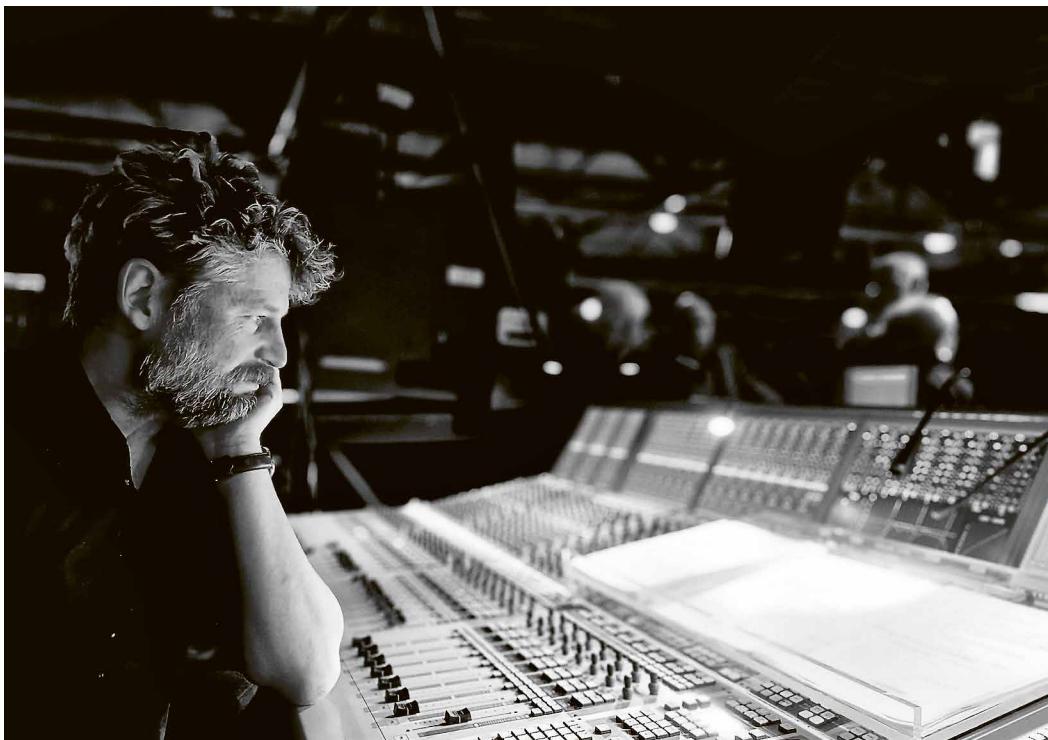


Von Feedbackkultur und Problemversenkung hinter dem Tonpult

Die Musikwissenschaftlerin und Dramaturgin
Johanna Danhauser im Gespräch mit dem
Sounddesigner Thomas Wegner



© Thomas Wegner

Der Sounddesigner Thomas Wegner am Tonpult

Erstmals treffe ich Thomas Wegner im Januar 2020 bei einem Roadtrip durchs Ruhrgebiet. Hallenbesichtigungen – in diesem Fall auf Thermosohlen – gehören zu den Routineterminen des leitenden Sounddesigners der Ruhrtriennale. Mit Geduld und einer bemerkenswerten Offenheit folgt er den Assoziationskaskaden des Vorbereitungsteams um Barbara Frey, in dem auch ich als Musikdramaturgin tätig war. Selbst die wahnwitzigsten Ideen bringen Thomas nicht aus der Ruhe: »Ja, sowas Ähnliches haben wir schonmal mit Susanne Kennedy gemacht« oder »Mhm, das funktioniert nur, wenn ihr alle drei Hallenräumt und die ganze Nacht Top-Electro-Acts programmiert«. Ein klares »Nein« gibt es nur, wenn wieder einmal eine Komponist:in vorschlägt, einen Transducer an der historischen Turbine anzubringen. Ich ahne: dem Ton-Kollegen, der u.a. mit dem Ensemble Musikfabrik tourt und alljährlich in Donaueschingen, bei Acht Brücken oder MaerzMusik zugegen ist, steckt ein ganz spezifisches Wissen über Neue Musik in den Knochen. Seit über 20 Jahren begleitet Thomas Wegner die Genreentwicklung vom Tonpult aus. Was ich ihn schon immer mal fragen wollte ...

