

# Clash of Cultures oder die Produktion zeitgenössischer Musikfestivals

Jakob Weiß im Gespräch mit den beiden Produktionsleiter:innen Eva Maria Müller und Lukas Becker von dem Kölner Produktionsbüro littlebit

**S**ein dreizehn Jahren arbeiten Eva Maria Müller und Lukas Becker so kontinuierlich bei littlebit, dass Sie ihre enge Zusammenarbeit augenzwinkernd als eine Art »Arbeitsehe« verstehen. Viel hat man gemeinsam durchgestanden: Produktionsleitung bedeutender Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen und den Darmstädter Ferienkursen, zahlreiche Projekte in der freien Szene und die Zusammenarbeit mit den Komponist:innen Manos Tsangaris und Rebecca Saunders. littlebit wurde 1999 von Martin Schmitz und Armin Leoni in Köln gegründet und versucht seitdem Ideen von Komponist:innen zu realisieren und erlebbar zu machen. Das Produktionsbüro tritt weder als Veranstalter, noch als Agentur auf.

**JAKOB WEIB** Euer Fokus liegt klar auf Produktionen rund um neue und zeitgenössische Musik. Auf eurer Website nennt ihr euch aber »Produktionsbüro für zeitgenössische Kunst«. Ist es der eigene Anspruch, alles, über die Musik hinaus, abdecken zu wollen oder eher

ein Ideal, neue oder zeitgenössische Musik und Sound im Kunstdiskurs zu verankern?

**EVA MARIA MÜLLER** Letzteres wäre ein bisschen zu hoch aufgehängt. Die Bezeichnung hat sich vor allem aus der Zusammenarbeit von Martin Schmitz, unserem Gründungsmitglied, und Manos Tsangaris entwickelt. Lukas und ich waren da noch gar nicht dabei. Die meisten Arbeiten von Manos sind dem Musiktheater zugeordnet oder haben zumindest Komponenten, die über die rein musikalische Bühnenaufführung hinausgehen. Und ein Produktionsbüro braucht man ja vor allem dann, wenn es komplexer wird, interdisziplinär.

Natürlich sind wir stark in der zeitgenössischen Musikszene verankert, dadurch entstehen viele Anfragen aus dieser Richtung. Aber es geht uns auch darum, nichts auszuschließen. Wenn zum Beispiel das Schauspiel Köln jemanden sucht, der für ein Projekt außerhalb des Hauses temporäre Strukturen aufbauen kann – wie beispielsweise vor ein paar Jahren bei einem Projekt mit Rimini Protokoll – dann



Manos Tsangaris, *Hidden Risk*, Fuhrwerkswaage Köln 2018

springen wir ein. Je nach Bedarf können wir Teams unterschiedlicher Größe und Kompetenz aufstellen und solche Strukturen auf Zeit entwickeln, was feste Häuser oft nicht leisten können. Es geht also um die Lust, offen zu bleiben und spannende Projekte anzunehmen, egal aus welchem Bereich.

Auch das »zeitgenössisch« könnte man infrage stellen. Wir schließen auch Projekte

beim WDR – ist eine ganz andere Struktur, als wenn man mit einem freien Ensemble oder Komponist:innen arbeitet. Die Logiken sind völlig unterschiedlich. Den »Clash of Cultures« haben wir aber nicht nur bei Kooperationen zwischen festen Häusern und Freier Szene, sondern auch bei Musiktheaterproduktionen in der Freien Szene. Musiker:innen sind beispielsweise eher daran gewöhnt, maximal ein

Drei Wochen in eine Venue zu gehen, ist unmöglich,  
obwohl es eigentlich sinnvoll wäre.

der Alten Musik nicht grundsätzlich aus. Wir waren etwa beim Originalklang-Festival FEL!X in Köln dabei, dort geht es um Klassik, und betreuen seit letztem Jahr das Moers-Festival, welches ein Jazz-Festival ist.

**JW** Ihr setzt Produktionen in der freien Szene, aber auch mit Institutionen wie dem Schauspiel Köln um. Unterscheiden sich die Produktionsprozesse hier maßgeblich?

