

Kristine Tornquist, Jury Everhartz

sirene operntheater

(seit 2000)

1.

Jury Everhartz: Hannes Benedetto Pircher hat 1998 Kristine und mich eingeladen, ein *spectaculum* zur Wiedereröffnung der Jesuitenkirche in Szene zu setzen. Kristine hat den Text dramatisiert und inszeniert, ich die Musik komponiert und dirigiert. Das war unser erstes Zusammentreffen, und wir haben heftig gestritten. Bis zur Generalprobe! Und nach der Premiere waren wir plötzlich zusammen, da war klar, dass wir in Zukunft auch weiter zusammenarbeiten wollen. Dieser Zusammenarbeit haben wir 2000 den Namen »sirene« gegeben. Natürlich hatten wir beide ein Vorleben, Kristine kommt von der bildenden Kunst und vom Text, außerdem hat sie mit ihrem Theater am Sofa österreichische Dramolette an speziellen Orten – zum Beispiel dem Autodrom im Prater – uraufgeführt. Ich bin eigentlich Kirchenmusiker und Komponist – Musiktheater war also die optimale Schnittstelle, an der wir zunächst beide als AutorInnen arbeiten konnten. Wir sind seither sozusagen eine Art Familienzirkus.

2.

Kristine Tornquist: Am Anfang steht immer so etwas wie der sprichwörtliche Apfel, der Newton zufällig auf die Schwerkraft brachte. Auf diesen ersten rollenden Apfel ist man als KünstlerIn angewiesen, durch bewusstes Erarbeiten und Beschlüsse ist er nicht zu ersetzen. Insofern hat man eine Idee nicht, sondern eine Idee packt einen, man kann sich gar nicht wehren. Eine schöne Vorstellung, dass Kunst mit sich selbst kommuniziert – und wir einzelnen KünstlerInnen nur ihr Sprachrohr sind.

JE: Eigene Zufälle und Fremdzufälle. Zum Beispiel kam eines Abends nach einem Konzert ein mir unbekannter Herr mit einem kleinen Zettel auf mich

zu. Darauf stand: »Idee für Ihr neues Projekt.« Das war dann Arbeit für ein-
einhalb Jahre.

3.

KT: Wenn wir uns im Nachhinein die Kette der Zufälle anschauen, fallen uns
schon einige rote Fäden in unserer Arbeit auf.

Die Serie mit ihrer Kraft des Zusammenhangs. Zum Beispiel unsere beiden
großen Festivals, 2009 *Nachts* mit neun abendfüllenden Opern in neun Wo-
chen und 2011 *alf laila wa laila* mit elf Uraufführungen, die nicht nur große
thematische Bögen schlagen konnten, sondern auch mit Parallelaktionen wie
Ausstellungen, Nachtkonzerten und Vorträgen den Radius noch erweiterten.

Dann die Miniatur als Flucht vor der Pathosfalle. Die »Operelle« – so
unser Begriff für die Kurzoper – ist ja der Widerspruch in sich: das ganz große
Medium Oper klein gequetscht. In Koproduktion mit dem Tiroler Landes-
theater haben wir zwei solcher Kurzoperenserien konzipiert, derzeit planen wir
gerade für 2013 die nächste, diesmal im Rahmen der *World Music Days* der
IGNM im Rahmen von WIEN MODERN.

Oder das Märchen. Märchen und Oper haben einiges gemeinsam: Sinn-
lichkeit, Unwahrscheinlichkeit, die trotzdem wohlgeordnet ist, eine hohe
Dichte, die dennoch lückenhaft ist, Bilderreichtum, Traumversponnenheit und
einen natürlichen Widerstand gegen völlige Ausdeutung. Sowohl das Märchen
als auch die Oper behaupten sich gegen den rein intellektuellen Zugang, ihre
Imperative sind gewissermaßen dem Zugriff der Theorie entzogen. Das macht
sie magisch und suspekt – beides finden wir interessant.