JOHANNA DANHAUSER Welche Ausbildung hast du durchlaufen und welche Schwerpunkte hast du dabei gesetzt?

THOMAS WEGNER Keine – ich bin Autodidakt. Es hat lange gedauert, diesen Makel im Selbstbewusstsein loszuwerden. Mein Zugang lief über die Musik: Ich habe mir selbst das Spielen von Instrumenten beigebracht, vor allem Gitarre, um in einer Band zu spielen – Thrash Metal, Death Metal und Grunge. Wegen des Geldes habe ich dann in Top-40-Bands gespielt, aber Grunge war mein Ding. Später haben wir ein eigenes Studio gebaut, um unsere Musik aufzunehmen – so bin ich zur Tontechnik gekommen. Irgendwann brauchte eine Regisseurin Musik für ein Theaterstück und ich habe einfach losgelegt. Ohne viel Vorwissen habe ich Lautsprecher

im Bühnenbild verteilt, um räumliche Klangeffekte zu erzeugen – von Klangregie hatte ich damals noch nie etwas gehört.

JD Was waren deine »Einstiegstheater«?

TW Zuerst waren das eher kleine Projekte an freien Theatern und Festivals im Ruhrgebiet, später dann die Stadttheater in Bochum, Wuppertal und Duisburg. Angestellt war ich nie, meist wurde ich von Regisseur:innen als Gast für bestimmte Projekte geholt.

JD Woher kannten die dich?

TW Flurfunk. Irgendjemand hat gehört: »Der kann das Mischpult bedienen und Noten lesen.« So bin ich zum Beispiel auch bei den Duisburger Philharmonikern gelandet.

JD Wo hast du das gelernt?

TW Notenlesen habe ich mir selbst beigebracht, um mich auf die Aufnahmeprüfung für den Studiengang »Bild- und Toningenieur« an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf vorzubereiten. Ich hatte Spaß daran, Bach auf der Gitarre zu spielen, aber ab Villa-Lobos wurde es kompliziert. Letztlich habe ich mich doch nicht getraut – irgendwie hatte ich das Gefühl, dass die Hochschule nicht mein Ort ist. Mischpulte lerne ich am besten durch Praxis. Natürlich habe ich auch vieles im Internet gesehen und übernommen. Aber vor allem habe ich bei anderen assistiert, auch noch spät in meiner Karriere. Als ich zum Beispiel Paul Jeukendrup 2008/09 in der Produktion *Sing für mich, Tod* bei der Arbeit beobachtet habe, war mir sofort klar: »Der weiß, was er tut. Das will ich auch lernen.« Und Zuschauen war die beste Schule. Deshalb sage ich auch jedem, der in das Berufsfeld möchte: »Mach eine Assistenz.«

JD Gibt es Konkurrenzgebaren in der Tontechnik?



© Klaus Rudolph

Ein Ritual. Für Claude Vivier, Ruhrtriennale 2009

tw Klar, aber das steht nicht im Vordergrund. Die Community ist sehr unterstützend. Es ist völlig normal, jemanden anzurufen und zu fragen, wie er etwas gelöst hat. Da hockt niemand auf den Geheimnissen. Ich bitte auch mal einen Kollegen bei einer Probe vorbeizukommen und mir seine Meinung dazu zu sagen. Bei *Ich gehe unter lauter Schatten* war zum Beispiel Peter Böhm, der Hausklangregisseur vom Klangforum Wien, da. Er hat wahnsinnig viel Erfahrung in dem Job und ich war natürlich überglücklich, als nachher eine liebe E-Mail von ihm kam. Ich selbst schreibe auch immer wieder positive Rückmeldungen an jüngere Kolleg:innen.