**EMM** In der Regel sind wir in der freien Szene unterwegs. Plötzlich mit einem festen Haus zu arbeiten – wie beim Schauspiel Köln oder auch

paar Tage oder eine Woche zu proben, dann Generalprobe, Konzert, fertig. Jede Regisseurin oder jeder Regisseur sagt dazu: Nie im Leben, wie soll das gehen, wir proben mindestens drei Wochen. Und diese Unterschiede in der Arbeitsweise beziehen sich ja nicht nur auf die Ausführenden, sondern auch auf die Locations: Eine Konzert-Venue für mehr als zwei Tage zu bekommen ist Luxus. Konzerte mit wenigen szenischen Elementen oder Wiederaufführungen im Musiktheater lassen sich dort dann trotzdem aufführen, aber für eine Neuproduktion im Bereich Musiktheater ist das natürlich viel zu wenig.

**LUKAS BECKER** Viele Theaterstücke entwickeln sich erst im Prozess. Eine Komposition ist dagegen fertig, du bekommst deine Noten, übst sie ein und nach zwei, drei Tagen steht das. Im Theater entwickelt sich vieles erst über die Proben hinweg, auch, wenn es schon ein Drehbuch oder eben erst eine Grundidee gibt.

**EMM** Wenn man dann eine neue Produktion angeht, muss man diese beiden Systeme zusammenbringen. Drei Wochen in eine Venue zu gehen, ist unmöglich, obwohl es eigentlich sinnvoll wäre. Unter zehn Tagen geht es aber oft auch nicht. Für ein Musikfestival ist das unfassbar viel und wird natürlich schnell sehr teuer. Da prallen die Logiken wirklich aufeinander.

**LB** Genau deshalb arbeitet man mit Korrepetitor:innen, um das gesamte Ensemble nicht vier Wochen lang festzusetzen. Die Theaterproben laufen dann, auch wenn das Ensemble nicht permanent vor Ort ist.

**JW** Findet man immer Lösungen und ist am Ende auch zufrieden mit diesen? Das ist ja auch eine Form von Selbstreflexion, wo man kritisch entscheiden und ehrlich zu sich und dem Stück sein muss.

**EMM** Es ist ein schmaler Grat. Mit erfahrenen Leuten wie Carola Bauckholt oder Manos Tsangaris kannst du dich darauf verlassen: Wenn sie sagen, dass etwas nicht funktioniert, dann geht es wirklich nicht.

Bei jüngeren oder unerfahreneren Komponist:innen oder Kollektiven ist es manchmal schwerer zu entscheiden, ob es jetzt wirklich noch einmal zusätzliches Budget für beispielsweise eine bestimmte Sorte Lampen braucht, um das Stück umzusetzen, oder ob es auch anders oder eine Nummer kleiner geht. Es geht also immer um die Frage: Wo wird die künstlerische Integrität gefährdet, und wo ist es einfach nur eine Abweichung von der ursprünglichen Vorstellung? Gerade

bei technischen Gegebenheiten ist das ständige Abwägen völlig normal.

**LB** Und genau das ist auch unser Anspruch. Was Eva über Manos und Carola gesagt hat, gilt auch für uns: Wenn wir sagen, dass etwas nicht geht, dann wirklich nur, weil es absolut nicht machbar ist. Unser Ziel ist es, alles möglich zu machen – lieber arbeiten wir drei Stunden länger, improvisieren oder finden andere Lösungen. Aber wenn wir nach gründlichem Nachdenken, mit Expertise und vielen Versuchen sagen: Es geht nicht, dann stimmt das meistens auch.

**JW** Mit Manos Tsangaris und Rebecca Saunders arbeitet ihr enger zusammen. Ist es gegeben, dass ihr die Produktionen von Anfang an begleitet oder suchen die sich manchmal sogar, je nach Projekt, andere Leute?