Weiters Naivität als Widerstand gegen den Zynismus. Und das Absurde
sowie die Utopie als Waffen des Geistes gegen die Dominanz einer empörenden
Wirklichkeit.

JE: Die Oper ist ein großer bunter Ball, der sich rund und geschlossen je-
der Form von Realismus verweigert. Wenn alles künstlich ist, ist auch alles
möglich. Und ohne diese Freiheit des Denkens gibt es keine Utopie. Und so
verstehe ich auch unsere Rolle: Wir sind ja Utopisten. Wichtig in einer realen
Welt, in der niemand mehr Verantwortung für sich oder die Zusammenhänge
übernehmen will. Die Utopie realisieren, ist die eigentliche Realität.

Die Sarabande, Expeditihalle der ehemaligen Ankerbrotfabrik 2009; © Andreas Friess



Circus, Jugendstiltheater 2006; © Andreas Friess



KT: Ein weiterer roter Faden ist die Figur als geschlossene Einheit. Kein psychologisierendes Theater, sondern Figuren wie im Märchen als Metaphern, als Symbole.

JE: Kristines Tochter Lila hat sich im Traum schon einmal als Oper verkleidet. Das funktioniert also.

5.

JE: Diese Kontrapunkte sind ja wichtig. Musik kann nicht für sich selbst sprechen. Sogar in ihren absolutesten Formen kommt sie nicht ohne Subtext aus, auch Form ist ja eine Art Subtext. Gleichzeitig gibt es aber immer etwas Inkommensurables, Unerklärbares, aber gleichzeitig sehr Einfaches. So wie man aus dem Staunen nicht herauskommt, dass da überhaupt ein Schauspieler, eine Schauspielerin steht und die Bühne nicht einfach leer ist. Das ist so genanntes »Material«.

Musik ist gleichzeitig immer ein Zerrspiegel, sie verlangsamt, beschleunigt, vergrößert, verkleinert, rückt sehr komplexe Gedanken plötzlich in greifbare Nähe oder löst sie einfach auf und schafft andererseits sehr einfachen menschlichen Regungen bleibende Tiefe. Damit schützt sie auch einen Text von zwei Seiten her: Sie ist mehr Material als der Text, aber auch weniger greifbarer. Und aus dieser Dialektik wird dann ein Ereignis. So wie eine Geschichte immer etwas ändert: Immer ist nachher alles ganz anders als vorher. Das sind die Fundamente der Ästhetik: Vision, Symmetrie und Transformation. Wie im Leben: einer, zwei, drei. Die Geschichte ist in dieser Familiensage die Vision, der Text die Symmetrie, die Musik die Transformation.

6.

JE: Ich bin gegen jede Form von Esoterik sehr allergisch. Vom Klang an sich kann man ja viel geheimnissen. Musik tendiert manchmal zur Regression, zum Urerlebnis, zu einem geschlossenen Innen. Der Zustand vor dem Urknall. Natürlich gibt es immer diesen Reflex, in den Uterus wieder zurückzukriechen, man sehnt sich wahrscheinlich immer nur nach Bekanntem. Aber man ist eigentlich nur richtig, wenn man in die andere Richtung geht, von der niemand vorher sagen kann, ob es eine Richtung ist oder im Wortsinn ein Vorgang. Richtung entsteht ja erst in der Auseinandersetzung, in der Konfrontation

damit, dass auch andere vorgehen, so ist die Natur. Auch da ist die Musik aber kompetent: Das Leben beginnt sozusagen mit einer Melodie, wird dann ein Rhythmus und ist am Ende Harmonie. Dann kommt der Tod und schließt den Bogen.

Das meine ich nicht im Sinne des Umgangs anderer Zeiten damit, natürlich suchen wir immer etwas und können etwas anderes. Aber Musik muss unbedingt diese spontane Dynamik der Sprache behalten, sie braucht Auseinandersetzung und Zusammenspiel, geht also auch vom Text weg und wird Aktion. Das muss man als Komponist im Auge behalten, Komponieren ist nur ein Anfang. Jeder muss für seine Arbeit kompetent sein, aber auch ein Dirigent kann nicht nur auf dem bestehen, was er selbst macht, die MusikerInnen und SängerInnen schwimmen ja nicht nur im rhythmischen Fluss. Wenn man das alles mitbedenkt, passieren diese unbeschreiblichen Sachen; dann entsteht auf dem Papier Form und Transformation in einem; dann entsteht aus Metrik Symmetrie und aus Vision Realität. Das kann man nicht erklären, das ist eine Art Transsubstantiation, oder eben: Musik.