JD Als Leiter der Abteilung für Akustik und Ton bei der Ruhrtriennale stellst du auch Tonteams zusammen. Welche Kompetenzen sind dir dabei wichtig?

tw Es gibt die handwerkliche und die menschliche Ebene. Du musst natürlich

verstehen, was die Musik in dem Projekt will und die Technik dafür denken können. Aber viel wichtiger sind die Social Skills – die lernst du nicht in Tutorials. Technische Probleme sind immer lösbar, im Zweifel ruft man eben jemanden an. Entscheidend ist, ob es menschlich passt. Meist ist man nur zu zweit, maximal zu dritt im Tonteam – da gibt's keine Pufferzone. Bei der Besetzung achte ich darauf, dass es eine Meister- und eine Technikerposition gibt. So ist klar, wer die Entscheidungen trifft, und gleichzeitig entsteht eine Mentoring-Situation. Fachlich prüfe ich vorher kurz ab, ob jemand schon mit bestimmten Lautsprechersystemen oder Mischpulten gearbeitet hat. Aber wenn die Antwort »Nein« ist, sage ich oft: »Ok, wir lernen das bis dahin.«

JD Auch in der elektroakustischen Musik gibt es historische Instrumente. Wie gehst du vor, wenn du z.B. einen alten Sowjet-Synthesizer reaktivieren willst?

tw Ich versuche den Synthie erstmal so zum Laufen zu bekommen. Wenn das nicht funktioniert, recherchiere ich ein Manual. Und wenn ich damit auch nicht weiterkomme, dann frage ich die Kollegen.

JD Wie bleibst du bei den technischen Innovationen am Ball?

Im Grunde bin ich in einer ähnlichen Situation wie die Leute, die die erste Tour mit ABBA gemacht haben.

tw Die technische Entwicklung war in den letzten 20 Jahren sehr dynamisch, aber mittlerweile stagniert sie ein bisschen. Vor allem die Möglichkeiten der Funkübertragung, die früher immer ein Problem waren, sind mittlerweile ziemlich ausgereift. Auch bei Lautsprecher- und Softwaresystemen ist fast alles machbar. Theoretisch könnten wir jede Klangillusion projizieren, wie zum Beispiel in der Kuppelhalle The Sphere in Las Vegas, wo Wellenfeld-Synthese benutzt wird, um an jedem Punkt im Raum eine Klangquelle zu simulieren. Das ist letztlich nur noch eine Frage von Budgets und der verfügbaren Zeit. Fachmessen sind eine super Möglichkeit, neue Dinge zu entdecken. Man trifft oft Leute wieder, führt Fachgespräche und stößt auf voll verrücktes Zeug, das man nie gesucht hätte – über Google ist sowas schwierig. Ich gehe ungefähr zweimal im Jahr auf Messen und mache ab und zu Online-Kurse oder Trainings bei Lautsprecherherstellern. Wenn ich in einer Produktion mal eine längere Probenzeit habe, bestelle ich mir manchmal ein Mischpult, das ich noch nicht kenne, und nehme mir ein paar Tage, um es zu lernen – das ist dann so ein kleines Geschenk an mich selbst.

JD Ok, dein Thema ist Tüfteln.

tw Absolut, darum geht's. Ich liebe es, mich voll in ein Problem zu versenken.

JD An welche Fehler erinnerst du dich?

tw Uff, Tontechnik ist ein ständiger Walk of Shame. Es ist unmöglich, alles zu kontrollieren. Bei jeder Produktion passieren mir Fehler. Manchmal kann ich sie noch korrigieren, aber es gibt immer wieder Momente, in denen plötzlich ein unfassbar lautes Störgeräusch

aus den Lautsprechern kommt und die Show unterbrochen werden muss. Oder ich vergesse bei einem superwichtigen Zuspieler auf Play zu drücken. Manchmal versagt auch einfach die Technik. Peinlich, klar. Einmal habe ich bei einer ABBA-Tribute-Show in Berlin das Mischpult nicht verstanden; es klang einfach nur grottig. In der Pause kam dann das Publikum, um sich über den schlechten Sound zu beschweren. Die Kollegen vom Licht haben sogar ein Schild mit Pfeil in meine Richtung aufgestellt, damit der Unmut nicht bei ihnen abgeladen wird ...