**LB** Das ist ganz unterschiedlich. Bei Rebecca zum Beispiel – ich arbeite aus unserem Team mit ihr zusammen – geht es vor allem um ihre Raumstücke, also keine klassischen Bühnenkompositionen, sondern Stücke, die halbszenisch im Raum verteilt sind. Da bin ich circa ein bis zwei Mal im Jahr dabei. Wenn das Ensemble aber jemanden an der Hand hat, dann setzt es ein Stück auch komplett ohne uns um. Rebecca hat uns aber gerne dabei, vor allem wenn es komplexer wird. Wir hatten zum Beispiel eine Produktion in der Elbphilharmonie, und dort hieß es ganz klar: Ihr habt nur einen Tag, weil am nächsten Tag schon das nächste Konzert ansteht. In so einem Fall holt Rebecca uns von vornherein dazu, auch schon für die Vorbereitungen, damit alles von Anfang an mitgedacht wird. Die Komposition ist dann zwar fertig, aber es geht darum, sie unter diesen Bedingungen zu realisieren.

Die Zusammenarbeit mit den Künstler:innen und der Zeitpunkt, wann wir einsteigen, ist insgesamt sehr unterschiedlich. In Donaueschingen, einem reinen Uraufführungsfestival, bin ich beispielsweise von Anfang an mit

den Komponist:innen in Kontakt – oft schon, wenn sie gerade erst mit dem Stück beginnen oder sogar noch davor. Dort geht es darum, gleich zu klären, was möglich ist, was für Ideen sie haben, und ob man vielleicht etwas anpassen muss, damit es überhaupt realisierbar ist. Damit verhindern wir, dass jemand monatelang an einer großartigen Idee arbeitet und wir dann am Ende sagen müssen: Das ist toll, aber leider nicht machbar.

JW Hast du ein Beispiel?

LB Eigentlich betrifft das in Donaueschingen fast jedes Stück, das in einem Raum gespielt werden soll. Das Festival hat zum Beispiel den Anspruch, dass bis zu tausend Leute in einen Raum passen und da muss

Prozess aktiv mitdenkt? Inwieweit wird eure künstlerische Erfahrung und Meinung berücksichtigt?

LB Es gibt Stücke, mit denen kann ich persönlich nichts anfangen und die gefallen mir musikalisch nicht – aber das muss auch nicht sein. Zumal bei mir ist es so: Wenn ich es nicht aus technischen oder organisatorischen Gründen für notwendig halte, äußere ich meine Meinung tatsächlich nur auf Anfrage der Künstler:innen. Rebecca zum Beispiel fragt mich dann, was ich von bestimmten Ideen halte oder wie ich etwas produktions-technisch einschätze. Das ist aber durch ein gewachsenes Vertrauensverhältnis entstanden. Von mir aus würde ich mir nicht anmaßen, einer Künstlerin zu sagen: »Das müsste

Aus Unsicherheit wurde immer mehr an Technik, Personal und Ausstattung gefordert, obwohl das für die künstlerische Idee meiner Meinung nach nicht nötig gewesen wäre.

man sehen, wie sich das umsetzen lässt. Dieses Jahr gab es ein Stück von Hanna Eimermacher mit dem Klangforum Wien, das im Raum stattfand und extrem viele Elemente beinhaltete: Ton, Licht, Auftrittsweisen der Musiker:innen und so weiter. Das haben wir von Anfang an gemeinsam geplant, um zu klären, was technisch umsetzbar ist und was nicht – auch in Bezug auf das Budget. Manche Ideen schließen sich ja gegenseitig aus, etwa gleichzeitig mit Hell-Dunkel-Kontrasten und Projektionen zu arbeiten. Deshalb steigen wir sehr früh ein, um am Ende eine realisierbare Lösung zu haben und zu verhindern, dass jemand lange komponiert und dann enttäuscht ist, weil sich die Vorstellungen nicht umsetzen lassen.

JW Je nachdem wie technisch aufwändig ein Stück ist, sind künstlerische Entscheidungen an technische Gegebenheiten geknüpft. Führt das dazu, dass ihr auch im inhaltlichen

eher so und so sein«, wenn es nicht um die eigentliche Produktion geht. Ich habe Erfahrungen, viel Musik gehört und gesehen... aber ich habe das nicht studiert. Wenn mich jemand fragt: »Meinst du, das funktioniert akustisch in diesem Raum überhaupt?« – dann sage ich meine Meinung gern. Aber grundsätzlich fehlt mir der künstlerische Background, und ich würde es mir nicht anmaßen, ungefragt Ratschläge zum Stück zu geben.