7.

JE: Nein, das ist ein rein schulischer Disput, aber nichts für erwachsene Leute. Solche Unterscheidungen sind sicher hilfreich für den Unterricht, vielleicht auch für die Forschung, aber man muss das verstanden haben, bevor man überhaupt zu arbeiten beginnt. Eine Festlegung darauf, etwas nicht zu machen, ist sicher in produktiver Hinsicht nicht sinnvoll. Die eigentliche Dialektik liegt zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, immer. Natürlich muss man vorsichtig sein mit allen diesen Assoziationen aus dem Museum, das ist nicht das Leben. Aber man muss auch vorsichtig sein mit dem gar nicht jüngeren Imperativ des Fortschritts. Der ewige Fortschritt ruiniert uns ja auch ökologisch. Dieses eigenartig monumentale Denken, diese narzisstische Störung, in der Geschichte einen Fußabdruck zu hinterlassen, ist längst nicht mehr unsere Lebenswirklichkeit. Die Tonalität war einmal ein sehr brauchbares Werkzeug für Entwicklung in einer bestimmten Zeit. So wie die so genannte »Atonalität« analytische, rationale Zugänge zum Leben geschaffen hat, die vor einem Jahrhundert ein wenig in Vergessenheit geraten waren. Und sie brauchte gleich viel weniger Zeit. Aber wir brauchen ja das Rationale ebenso wie das Emotionale, die Orientierungsschärfe der Kristallgitter wie das Chaos des Lebendigen. Die Romantik wie die Moderne. Und wir leben in einer ganz anderen Zeit, so wie

immer alle in einer anderen Zeit gelebt haben. Die akademischen Dispute, die sich naturgemäß historisch orientieren, sind da weniger leistungsfähig als die lebendige Auseinandersetzung mit sich selbst und den anderen.

Dass aus Musik immer auch musikalische Codes werden, ärgert mich eigentlich genauso, wie es mich ärgert, dass man sich immer mit etwas identifizieren muss, einer Elite, einer sexuellen Orientierung oder was immer. Wir werden ja immer erst und sind nicht irgendetwas. C-Dur tut nicht mehr oder weniger weh als ein Tapetenmuster. Und man will nicht jeden Tag das Gleiche essen.

8.

KT: Wenn Oper relevant sein will – jenseits der teuren alten Opernmuseen – muss immer alles neu sein. Ich bin kein Freund des so genannten »Großen Repertoires«, Mozart, Puccini, Verdi, Wagner, Strauss, ein bisserl Händel und aus. Das »Regietheater« ist genau deshalb entstanden, weil im ewigen Kreislauf der immergleichen Stücke die RegisseurInnen – als einzig Lebende im ganzen Betrieb – automatisch ihr Profil schärfen müssen. Mir behagt das eine so wenig wie das andere. Es ist ein Genuss, an einer Uraufführung mitzuarbeiten, weil Interaktion und Kontrolle zwischen den Künsten Egoplexien verhindern.

Schade ist allerdings, dass dadurch Zweitaufführungen mit einem neuen Team nicht mehr finanzierbar sind. Nur durch Gastspiele oder Koproduktionen erleben Uraufführungen dann mehr als eine Aufführungsserie. Das war allerdings im Geburtsjahrhundert der Oper auch nicht anders.

10.

