, S., Schermann, J., & Urbanek, N. (Eds.). (2018). *Analyzing Black Metal-Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: transcript.
- Dornbusch, C., & Killguss, H. P. (2007). *Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Unrast.
- Hagen, R. (2011). Musical style, ideology, and mythology in Norwegian black metal. *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world*, 180–199.
- Harris, K. (2000). ‚Roots?‘: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. *Popular music*, 19(1), 13–30.
- Hayden, M. E., Schonfeld, Z. (2018). ‚Antifa‘ Protests Derail Taake, a Norwegian Black Metal Band Accused of Neo-Nazi Sympathies. Abgerufen am 22.03.22 auf: <https://www.newsweek.com/antifa-protests-taake-norwegian-black-metal-band-accused-neo-nazi-sympathies-810159>
- Hillier, B. P., & Barnes, A. (2020). Wolf in sheep’s clothing: Extreme right-wing ideologies in Australian black metal. *IASPM Journal*, 10(2), 38–57.

- Hilje, J. (2021). Europäischer Rechtspopulismus und Europäische Öffentlichkeit. In *Aufstand der Außenseiter*, (539–552). Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
- Hitt, T. (2019). Antifa and Proud Boys Clash Over Black Metal Band With Alleged Nazi Ties. Abgerufen am 22.03.22 auf: <https://www.thedailybeast.com/horna-chaos-antifa-and-proud-boys-clash-over-black-metal-band-with-alleged-nazi-ties>
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K., & LeVine, M. (2011). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History*, 6(1–2), 5–18.
- Kahn-Harris, K. (2006). *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Berg.
- Kingssepp, E. (2011). Nazi Symbolism in Black Metal/National Socialist Black Metal.
- Kosic, T. (2012). Heavy Metal als kulturelles System nach der dichten Beschreibung von Clifford Geertz.
- Kuppens, A. H., & van der Pol, F. (2014). „True“ black metal: The construction of authenticity by Dutch black metal fans. *Communications*, 39(2), 151–167.
- Kurennaya, A. (2012). Look What the Cat Dragged in: Gender, Sexuality, and Authenticity in 1980s Glam Metal. *Trabajo de Fin de Master, Master of Arts in Fashion Studies. Nueva York: Parsons School of Design, The New School*.
- Lucas, C., Deeks, M., & Spracklen, K. (2011). Grim up north: Northern England, Northern Europe and black metal. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 279–295.
- M., Corey. (2018). Taake Show Cancelled Following Antifa Protests; More Cancellations May Follow. Abgerufen am 21.07.2022 auf: <https://www.metalucks.net/2018/02/16/taake-show-cancelled-following-antifa-protests-more-cancellations-may-follow/>
- Mamea, I. M. (2015). Primal roots: Ancestry and race in extreme music discourses. In *Proceedings of International Academic Conference on Social Sciences and Humanities*, (185–193).
- Moynihan, M., & Söderlind, D. (2007). *Lords of Chaos: satanischer Metal: der blutige Aufstieg aus dem Untergrund*. Index Verlag.
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture*. Oxford, UK: Berg Publishers.

- Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.). (2003). *The post-subcultures reader*. Bloomsbury USA Academic.
- Netherton, J. (2014). Postscript: Reflections on Black Metal „community“ in the online context. In *Educational, psychological, and behavioral considerations in niche online communities*, (395–400). IGI Global.
- Nohr, R. F., & Schwaab, H. (2012). *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt* (Vol. 16). Lit.
- Olson, B. H. (2011). Voice of our blood: National Socialist discourses in black metal. *Popular Music History*, 6.
- Phillipov, M. (2011). Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence. *Popular Music History*, 6(1–2), 150–163.
- Reilly, D. (2014). Burzum's Varg Vikernes Found Guilty Of ‚Inciting Racial Hatred‘. Abgerufen am 22.03.2022 auf: <https://www.spin.com/2014/07/varg-vikernes-guilty-inciting-racial-hatred/>
- Richard, B., & Grünwald, J. (2012). Verführer und Zerstörer – mediale Bilder archaischer Männlichkeit im Black Metal. *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag*, 2, 43–53.
- Scott, N. W. (Ed.). (2010). *The metal void: first gatherings*. Inter-Disciplinary Press.
- Scott, N. (2011). Heavy metal and the deafening threat of the apolitical. *Popular Music History*, 6.
- Skoteinos, A. (2021). So I guess I have to talk about Steelfest. Abgerufen am 12.04.22 auf: <https://mythoughtsbornfromfire.wordpress.com/2021/09/04/so-i-guess-i-have-to-talk-about-steelfest/>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, 5(3), 368–388.
- Thomas, W. I., & Thomas, D. S. (1928). The methodology of behavior study. *The child in America: Behavior problems and programs*, 553–576.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press.
- Venkatesh, V., Podoshen, J. S., Perri, D., & Urbaniak, K. (2014). From pride to prejudice to shame: Multiple facets of the black metal scene within and without online environments. In *Educational, psychological, and behavioral considerations in niche online communities*, (364–388). IGI Global.