EMM Es geht dann eher um die Umsetzungsebene, und da ist man oft gar nicht direkt mit den Künstler:innen in Kontakt, sondern eher mit den Veranstaltern.

JW Technische Anforderungen können schnell ausufern, manchmal wirkt es dann effekthasherisch. Hattet ihr es bereits mit Produktionen zu tun, die technisch alles von euch abverlangt haben, das Ergebnis dann aber hinter den Erwartungen zurückgeblieben

ist? Wie geht ihr damit um, falls ihr das schon erlebt habt?

**LB** Auf jeden Fall. Also wenn man fragt, ob wir solche Effekthaschereien schon erlebt haben – ja, ganz klar. Es gab Produktionen, bei denen wir im Nachhinein dachten: Da wurde unglaublich viel Technik, Geld und Aufwand hineingesteckt, und am Ende ist leider nicht viel dabei herausgekommen. Solche Erfahrungen gibt es.

**EMM** Ja, es ist in wenigen Fällen schon vorgekommen, dass ich den Eindruck hatte, dass eher aus Unsicherheit immer mehr an Technik, Personal und Ausstattung gefordert wurde, obwohl das für die künstlerische Idee meiner Meinung nach nicht nötig gewesen wäre. Es ist aber natürlich auch so, dass am Ende ohnehin Budget und Physik natürliche Grenzen setzen, sodass vieles ganz natürlich wieder auf ein machbares Maß zurückgestutzt wird.

**JW** Wird Feedback an euch herangetragen, habt ihr im Nachhinein noch Austausch, und welche Rückmeldungen bekommt ihr von Besucher:innen, Künstler:innen oder Veranstalter:innen?

**LB** Beim Feedback allgemein ist es sehr unterschiedlich, je nach Produktion und Künstler:in. Wir sind ja in erster Linie Dienstleister, und ein klares Signal ist: Je länger wir mit jemandem zusammenarbeiten, desto zufriedener scheint man mit unserer Arbeit zu sein – sonst würde die Zusammenarbeit ja nicht fortgesetzt werden. Und natürlich gibt es Künstler:innen, die man über Jahre kennt und die einem regelmäßig Feedback geben oder Rückfragen haben.

**EMM** Da bekommen wir manchmal sogar sehr ehrliche Rückmeldungen, weil die Leute wissen, dass wir nicht diejenigen sind, die das Programm zusammengestellt haben. Man kann also oft offener mit uns sprechen. Natürlich

identifizieren wir uns mit den Projekten und freuen uns, wenn sie gut ankommen – aber wir sind auch nicht empfindlich, wenn jemand sagt: »Das hat mir gar nicht gefallen.« Dann denken wir: Okay, wir haben trotzdem versucht, es bestmöglich zu organisieren.

**JW** Es hängt sicher auch davon ab, ob es um ein einzelnes Werk oder eine längere Zusammenarbeit geht.

**EMM** Ja, bei einer einmaligen Zusammenarbeit, wenn man gar nicht weiß, ob das noch einmal vorkommt, ist das gegenseitige Feedback ja gar nicht unbedingt so dringend notwendig. Bei den Darmstädter Ferienkursen dagegen setzen wir uns nach ein paar Monaten mit ausreichend Zeit zusammen, schauen zurück und sprechen auch sehr konkret über Dinge, die nicht gut gelaufen sind – sei es auf unserer Seite oder auf der Seite der Vor-Ort-Produktion. Gleichzeitig bekommen wir Rückmeldungen darüber, was von uns erwartet wird oder welche Strukturen fehlen. Ein gutes Beispiel ist das Awareness-Team: Da haben Lukas und ich uns im Nachhinein gefragt, warum wir eigentlich nicht schon vor fünf Jahren auf diese naheliegende Idee gekommen sind. Solche Entwicklungen entstehen dann gemeinsam mit dem Festival.

Wenn es um Strukturen geht – also darum, wie man etwas aufbaut, was es an Infrastruktur braucht und welchen Anspruch man dabei verfolgen sollte – ist unser Feedback viel stärker gefragt als bei den künstlerischen Inhalten.