JD Wie bist du zum Spezialisten für zeitgenössische Musik geworden? Wie unterscheidet sich das Handwerk von dem, das in der ABBA-Tribute-Show gefordert ist?

tw Technisch gesehen ist es dasselbe. Ich habe ein Mikrofon, Lautsprecher und ein Mischpult. Der Unterschied liegt in der Musik und der Art der Rezeption. In der Neuen Musik geht's oft darum, dass man die Verstärkung nicht hören soll. Mein Job ist es also, unsichtbar zu bleiben – die Technik soll nicht wahrgenommen werden, aber trotzdem wirken. Bei ABBA hingegen will man den Sound und die Technik hören. Oft existiert bei den Proben noch keine klare Vorstellung, wie es am Ende klingen soll. Dann kann ich meine eigenen Klangvorstellung einbringen oder Vorschläge machen. Manchmal sind

die Komponist:innen dann überrascht, was tontechnisch möglich ist. Manche sind eher zurückhaltend, weil sie vielleicht schlechte Erfahrungen mit Verstärkung gemacht haben. Das muss ich dann wahrnehmen, und mich nochmal anders rasanten. Ein großer Vorteil ist, dass man in der Neuen Musik mit den Spieler:innen und den Komponist:innen meist ganz direkt sprechen kann. Das geht bei der ABBA-Tribute-Band nicht. Aber die Kolleg:innen, die zum ersten Mal mit ABBA auf Tour waren, haben auch direkt mit denen

tw Wenn ich mit einer Komponistin oder einem Komponisten zum ersten Mal zusammenarbeite, recherchiere ich, was die bisher gemacht haben. Ich schaue z.B. auf YouTube, ob Tontechnik in ihrer Musik schon etabliert ist. Dann schreibe ich eine E-Mail oder wir treffen uns auf Zoom, um meinen Fragenkatalog durchzuarbeiten: Lautstärke, Verstärkung, hörbar oder unhörbar, usw.... So mache ich mir ein grobes Bild. Danach kläre ich Budgetfragen und plane die technische Umsetzung. Wenn die Komponist:in-

**Manchmal würde ich die Leute mit dem Sound
gern regelrecht überrollen.**

gesprochen. Und die hatten möglicherweise auch keine klare Vorstellung, was sie wollen. Im Grunde bin ich in einer ähnlichen Situation wie die Leute, die die erste Tour mit ABBA gemacht haben.

JD Was kann sich die Neue Musik vom Pop abschauen?

tw Sie könnte sich mehr trauen, ins Volle zu gehen. Oft schöpft man die klanglichen Möglichkeiten nicht voll aus, aus Respekt vor der Tradition. Klar, eine nicht-mikrofonierte Violine in einem schönen Raum klingt toll. Aber manchmal geht es um mehr – um den physischen Eindruck von Musik. Das ist eine Qualität der Popmusik, die aber in der Neuen Musik selten gefordert wird. Einige junge Komponist:innen trauen sich das schon. Manchmal würde ich die Leute mit dem Sound gern regelrecht überrollen. Diese Gewalt ist in vielen Stücken bereits vorhanden. Aber leider bin ich nicht immer in der Position, einfach voll aufzudrehen.

JD Du wirkst oft bei Uraufführungen mit. Wie bereitest Du vor, wenn es die Komposition noch gar nicht gibt?