- Venkatesh, V., Podoshen, J. S., Urbaniak, K., & Wallin, J. J. (2015). Eschewing community: Black metal. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 25(1), 66–81.
- Virchow, F. (2016). „Rechtsextremismus“: Begriffe – Forschungsfelder – Kontroversen. In *Handbuch Rechtsextremismus* (5–41). Springer VS, Wiesbaden.
- Wagenknecht, A. (2012). Das Böse mit Humor nehmen. Die Ernsthaftigkeit des Black Metal und deren ironisierende Aneignung am Beispiel von Fanclips auf YouTube.

Sekundärliteratur:

- Beckwith, K. (2002). „Black Metal is for white people“: constructs of colour and identity within the Extreme Metal scene. *M/C Journal*, 5(3).
- Endres, Markus. 2007. ‚Watain Interview‘. <http://www.metal.de/stories.php4?was=story&id=897>.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Univ of California Press.
- Grazian, D. (2003). *Blue Chicago: The search for authenticity in urban blues clubs*. University of Chicago Press.
- Hodkinson, P. (2002). *Goth: Identity, style and subculture*. Berg Publishers.
- Höpfinger, A. (2010). ‚Praying for the Death of Mankind‘. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene. In: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walthert (Hg.) *Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen*. Bielefeld: Transcript, 215–241.
- Kerrang!-Magazin (1993). Ausgabe 436.
- Lash, S. (1994). Reflexivity and its doubles: structure, aesthetics, community. *Reflexive modernization: Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, 110–173.
- Maspero, D., & Ribaric, M. (2015). *Wolves Among Sheep: History and Ideology of National Socialist Black Metal*. Tsunami Edizioni.
- Orcustus Magazin (1992). Ausgabe 2.
- Sheol-mag. (2009). Taake interview. [http://www.oocities.org/de/damned\\_child\\_666/Interviews/taake.htm](http://www.oocities.org/de/damned_child_666/Interviews/taake.htm)

- Vice Magazine (2011). True Norwegian black metal. Retrieved February 17, 2013 from [http://www.youtube.com/watch?v=i4U33U\\_UyzQ](http://www.youtube.com/watch?v=i4U33U_UyzQ)
- Vogelgesang, W. (1998). Inszenierungs- und Erlebnisformen von jugendlichen Black Metal-Fans. In *Inszenierungsgesellschaft* (163–175). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Whalen, G. (1997). ‚Emperor: Their Satanic Majesties Request ...‘ *Terrorizer* (May).

Diskografie:

- Bathory – Bathory (1984)
- Darkthrone – Transilvanian Hunger (1994)
- Gaylord – The Black Metal Scene Needs to Be Destroyed (2018)
- Venom – Black Metal (1982)

# STUDIEN ZUM FESTIVALMANAGEMENT

Herausgegeben von Prof. Dr. Matthias Johannes Bauer und Tom Naber,  
IST-Hochschule für Management

Band 3: Matthias Johannes Bauer, Tom Naber (Hrsg.): **Sicherheit und Vertrauen. Aspekte von Risikomanagement, Markenloyalität, Awareness und der Gefahr rechtsextremer Ideologien auf Festivals und Open-Air-Veranstaltungen**

396 Seiten · 2024 · ISBN 978-3-8316-5027-9 (gebundenes Buch),  
ISBN 978-3-8316-7764-1 (E-Book)

Band 2: Matthias Johannes Bauer, Tom Naber (Hrsg.): **Barrierefreie Open-Air-Veranstaltungen. Studien zur Teilhabe auf Festivals für Menschen mit Sehbeeinträchtigung und mit körperlicher Beeinträchtigung**

156 Seiten · 2023 · ISBN 978-3-8316-5026-2 (gebundenes Buch),  
ISBN 978-3-8316-7763-4 (E-Book)

Band 1: Matthias Johannes Bauer, Tom Naber (Hrsg.): **Musikfestivals und Open-Air-Veranstaltungen. Wirtschaftsfaktor – Krisenkommunikation – Nachhaltigkeit**

230 Seiten · 2022 · ISBN 978-3-8316-4966-2 (gebundenes Buch),  
ISBN 978-3-8316-7715-3 (E-Book)

Unser gesamtes Sortiment erhalten Sie im stationären- oder im Onlinebuchhandel sowie unter [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de).







Band 3 der Reihe „Studien zum Festivalmanagement“ betrachtet die vielschichtige Welt von Sicherheit und Vertrauen auf Festivals und Open-Air-Veranstaltungen.

Lea Sophie Michel untersucht quantitativ die Besucherzufriedenheit und -loyalität von Festivalbesuchenden. Aus ihren Erkenntnissen leitet sie Handlungsempfehlungen für Rock- und Popfestivals in Deutschland ab.

Mit Hilfe qualitativer Interviews analysiert Nele Dugrillon die Umsetzung und Relevanz von Risikomanagement bei Großveranstaltungen am Beispiel von Musikfestivals in Deutschland.

Die Auswirkungen von Awareness-Konzepten auf Musikfestivals auf das subjektive Sicherheitsgefühl der Gäste und ob das Geschlecht dabei eine Rolle spielt beobachtet Katharina Scariot.

Bastian Wenzel schließlich überprüft den Zusammenhang zwischen rechten Ideologien und der Black-Metal-Szene. Er analysiert, wie diese Verbindung entsteht und wie damit innerhalb der Szene umgegangen wird.



9 783831 650279