**JW** Awareness-Teams sind in den letzten Jahren deutlich präsenter und auch wichtig geworden. Vor einigen Jahren gab es die noch nicht. Gibt es in der Festivallandschaft der neuen Musik ähnlich starke Veränderungen in den letzten Jahren, an die ihr euch anpassen müsstet?

**LB** Musikalisch auf jeden Fall. Alles ist viel technischer geworden – es gibt kaum noch

ein Konzert ohne Technik, sei es Verstärkung, spezielles Licht oder Video. Besonders bei den Darmstädter Ferienkurse merkt man das, wo viele junge Komponist:innen arbeiten. Reine Instrumentalstücke sind seltener. Ansonsten sind Awareness-Teams inzwischen auch bei Neue Musik-Festivals präsent, wenn auch später als im Pop/Rock-Bereich, wo es zunächst eher um alkoholisierte Besucher:in-

EMM Es ist eine gemeinsame Initiative mit dem Veranstalter. Man überlegt zusammen, wie groß das Team sein sollte und wer dazugehört. In Darmstadt kamen die Teammitglieder aus unserem Team, aus dem Team des Veranstalters und es gab auch zwei Vertreter:innen aus dem Pool der Dozent:innen, aber beim nächsten Mal würden wir sicher auch externe Personen einbeziehen, die eine

Awareness-Teams sind inzwischen auch bei Neue Musik-Festivals präsent, wenn auch später als im Pop/Rock-Bereich, wo es eher um alkoholisierte Besucher:innen und deren Übergriffe geht. Bei Neue Musik-Festivals geht es häufiger um Machtmissbrauch, politische Konflikte.

nen und deren Übergriffe ging. Bei Neue Musik-Festivals geht es häufiger um Machtmissbrauch, politische Konflikte. Dass diese Themen endlich Beachtung finden, ist eine klare positive Veränderung.

JW Passiert das dann eher auf Ebene der Organisationsstruktur oder betrifft es auch die Besucher\*innen?

EMM Das hängt vom Festival ab. In Darmstadt war es wirklich an der Zeit, weil es dort viele Unterrichtssituationen gibt. In Unterrichts- oder Probenkontexten, wo junge Teilnehmer:innen zum Teil auf ihre Koryphäen treffen, entstehen schnell Machtgefälle. Deshalb war ein Awareness-Team dort sehr sinnvoll. Bei Festivals ohne diese eins zu eins-Situationen wäre vielleicht eine Ansprechperson ausreichend, aber nicht unbedingt ein ganzes Team.

LB In Donaueschingen wird es in diesem Jahr trotzdem auch ein ganzes Awareness-Team geben.

JW Liegt es in eurer Verantwortung solch ein Team zu stellen?

langjährige Erfahrung und Expertise mitbringen – gerade wenn auch politische Konflikte ins Spiel kommen.

JW Und wenn du sagst, aus eurem Team – was für ein Team ist das genau?

EMM In Darmstadt stellen wir ein Produktionsteam von etwa 20 Personen zusammen. Dieses Jahr hatten wir eine Kollegin, die bereits Erfahrung im Bereich Inklusion und Awareness hatte und Kontakte einbringen konnte. Außerdem gab es Workshops mit Vertreter:innen des IMD (Internationales Musikinstitut Darmstadt) und unserem Team, um ein Awareness-Konzept zu entwickeln. Es

Michael Maierhof, *Exit F*, Darmstädter Ferienkurse 2014



war also eine gemeinschaftliche Aktion zwischen Produktionsteam und Veranstalter.

**LB** In Donaueschingen läuft es etwas anders. Da arbeite ich mit der Leiterin Lydia Rilling zusammen, die das Thema auch einbringen wollte. Nach den Erfahrungen in Darmstadt haben wir entschieden, das Awareness-Team extern betreuen zu lassen, weil unser eigenes Team zwischen Produktionsarbeit und Awareness überlastet war. In Donaueschingen gab es externe Fachleute, unterstützt durch Personen aus Produktion, Veranstalterseite und auch aus dem Kreis der Künstler:innen, damit Betroffene verschiedene Anlaufstellen haben.