KT: In der Oper beginnt alles mit dem Text, der vertont wird. Die Partitur wird dann auf die Bühne gebracht. Dadurch ergeben sich ganz bestimmte Reaktionsmuster. Der Text ist die einzige der beteiligten Künste, die sozusagen auf weißem Papier entsteht. Dafür erleidet er in der Oper meist das Schicksal des Verschwindens. Als LibrettistIn wird man zwangsläufig bescheiden, Libretto ist Subtext. Die Textmenge ist beschränkt, die Textverständlichkeit meist noch beschränkter. Oper ist in einer anderen Dichte, in einer anderen Geschwindigkeit, sozusagen im Tauchgang unter dem Text unterwegs.

Wichtiger als die literarische Qualität (die ist des Librettisten süßes Geheimnis) ist der Plot – die Idee, die Geschichte. Und die Situationen und

Gelegenheiten, mit denen er/sie den Komponisten oder die Regisseurin inspirieren kann. Zum Beispiel parallel laufende Gegenbewegungen, scharfe Wechsel, labile Balancen zwischen Komik und Tragik, Slapstick, aufgestaute und hervorbrechende Gefühle etc.

Als OpernregisseurIn steckt man hingegen im festen Zeit- und Atmosphärenkorsett der Partitur. Wenn man sich wie ich nicht erst in den Proben hintasten möchte, hat das Vorbereiten einer Partitur etwas Zwanghaftes. Wie lang braucht eine Figur von A nach B? Wie kompensiere ich, dass Figur C erst nach zwei Minuten auf eine Frage antwortet? Was fange ich szenisch mit dieser komplizierten Gesangslinie an, die den Sänger musikalisch völlig okkupieren wird? Darf ich in einer leisen Passage Bühnengeräusche machen? Was stelle ich mit einer Fluchtszene an, deren Musik langsam und tragend ist?

Es ist manchmal zum Verzweifeln und ich bin den KomponistInnen immer sehr dankbar, wenn sie die Zügel auch mal kurz lockerlassen – ein Zwischenspiel oder eine Generalpause, eine Fermate oder einen geloopten Takt einbauen, in denen ich meine Schäfchen (die Geschichte) ins Trockene bringen kann. Als Opernregisseurin empfinde ich mich jedenfalls nicht als Künstlerin, sondern als Dompteurin der widerstrebenden Kräfte. SprechtheaterregisseurInnen sagen mir gerne: Das musst du brechen. Aber in der Oper halte ich das für eine kurzsichtige Strategie. Denn so breit die Möglichkeiten der Oper erscheint: Im Grunde ist sie ein äußerst fragiles Gebilde. Brechen heißt dann meist den Zusammenhang zerbrechen: eine Heldentat des Regisseurs, der Regisseurin, aber traurig für die Oper.

Andererseits geschieht jedesmal ein Wunder, wenn nach den trockenen Proben mit Klavier und sängerisch-szenischem Hintasten endlich das Orchester dazukommt und plötzlich alles zu fließen beginnt und logisch erscheint. Die sperrig watschelnde Robbe wird dann – in der anderen Dichte der Musik – plötzlich blitzschnell und elegant.

11.

KT: Die Moderne hat eine alte lineare Tradition unterbrochen, dekonstruiert und komplexer gemacht. Auch die zunehmende Dominanz der Bilder und der simultanen Wahrnehmung, die sie ermöglichen, haben andere Wirkweisen und andere Formen auf der Bühne forciert. Man darf aber nicht vergessen, dass Geschichten die ältesten Gefäße für Sinn sind, die es in der menschlichen Kultur gibt. Ich empfinde davor Ehrfurcht, wenn ich mir vorstelle, dass wir

den Sinn des Gilgamesch-Epos immer noch gleichermaßen verstehen können wie die Menschen vor 100, vor 1.000 oder vor 2.000 Jahren, unabhängig von ästhetischen Kriterien und Stilfragen.