nen nicht anwesend oder bereits verstorben sind, gibt mir das einen recht breiten Interpretationsspielraum. Dann denke ich das Stück im Verhältnis zur Dramaturgie des Gesamtprogramms und versuche ihm zu geben, was es nach meinem Empfinden braucht. 2024 war ich zum Beispiel mit dem Ensemble Musikfabrik für eine Tanzkooperation mit der Erick Hawkins Dance Company bei MaerzMusik in Berlin. Die Kompositionen von Lucia Dlugoszewski waren überwiegend Ausgrabungen, das heißt, ich konnte mich an keiner Aufführungspraxis orientieren. Die tontechnischen Möglichkeiten sind heute auch ganz andere als in den 70er-Jahren. Da wurde wahrscheinlich gar nicht verstärkt. Aber das hätte im Haus der Berliner Festspiele akustisch nicht funktioniert. Ich habe dann entschieden, meine Tools zu nutzen, um den Sound enger an den Tanz anzupassen; die physische Präsenz zu erhöhen. Ich wollte die Körperlichkeit der Musik, die Bewegungen und die Erdung des Tanzes betonen.

JD Mit wem trifftst oder besprichst du diese Entscheidungen?



Die ABBA Story »Thank you for the music«, Estrel Showtheater

tw Klare Ansagen bekomme ich selten. Meist von den Komponist:innen, wenn sie anwesend sind, aber oft liegt die Entscheidung bei mir. Mit dem Ensemble Musikfabrik gibt es eine gute Vertrauensbasis, weil ich schon so lange dabei bin. Sie melden sich, wenn die Musiker:innen das Gefühl haben, es könnte in einem Projekt Probleme mit der Hörbarkeit geben. Ich schaue mir das Programm dann an, und wenn da z.B. Tanz steht, weiß ich schon, was zu tun ist. Oder wenn laut den Noten eine ausufernde Perkussion auf eine relativ einfache Ensemblebesetzung trifft. Auch Feinheiten, wie das Streichen über Papier, würden verloren gehen, wenn ich die Hörer:innen nicht näher ranhole.

JD Und wie arbeitest du mit Dirigent:innen bei größeren Orchesterprojekten?

tw Meist kommen die Assistent:innen der musikalischen Leitung zu mir, um was abzuklären. Insgesamt gibt es aber erstaunlich

wenig Kommunikation oder Feedback. Das ist seltsam, weil ich oft viele Fragen hätte, zum Beispiel zur Balance. Die Dirigent:innen sind so auf die musikalische Interpretation konzentriert, dass sie gar nicht richtig wahrnehmen können, was ich da so mache. Irgendwann drehen sie sich mal kurz um, und fragen: »Wie ist die Balance da draußen?« Zu 99 % lautet die Antwort dann: »Gut«. Das liegt daran, dass alle irgendwo hinhören – die Assistent:innen achten meinetwegen auf die Intonation der Naturtrompete, und ich bin vielleicht gerade unter dem Mischpult und löte. Dirigent:innen können von ihrer Position nicht wirklich beurteilen, wie der Klang im Zuschauerraum ankommt. Sie müssen sich also auf uns verlassen. Aber klar, wenn 100 Leute auf der Bühne stehen, ist das nicht der Moment, um zu sagen, dass es nicht gut klingt. Da kann ich nicht anfangen zu diskutieren.

JD Wann ist dann der richtige Zeitpunkt für Feedback?

rw Es muss schon viel passieren, dass ich mich berufen fühle, meine Meinung dazu zu geben. Vor allem muss ich dann auch eine Chance auf Verbesserung sehen. Wenn wirklich etwas schiefläuft, versuche ich backstage einen guten Moment abzufangen und mit der Dirigentin oder dem Assistenten persönlich zu sprechen. Aber ich würde meine Meinung nie über das Talkback-Mikrofon in den Raum posaunen.

jd Das heißt mit Kommentaren zur Interpretation oder zur Komposition würdest du dich auch zurückhalten?

rw Wenn ich gefragt werde, habe ich natürlich immer eine Meinung dazu. Aber nein, es gehört sich nicht, ungefragt ästhetisches Feedback zu geben.

jd Wie gestaltet sich ein typischer Arbeitsalltag? Welche Phasen durchläufst du regelmäßig?