**EMM** Und nochmal zur Ursprungsfrage nach Veränderungen: Die Barrierefreiheit wird zunehmend ernster genommen und auch weiter gefasst – es geht also nicht mehr nur um rollstuhlgerechte Zugänge, sondern auch um Angebote für blinde oder gehörlose Menschen oder die größere Sichtbarkeit von Künstler:innen mit Behinderungen.

Außerdem habe ich den Eindruck, dass stärker gegen das Image der zeitgenössischen Musik als reine Eliten-Veranstaltung gearbeitet wird, also auch hier immer größerer Wert auf Zugänglichkeit und Abbau von Schwellenängsten gelegt wird. Rollen von Performer:innen und Komponist:innen vermischen sich, visuelle Elemente schaffen Brücken für ein breiteres Publikum. Auch die Durchmischung mit Pop, Rock, Metal oder Rap macht Neue Musik zugänglicher.

**JW** Ich finde, darin liegt auch eine große Chance. Gerade bei Neuer Musik kann man darauf besonders gut eingehen. Ich war zum Beispiel bei einem Happening im Kunsthaus Bregenz bei Tarek Atoui. Der hatte eine lebensgroße Orgelpfeife gebaut, die von Besucher:innen betreten werden konnte und in die sich auch taube Menschen hineingelegt haben, weil die Vibrationen einen körperlichen Effekt auf Sie hatten. Solche Erlebnisse

wirken ganz anders als im klassischen Konzert, wo man hauptsächlich mit den Ohren hört und kaum Teil des Konzerts werden kann. Da bietet Musiktheater mehr Möglichkeiten. Du hast vorhin gesagt, Neue Musik sei oft elitär. Wie erfahren Menschen überhaupt von diesen Festivals? Und wie erreicht man ein anderes Publikum, vielleicht auch Leute, die keinen Bezug zur Szene haben oder sich ein Ticket gar nicht leisten können?

**LB** Grundsätzlich sind die meisten Festivals tatsächlich ziemlich elitär. Man braucht die finanziellen Mittel für Unterkunft und Anreise. In Orten wie Donaueschingen oder Witten gibt es nur eine kleine lokale Neue-Musik-Szene, also richtet sich das Festival nicht unbedingt vornehmlich an die Menschen vor Ort. Natürlich gibt es auch andere Formate, aber insgesamt gilt: Wer teilnehmen will, muss es sich leisten können. Es gibt zwar Stipendien oder Einladungen, auch für Leute aus dem Ausland, aber das ändert nichts am Grundproblem.

**EMM** Es gibt Versuche, das durch Community-Projekte aufzulockern. Bei den Wittener Tage für neue Kammermusik gab es zum Beispiel ein Stück von Peter Jakober, bei dem mit lokalen Musikschulen und Musikvereinen gearbeitet wurde. Aber oft ist das Festival in der eigenen Stadt trotzdem unsichtbar. In Darmstadt etwa hatten wir zwei Teammitglieder, die dort gerade ihr Abitur gemacht hatten – und sie wussten nicht, dass das Festival eines der wichtigsten weltweit ist. Sie waren völlig überrascht. Das zeigt, dass man praktisch nebenan wohnen und trotzdem nichts davon mitbekommen kann. Vielleicht ist das bis zu einem gewissen Punkt normal, aber es wirft Fragen auf. In der bildenden Kunst gibt es viel mehr Menschen, die auch vermeintlich schwierige oder abstrakte Werke ansehen. Ich frage mich oft, ob das eben am Image der zeitgenössischen Musik als schräg und abgehoben liegt, oder daran, dass man aus einem Museum einfach



Harry Partch, *MoNOPhOnie*, Ensemble Musikfabrik, Bochum 2017

wieder gehen kann, wenn man mit der Kunst nichts anfangen kann – oder daran, dass Musik für viele Menschen vor allem schön oder entspannend sein soll.