Als notorische SinnsucherInnen finden wir überall Zusammenhänge und ordnen sie zu Folgen. Würde man völlig unzusammenhängende Einzelheiten aneinanderreihen und ZuhörerInnen bitten, diese nachzuerzählen, würde bereits in der zweiten Nacherzählung instinktiv Sinnketten geknüpft, die den alten dramatischen Strukturen entsprechen – so tief ist die Logik der Zusammenhänge in uns verankert. Wenn man sich nur ein bisschen mit Märchen oder Sagen beschäftigt, lernt man, dass der dramaturgische Aufbau dieser Urgeschichten unserer Kultur streng wie mathematische Gleichungen funktioniert. So eine Geschichte hat ein vollständiges Leben mit Kindheit, Jugendirrtümern, Reifekrisen, Altersweisheiten, oder -dummheiten, und Tod. Die Analyse des Märchenforschers Wladimir Jakowlewitsch Propp (1895–1970) zeigt, wie der Plot durch etwa 30 Handlungsmuster in fester Reihenfolge unumgänglich festgelegt ist, damit man das Gefühl einer vollständigen und sinnvollen Geschichte hat, deren Ende den Anfang auflöst. Darin bildet sich etwas ab, das tief in unserer Sinnfähigkeit und Sinnsehnsucht liegt. Derzeit entwickelt sich eine neue Umgangsweise (mehr im amerikanischen Film als am europäischen Theater), diese traditionellen Erzählmuster raffiniert zu erweitern, *timelines* in Schlingen zu legen, zu verknoten oder zu dehnen, ohne dabei die logischen Ketten zu zerschneiden, wie es die Moderne und Postmoderne gerne tun. »Neodramatisch« könnte man dazu sagen. Ich glaube, dass das Zeitalter des Brechens bald vorbei ist.

JE: Wilhelm Sinkovicz hat einmal geschrieben, er hätte bei uns das Ende der ästhetischen Diktatur der Nachkriegszeit erlebt. Man denke auch einmal daran, dass der Bruch und das Brechen Akte kriegerischer Gewalt sind.

KT: Die Oper ist auf Geschichten angewiesen, die durch die Musik und Bilder erzählt werden können – ohne dass man vorher das Programmheft oder das Libretto durchlesen muss. Also ist es sinnvoll, sich auf diese Erzählstrukturen zu stützen, die solche Spannkraft haben, dass sie fast zeitlos sind.

Die Figuren, die solche Geschichten tragen, sind im Gegensatz zur realen Person, die wandelbar und unfassbar bleibt, egal wie nah man ihr kommt, kompakt wie ein Objekt – sie sind näher mit Gedankengängen verwandt als mit realen Menschen. Solche Symbolfiguren, Ideefiguren oder archetypische

Figuren sind dann als Handlungsrichtung zu verstehen und nicht als Topoi des inneren Zwiespalts. Den Zwiespalt verlagern wir nach außen in die Geschichte – man könnte dann sagen, die Geschichte im Ganzen sei eine komplexe Figur, die sich aus reduzierten Figuren zusammensetzt.

Da die Figurenzahl auf der Opernbühne meist auf sechs bis acht Figuren beschränkt ist, sind alle Geschichten, die erzählt werden, in gewisser Weise Familiengeschichten – so wie auch in den meisten Märchen. Zum einen weil sie aus der Arbeit eines Ensembles kommen, zum anderen aber, weil alle Figuren durch den Körper eines Sängers gleichermaßen »erscheinen« und dadurch ihr Recht beanspruchen – man lässt ja eine/n SängerIn nicht wie eine Figur in einem Roman für einen Satz auftreten und dann wieder verschwinden. Diese Gerechtigkeit macht alle Geschehnisse auf der Bühne (außer chorischen Arbeiten, die vielleicht der Realität am nächsten kommen und trotzdem nicht wahr sind) grundsätzlich demokratisch und egalitär – so wie sich der Einzelne, auch in der propagierten Welt der Massen, selbst immer empfinden wird. Das Opfer ist ebenso anwesend wie der Täter, das Schöne wie das Hässliche, die Gewinnerin wie der Verlierer, die Mutige wie der Ängstliche – sie sind gleichzeitig präsent und können einander nicht ausschließen. Dieser Fokus auf die tatsächliche und gleichwertige Anwesenheit der AkteurInnen ist vielleicht die stärkste Anziehungskraft der Bühne. Und auch der Oper.