rw Depression und tiefe Scham. (lacht) Der Ablauf ist immer ähnlich, meist arbeite ich an mehreren Projekten gleichzeitig. Die Taktung war schon oft mörderisch anstrengend. In den letzten Jahren habe ich gelernt, meine Energien besser zu bündeln und Zeit für Erholung einzuplanen, sodass ich nach einer Premiere nicht ins Loch falle. Durch die Erfahrung habe ich eine Art Routine entwickelt, was einerseits beruhigend, aber auch ein bisschen langweilig ist. Ich beschäftige mich aktuell damit, das wieder mehr aufzubrechen.

jd Wie ist es zwischen Technik und Kunst zu arbeiten?

rw Das finde ich bereichernd. Ich muss da eigentlich nichts überbrücken. Es ist oft super stressig, das gebe ich zu – man kommt morgens rein und geht erst um Mitternacht, ohne Essen, Trinken oder mal aufs Klo zu gehen. Das ist natürlich Raubbau. Aber dieser Hyperfokus, den ich dann habe, ist irgendwie

auch meine Superpower. Das Wichtigste an meiner Position ist: »Keep calm«. Das brauchen alle anderen von mir. Wenn es ein Problem gibt, sage ich: »Kein Stress, das lösen wir in 15 Minuten.« Die Anspannung in den Endproben ist ja eh schon hoch, da kann ich nicht auch noch schwierig werden. Ich mag das auch, wenn künstlerische Anliegen offensiv an mich herangetragen werden. Dieses Verhandeln, bis man versteht, was gewollt ist, Vorschläge machen, weiter probieren – das gehört dazu. Gleichzeitig gibt es keinen Spielraum, was die Arbeitspläne der Technik-Kolleg:innen angeht. Wenn die Kunst wünscht, dass alles in einer Stunde umgehängt wird, muss ich sagen: »Das geht nicht.« Da ziehe ich die Grenze, aber bei mir selbst gibt's die nicht – ich bleibe bis zum Schluss, aber mein Kollege da, der muss nach Hause.

jd Gibt es bestimmte Rituale oder feste Abläufe, die dich in einen Aufführungsmodus versetzen?

rw Manche Shows habe ich über hundert Mal gemacht, da entsteht eine gewisse Routine. Aber natürlich gehört die Aufregung dazu, und ich habe auch richtig Lampenfieber – wahrscheinlich stehe ich deshalb nicht mehr als Musiker auf der Bühne. Mein Ritual beginnt mit dem Hemd, das gibt mir irgendwie Halt und eine gewisse Seriosität. Außerdem mache ich gern ein paar dumme Witzchen mit dem Publikum. Wenn ich an den Zuschauer:innen in der letzten Reihe vorbeigehe, frag ich die, ob da noch ein Platz am Tonpult frei ist. Dann wird ein bisschen gelacht, das entspannt mich. Bei der Aufführung brauche ich dann alles an seinem gewohnten Platz – meine Noten zum Beispiel. Sonst bekomme ich Panik.

jd Reagierst Du während der Aufführung auf Publikumsresonanz?

rw Wenn ich jemanden sehe, der sich die Finger in die Ohren steckt, stelle ich mir

schon Fragen. Aber oft liegt das nicht an mir. Wenn ich meine Kopfhörer aufsetze, blende ich für die nächsten 20 Minuten alles andere komplett aus und checke erstmal alle Signale. Während der Aufführung bin dann voll und ganz in der Musik. Dieser Zustand ist sehr ähnlich, wie ein Instrument zu spielen. Der ganze Job ist wahnsinnig persönlich, vielleicht viel zu persönlich. Ich verknüpfe mein ganzes Selbst damit. Wenn es nicht gut gelassen ist, geht es mir auch echt schlecht. Negative Kritik ist schwer zu verdauen, und bis heute habe ich kein anderes Mittel gefunden, als joggen zu gehen ...