LB Trotzdem funktioniert es immer mehr. In Donaueschingen gibt es inzwischen viele Projekte mit Schulen. Theater-AGs oder Klassen erfahren von Tonmeister:innen, wie Konzerte aufgenommen und verstärkt werden. Andere Schulklassen besuchen unsere Technikfirma, schauen sich zum Beispiel die Lampen an, dürfen bei Proben dabei sein und erzählen danach begeistert, wie freundlich die Leute waren und dass Neue Musik gar nicht so abgehoben ist. Es gibt auch Kompositionsworkshops, bei denen Schüler:innen mit Komponist:innen zusammenarbeiten. So erfahren sie überhaupt erst, dass es das Festival gibt, und merken, dass die Menschen dahinter ganz normal sind. Solche Projekte wurden lange vernachlässigt, aber inzwischen öffnen sich die Festivals stärker für die Menschen vor Ort. Das löst allerdings noch nicht das Problem, dass sich viele Menschen

aus dem Ausland oder aus ärmeren Regionen die Teilnahme schlicht nicht leisten können.

JW Vielleicht liegt es auch ein Stück weit an den Spielorten. Durch Aktionen im öffentlichen Raum können Menschen ohne Berührungspunkte mit zeitgenössischen Kunstformen direkt erreicht werden.

EMM Klar, wenn man ein Konzert in den Park bringt und Leute zufällig vorbeikommen können, oder wenn sie selbst etwas ausprobieren und Klang erzeugen dürfen, dann sinkt die Hemmschwelle. Alles, was interaktiv ist, hilft. Ein anderer Aspekt ist: Mir haben Menschen schon berichtet, dass sie nicht so gern auf die einschlägigen zeitgenössischen Musikfestivals gehen, weil sie Angst haben, unter lauter Expert:innen zu stehen, die in Pausen tief in ›Nerdtalk‹ einsteigen.

Das hat aber natürlich auch immer mit der Struktur eines Festivals zu tun, nicht nur mit dem Programm. Mehrtägige Uraufführungsfestivals ziehen natürlich eher das Szene-Publikum an, man trifft sich, knüpft

Kontakte und Netzwerke. Bei einem mehrwöchigen Festivals mit einer Mischung aus Ur- und Wiederaufführungen wie bei Klangspuren ist das anders: Das Publikum ist tendenziell lokaler, und die Vermischung von Expert:innen und Neugierigen und Interessierten etwas größer. Aber auch da muss man immer wieder sagen, dass man nicht zwingend ‚verstehen‘ muss, was man gehört hat, sondern dass man auch einfach sagen kann: hat mir gefallen oder eben nicht.

**JW** Wenn wir schon über Besucher:innenzahlen sprechen: Habt ihr den Eindruck, dass sich generell mehr Menschen für Festivals oder zeitgenössische Musikkonzerte interessieren?

**LB** Ich habe das Gefühl, dass das Publikum jünger geworden ist. Vielleicht liegt es daran, dass ich älter werde und mir die Leute automatisch jünger vorkommen, aber mein Eindruck ist, dass tatsächlich mehr junge Menschen dabei sind. Natürlich gibt es immer noch sehr viele ältere Menschen in Donaueschingen. Aber wenn man etwa nach Berlin schaut – bei der MaerzMusik oder beim Musikfest – sieht man deutlich mehr junge Leute bei den Konzerten. Das liegt vielleicht auch daran, dass dort Menschen leben, die grundsätzlich an Kunst interessiert sind, vielleicht sogar aus Orten wie Donaueschingen nach Berlin gezogen sind, um genau das zu erleben.

**EMM** Ja, das sehe ich auch so. Ein Grund ist vielleicht, dass die Szene nach meinem Eindruck interdisziplinärer geworden ist. Plötzlich zieht ein Festival auch Literatur- oder Performancepublikum an. Diese Verwischung von Grenzen kann zwar das Profil manchmal unschärfer machen, ist aber insgesamt eine spannende Entwicklung.

Ob es insgesamt mehr Publikum geworden ist, weiß ich nicht. Bis letztes Jahr war jedenfalls oft noch von den Nachwirkungen der Corona-Zeit die Rede. Die Planbarkeit hat seitdem stark gelitten. Früher konnte

man anhand der Vorverkäufe einschätzen, wie gut oder schlecht ein Konzert voraussichtlich besucht sein wird. Heute gibt es viel mehr spontane Besucher:innen, die sich erst am Abend entscheiden, ob sie kommen oder nicht.