12.

KT: Das klassische Opernrepertoire gilt dem Bürgertum als Hebamme von schwer geäußerten Gefühlen, als Gefühlsverstärker, und das Opernhaus als eine Speisekammer voll gut eingemachter Gefühlsmarmeladen. Mit dieser Idee der Oper hat, was wir machen, nichts zu tun.

Ich erinnere mich an einen Mann, der im Publikum vor mir saß und im Moment einer eigentlich sehr stilisiert dargestellten Kindstötung auf der Bühne wie besessen seine Hände zu Fäusten ballte. Ein Moment, der mich als Regisseurin dieser Szene sehr frustrierte. Denn wie die meisten Antikriegsfilme einer zweifelhaften Lust am Krieg nachgeben, so scheint mir auch das Theater der Eskalation die Spannung der Wünsche und Alpträume zu erhöhen – falls man dem Theater überhaupt eine Wirkung zugestehen will wie dem Kino. Ein Boogie auf dem Gefühlsklavier – in diesem Fall der Aggression – gehört jedenfalls zu den leichtesten Etüden eines Regisseurs, einer Regisseurin. Schwieriger – und interessanter – ist es, eine Geisteshaltung zu vermitteln.



Das Tagebuch der Anne Frank, Jugendstiltheater 2008; © Jens Lindworsky



Das Krokodil – eine Oper für 12 Klaviere und 1 Krokodil, Jugendstiltheater 2004; © Udo Starhegg

Mir geht der Standardvorwurf, dass es unnatürlich sei, auf der Bühne zu singen, schon lange auf die Nerven. Alle Künste sind äußerst unnatürlich und das sind sie doch *per definitionem*. Wer Natur herstellen will, soll in die Biochemie gehen. Im Gegenteil ist gerade deshalb die Oper so interessant, weil sie in ihrer stringenten und kühnen Künstlichkeit eine deutliche Metapher der Gesellschaft – also eine Interpretationsleistung, kein Gefühlsbad – herstellen kann. So wie eine Karikatur: konzentriert, vereinfacht, verdichtet.

Beim Lesen von Heinz Kindermanns *Theaterpublikum im Mittelalter* (1980) fällt mir übrigens ein Umkehr-Zusammenhang zwischen dem Aufwand der visuellen Ausstattungsbühne und der Publikumsbeteiligung bzw. dem Interesse an Interaktion mit dem Publikum auf. Das Bombastische, das Pompöse, Perfekte bringt das Publikum zum Verstummen. Wenn man sich aktiviertes Publikum wünscht, muss man mit Symbolhaftem, Improvisiertem und Einfachem dessen Fantasie wecken. Deshalb zeigen wir gern die auf konventionellen Bühnen unsichtbaren Aktivitäten offen her: die Seilzüge der Technik, die Bühnenarbeiter oder Putzfrauen, die aufbauen und wegräumen, das An- und Auskleiden, die ganzen rituellen Handlungen der Verwandlung, die Rückseite des Zaubertricks. Also Oper nicht als Fassade, sondern als Weltmaschine.

14.

KT: Der Künstler Jakob Scheid, der die meisten unserer Bühnen entwickelt, baut keine Bühnenräume als dekorative Umhausung für die Figuren, sondern entwickelt Objekte wie Figuren. Seine »Bühnenmöbel« sind Mitspieler, Gegenspieler und Katalysatoren. Man kann sie von vier Seiten betrachten, alles ist echt, sie sind niemals nur Kulisse oder Dekor. Für unsere gemeinsame Szenensprache ist der echte, nackte Raum der beste »Hintergrund«. Insofern ist eine klassische Guckkastenbühne, trotz all ihrer Vorteile, für uns nicht interessant. Auf Bühnen beginnt man sofort mit den üblichen Versatzstücken zu hantieren, zum Beispiel mit schwarzem Stoff, der so tut, als wäre da Leere, mit der vorgefertigten Maschinerie, die eben gerade dies oder das kann, mit der schäbigen Hässlichkeit des professionellen Scheins. Mir wird auf solchen Bühnen immer schlecht, am liebsten würde ich sofort beginnen aufzuräumen und auszuräumen, um das Publikum dann so zu plazieren, dass es in den Zuschauerraum schaut, der so viel echter ist.