JD Wo findest du künstlerische Spielräume in deiner Arbeit? Und wie wichtig sind deine Intuition und dein persönlicher Geschmack dabei?

tw Beides bringe ich gern ein. Damit meine ich nicht die komplette Selbstverwirklichung, sondern, dass mein Mitwirken einen

künstlerischen Mehrwert für das Projekt hat. Eine super Erfahrung war zum Beispiel das Ruhrtriennale-Projekt *Ich geh unter lauter Schatten*. Die Regisseurin Elisabeth Stöppler und der Dirigent Peter Rundel haben mir so viel Vertrauen geschenkt, dass ich am Ende alles genau so umsetzen und klanglich ausloten konnte, wie ich es mir vorgestellt hatte. Es muss nicht immer ein riesiges Projekt sein – das kann auch mal etwas Kleineres mit zwei Musiker:innen in einem Off-Theater sein, solange ich diese Freiheit habe. Leider kann das nicht immer Priorität haben, irgendwie muss ich schließlich auch Geld verdienen.

JD Du arbeitest für sehr unterschiedliche Kulturveranstalter:innen. Wie beeinflussen die institutionellen Rahmenbedingungen deine Arbeit?

tw Da gibt es große Unterschiede. Die Ruhrtriennale ist sicher eine Ausnahme – im



Ich gehe unter lauter Schatten, Ruhrtriennale 2022

positiven Sinne, weil ich dort so viel Gestaltungsfreiraum habe. Repertoirehäuser erlebe ich oft als einengend. Da gibt es selten eine Tonanlage, die befriedigende Ergebnisse liefert. Und die enge Taktung im Spielplan verhindert auch noch, dass man zusätzlich einen Lautsprecher aufhängen kann. Da sind meine Handlungsoptionen manchmal wirklich begrenzt. Donaueschingen ist schon auch so ein Ort mit Budget-Obergrenzen, aber am Ende kriegt man alles irgendwie hin, und dann kann man dort wirklich eine richtig gute Zeit haben

JD Ein wichtiger Parameter deiner Arbeit ist die Raumakustik. Wie bereitest du dich auf

Stattdessen bleibt der Klang eher diffus. Zum Beispiel nutze ich in der Berliner Philharmonie bewusst omnidirektionale Lautsprecher, um die Wolke weiter auszudehnen.

JD Oft werden musikalische Entscheidungen erst in den Proben getroffen oder basieren auf vergänglicher Technik. Wie dokumentierst du Produktionen?

TW Ich dokumentiere das in der Partitur, meistens digital. Ich trage Lautstärken und Verhältnisse ein, und füge Details wie kleine Fade-ins oder Fade-outs hinzu. Ich mache auch Breakdowns von Partituren, wo ich festhalte, wer wann was spielt. Das macht es

Es kommen schwierige Zeiten, und ich schwanke zwischen Verlustangst und Freude darüber, bei den goldenen Zeiten des Musiktheaters dabei gewesen zu sein, als wir Dinge ausprobieren konnten, die vielleicht lange nicht mehr möglich sein werden.

einen Veranstaltungsort vor, an dem du vorher noch nie warst?

TW Den Raum zu lesen, das ist Erfahrungssache. Manchmal finde ich schon viel über die akustischen Gegebenheiten und die Materialität des Raumes über die Google-Bildersuche raus. Oder ich frage Kolleg:innen, die schon mal dort waren, nach der Nachhallzeit oder sowas. Die wichtigste Regel ist: Immer mit dem Raum arbeiten. Manchmal kann ich akustisch was verändern, zum Beispiel mit Molton, aber oft muss ich akzeptieren, dass bestimmte Ideen im Raum einfach nicht funktionieren. Was den Klang betrifft, arbeite ich mit Lautstärke, Balance und Frequenzen. Einige Frequenzbereiche lasse ich bewusst aus, weil der Raum zu stark darauf reagieren würde. Bei schwierig zu beschallenden Räumen, wie etwa Philharmonien mit speziellen Bauformen, muss ich den Gedanken aufgeben, Einzelereignisse herausarbeiten zu können.

leichter, einem Notenbild folgen zu können. Ich versuche da strukturiert zu arbeiten und lege meine Pläne mit den Lautsprecheraufbauten, Raumberechnungen usw. ordentlich in der Cloud ab. Das heißt, ich wäre auch bei anspruchsvollen Produktionen jederzeit bereit für eine Wiederaufnahme – oder könnte mein Material an Kolleg:innen weitergeben, wenn die das Projekt woanders rekonstruieren wollen. Tatsächlich wurde ich gerade nach den Daten einer Uraufführung gefragt, die ich gerne rausgebe.