**JW** Jetzt noch eine letzte Frage, die Zukunft betreffend: Welche Herausforderungen seht ihr auf euch zukommen? Und auf welche Projekte hättet ihr Lust bzw. freut ihr euch?

**EMM** Man muss schauen, wie sich die freie Szene und die Förderlandschaft entwickelt. Beides ist momentan nicht einfach. Viele Menschen in der Szene sind gerade stark verunsichert. Auf der Seite der Organisation können sich viele die Selbstständigkeit nicht oder nicht mehr vorstellen – dabei ist genau das für unser Arbeitsmodell wichtig. Und Künstler:innen und Künstler spüren sehr deutlich, dass die Fördertöpfe nicht anwachsen, oder sogar kleiner werden und wegfallen, gleichzeitig werden aber Mindesthonorare gefordert und vieles ist teurer geworden – das passt nicht wirklich zusammen. Es wird sich zeigen, wie sich das in den nächsten Monaten und Jahren auswirkt.

**JW** Aber geben große Produktionen noch eine gewisse Sicherheit?

**EMM** Ja, größere Produktionen einerseits, vor allem aber die Regelmäßigkeit und Langfristigkeit – wir haben quasi »Selbstständigkeit Premium«. Lukas weiß zum Beispiel, dass jedes Jahr Donaueschingen kommt, alle zwei Jahre die Darmstädter Ferienkurse, und die Arbeit mit Manos läuft kontinuierlich. Das verschafft uns Stabilität. Die Herausforderung besteht eher darin, die Balance zu finden und zwischendurch nicht zu viele weitere Projekte anzunehmen, die zwar spannend sind, aber finanziell kaum etwas abwerfen. Die halbe Stelle bei Klangspuren, die ich seit letztem Jahr habe, verschafft mir natürlich auch zusätzliche Sicherheit.

**LB** Für mich war ursprünglich klar, dass ich im Rockbereich arbeiten möchte. Aber schnell habe ich gemerkt, dass es viel spannender ist, zeitgenössische Musikprojekte zu entwickeln, also Sachen, die eben nicht schon zehnmal da waren. Wenn man immer nur dasselbe Ensemble auf die Bühne setzt und dieselbe Musik spielt, wird es irgendwann langweilig. Ich habe Lust, neue Sachen zu entwickeln und Projekte umzusetzen, bei denen man kurz überlegen muss, wie man sie angeht. Das macht mir einfach Spaß. Die Deutsche Welle sagt: wenn man aus über 500 Festivals in Deutschland die kultigsten suchen müsste, wäre Moers auf jeden Fall in den Top Ten – irgendwo zwischen Donaueschingen und Wacken. Ich mache die technische Leitung des Moers-Festival und die Produktionsleitung für Donaueschingen. Vielleicht schicke ich also mal eine Initiativbewerbung zum Wacken, damit ich die alle drei abdecken kann. (lachen)

Nein... grundsätzlich reizt mich alles, was herausfordernd und neu ist. Gerade arbeite ich in Köln mit an der Wiederbelebung des Studios für elektronische Musik des WDR.

Das ist gerade spannend, weil man noch nicht weiß, wie es wieder geöffnet wird oder was daraus entsteht.

**EMM** Ich muss gar nicht so weit in die Zukunft schauen, weil vieles gerade wieder relativ neu ist. Ich bin ja bei Klangspuren nicht direkt als littlebit, sondern mit dem anderen Bein aktiv. Ab nächstem Jahr ist Marco Blaauw als künstlerischer Leiter für erst einmal drei Jahre bestellt – das wird eine sehr spannende Phase. Außerdem habe ich zusammen mit den beiden künstlerischen Leiterinnen des Musiktheaterfestivals ORBIT in diesem Jahr einen eigenen Trägerverein für das Festival gegründet, das im April 2026 stattfinden wird. Das ist schon Herausforderung genug, und darauf freue ich mich total.

**JW** Und das findet in Köln statt?

**EMM** Ja, in Köln. Wir sind also sehr zufrieden mit dem, was passiert und passieren wird.

**JW** Ich bedanke mich für das Gespräch. ■

Philippe Manoury, *Lab.Oratorium*, Köln 2019