Ein zweiter Grund ist natürlich der ökonomische. Wir geben Geld lieber für Menschen als für Mieten aus, insofern sind wir auf Orte angewiesen, die

aus verschiedenen Gründen aus dem Markt herausgefallen sind. Zwischennutzungen zum Beispiel. Oder wir haben das Glück, auf Kunstliebhaberinnen und Sponsoren zu stoßen wie Alu Hofinger, Walter Asmus oder Ragnar Matthey, die aus Abenteuerlust und Kunstleidenschaft Räume und Zeit freigeben.

15.

KT: Viel von dem, was man heute auf den Bühnen sieht, ist Produkt der Medienkultur, wo der Skandal die ganz normale Ausdrucksweise ist und insgesamt eine gereizte Ungeduld herrscht. Überall flimmert es und flackert, ständig unter dem Druck von Quote und Timing. Das ist zeitgenössisch, keine Frage, aber wir wollen nichts damit zu tun haben. Wir haben eine eigene, sehr zurückgenommene, aber nahbare Bühnensprache entwickelt und uns dabei vom permanenten Aktualitätszwang unabhängig gemacht. »Nahbar« heißt: in der Langsamkeit des realen Materials, mit den Gesetzen der Mechanik statt der Elektronik. Und wir versuchen durch eine scheinbare Naivität so etwas wie eine Utopie der Menschlichkeit, des menschlichen Maßstabs zu entwickeln, einen freundschaftlichen, von Rivalitäten, Egotrips und Geiz freien Arbeitsraum zu eröffnen. Und das nicht nur auf der Bühne, sondern auch hinter der Bühne. Ich glaube, das Publikum spürt das. Unsere MitarbeiterInnen sowieso.

Verglichen mit unserem Budget sind unsere Projekte sehr groß – das hat zur Folge, dass wir Zeit einsparen müssen, denn Zeit ist das Teuerste. Etwa beim Festival *Nachts* 2009, bei dem wir neun abendfüllende Opernuraufführungen in neun Wochen herausbrachten. Wir probten von Montag bis Donnerstag, hatten Freitag Premiere, Samstag Vorstellung, und am Sonntag bauten wir schon wieder für die nächste Oper um. Und das alles ganz ohne Katastrophen, Streit oder Burnout. Das war wahrscheinlich so etwas wie ein Weltrekord.

Unlängst haben wir festgestellt, dass bei fast allen Stücken, die wir gemacht haben, Geld vom Himmel fiel. Wunschdenken? Oder ein virtuelles Lottogeschenk an das Publikum? Jedenfalls eine Sache, die wir nur auf der Bühne tun können und daher dort sehr gerne tun!

JE: Meistens zerstört Geld etwas. Wenn es zuwenig gibt, wird etwas zerstört, aber wenn es zuviel gibt, wird auch etwas zerstört. Was die richtige Dosis ist,

wissen wir auch nicht, sicher ist nur, dass das Leben sehr schmal wird, wenn man nichts mehr zu verschenken hat.

KT: Die einzige Freiheit, die eine Künstlerin, ein Künstler gegen die Marktgesetze hat, ist seine/ihre eigene Arbeitszeit, die sie/er verschenken und gestalten kann. Und: auch die Idee – der rollende Apfel, um noch einmal darauf zurückzukommen – kostet nichts und man kann sie auch nicht kaufen. Das ist doch schon etwas.

Kristine Tornquist und Jury Everhartz gründeten *sirene* als Uraufführungsmotor. Seit 2000 wurden 46 Opern und Kurzopern sowie eine Reihe experimenteller Projekte initiiert und uraufgeführt. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Zusammenarbeit mit in Österreich arbeitenden AutorInnen, KomponistInnen, KünstlerInnen und Ensembles.

www.sirene.at