JD Du hast bereits angedeutet, dass es in den letzten 20 Jahren große technische und ästhetische Entwicklungen in der Neuen Musik gab. Wie hat sich die Rolle der Tonregie über die Jahre verändert?

TW In der neuen Komponist:innen-Generation tut sich viel. Die Musik öffnet sich zum Multimedialen und zur Popkultur hin. Nicht

nur kompositorisch-referenziell, auch klangästhetisch. Das kommt mir sehr entgegen, weil ich ja über die Popmusik sozialisiert wurde. Gleichzeitig machen mir die großflächigen Budgetkürzungen Sorgen. Meine Position ist oft die erste, die gestrichen wird. Das ist verständlich: Man kann schließlich keine:n Musiker:in streichen, sonst gibt es kein Konzert. Meine Engagements hängen stark von der Strahlkraft der Produktion ab, von der Anzahl der Beteiligten und dem erwarteten Publikum. Aber diese Produktionen werden immer kleiner. Wenn ein Festival wie Acht Brücken in Köln nicht stattfindet, was eh schon schrecklich ist, heißt das für mich: kein Auftrag. Es kommen schwierige Zeiten, und ich schwanke zwischen Verlustangst und Freude darüber, bei den goldenen Zeiten des Musiktheaters dabei gewesen zu sein, als wir Dinge ausprobieren konnten, die vielleicht lange nicht mehr möglich sein werden.

JD Hast du Ideen, wie man diesem strukturellen Wandel begegnen könnte?

TW Mhm, darauf habe ich keine Antwort.

JD In den letzten Jahren wurde in der Kulturszene viel über Hierarchien auf und hinter der Bühne gesprochen. Haben diese Diskurse auch deine Arbeitspraxis verändert?

TW Ja, ich habe eigentlich schon immer in flachen Hierarchien gearbeitet, aber versuche das noch mehr zu forcieren. Mich beschäftigt die Frage, inwiefern ich Teil von problematischen Strukturen bin oder die reproduziere. Die Häuser wiederum hängen ihren Code of Conduct auf, aber die Hierarchien bleiben. Es ist ermutigend, mehr Frauen in Führungspositionen zu sehen. Das lenkt den Fokus weg vom männlichen Ego und mehr auf die Sache. Aber es bleibt schwer, diese Dynamiken wirklich zu überwinden. Ich bin extrem abhängig – zum Beispiel von Dirigent:innen. Bestimmte Dinge kann ich nicht sagen, sonst werde ich nie wieder angerufen. Das geht,

glaube ich, allen so. Wenn dann noch Gender-Dynamiken hinzukommen, wird es erst richtig kompliziert. Die Themen werden zwar auf die Bühne gebracht, aber strukturell kommt wahrscheinlich nicht viel an. Das sieht man gut an den Budgets: Was da zum Teil für Intendant:innenprojekte in die Hand genommen wird – und in anderen Produktionen bettelst Du um jeden Cent. Vielleicht gibt es Ausnahmen, aber ich kenne wenige. Da hat sich eigentlich in den letzten 20 Jahren nicht viel geändert.

JD Das sind streng genommen keine schönen Schlussworte – eher ein Denkanstoß. Vielen Dank für das offene Gespräch. ■

Johanna Danhauser pendelt beruflich zwischen Dramaturgie und Musik(theater)wissenschaft – mit Stationen u.a. an der Oper Stuttgart, der Ruhrtriennale, der Münchener Biennale und aktuell an der Uni Bayreuth, wo sie zu Dekolonisierungsfragen in der Neuen Musik forscht. Gemeinsame Projekte verbinden sie u.a. mit Anika Rutkofsky, Lulu Obermayer, Lou Kilger & Nicolas Berge, Clemens K. Thomas und Sarah Nemtsov.