

thema

Freies Musiktheater in Wien

Allgemein mit Spannung, großer Anerkennung und Wohlwollen bedacht wurde der Zusammenschluss einer Plattform zeitgenössischer Musiktheatergruppen in Wien – öffentlich sichtbar durch ein zweitägiges Festivalformat namens *13* in der Expeditihalle der ehemaligen Ankerbrotfabrik im Herbst 2012, vom Sirene Operntheater mit dem Geschenk eigener Mittel initiiert.

In diesem Sinn gibt auch das vorliegende Thema der *gift* dieser Plattform Raum für Darstellung und öffentliche Selbstreflexion, für die sich Mitglieder der Plattform mit Ideen und Beiträgen in die Redaktion einbrachten – obwohl sich viele der Künstler_innen zum Zeitpunkt der Erstellung der Ausgabe mitten in Produktionsprozessen befanden.

Das Resultat ist ein komisch-ernst historischer Einstieg von Markus Kupferblum zur Genese des Verhältnisses von Politik und Musiktheater, gefolgt von einem kulturpolitisch (selbst-)kritischen Parforceritt der ‚Stationen‘ der freien Musiktheaterszene in Wien von Thomas Desi. Als Intermezzo befragt Jürgen Bauer im Retro-bourgeois Gestus das Publikum als Huster_innen, Raschler_innen und Schmatzer_innen – eine nicht ganz genrespezifisch, eher allgemeine

Typologie des Hustens im Theater. Stephan Lack stellt das von Kristine Tornquist und Jury Everhartz herausgegebene Buch *Fragen an das Musiktheater* vor – er liest es ebenfalls als eine öffentliche Selbstverständigung. Diese wird fortgeführt in einem E-Mail-Forum, in dem Georg Steker, Markus Kupferblum, Michael Scheidl, Jury Everhartz und Kristine Tornquist über Ironie, Katharsis, Geld, Publikum, Sinn, Ort und Politik im Musiktheater diskutieren. Im Zeitfenster porträtiert Jury Everhartz den gefeierten wie umstrittenen historischen Granden eines neuen Musiktheaters Hanns Eisler. Und unter dem Titel *Labor oder Fließband* widmet sich ein aktuelles Buch von Rainer Simon dem Thema Produktionsbedingungen im freien Musiktheater – vorgestellt von Jürgen Bauer.

Die versammelten Texte erheben in keiner Weise einen Anspruch auf Repräsentation oder Vollständigkeit: To Be Continued.

Website der Plattform Musiktheater Wien:
www.musiktheater.at

Fragen an sich selbst

Stephan Lack

Neue Opern- und Musiktheaterformen haben es in Wien immer noch schwer, sich neben dem Repertoirebetrieb der großen Opernhäuser zu behaupten. Dass sich die freie Musiktheaterszene trotzdem vielfältig und erstaunlich selbstbewusst zu präsentieren weiß, beweist das Buch *Fragen an das Musiktheater*.

„Man verlangt viel von neuer Oper und gesteht ihr wenig zu“, heißt es im Vorwort von Irene Suchy. Wie hoch die eigenen Ansprüche der Theaterschaffenden an sich selbst und das Musiktheater sind, lässt sich hier in Interviewform nachlesen. Im Rahmen der 2011 erfolgten Gründung des Ver-

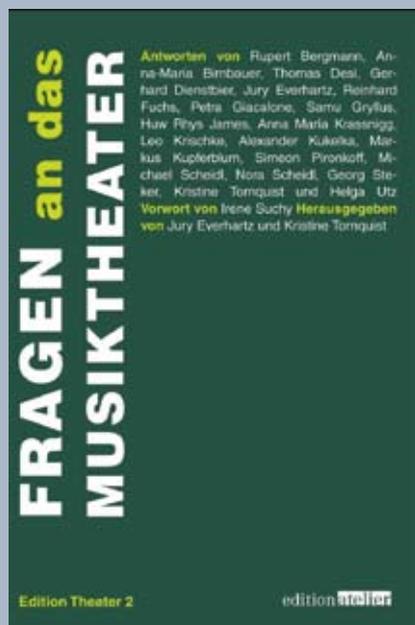
bandes der freien Wiener Musiktheater formulierten die Herausgeber Jury Everhartz und Kristine Tornquist – ihrerseits feste Größen innerhalb der Wiener Musiktheaterlandschaft – sechzehn Fragen an die Gruppen des neuen Netzwerks. Das Ergebnis ist nicht nur ein Einblick in Arbeitsprozesse und Produktionsbedingungen der vierzehn portraitierten Musiktheater, sondern vielmehr auch eine sehr persönliche Auseinandersetzung der Befragten mit der Kunstform an sich. Viel erfährt man hier über künstlerische Lebenswege (die Wege zum Musiktheater sind mannigfaltig) und die diversen Verständnisse von dem, was Musiktheater sein kann und darf. Lesenswert ist u.a. wie Tornquist das Spannungsfeld zwischen ihrer Arbeit als Librettistin und Opernregisseurin beschreibt oder Zoon Musiktheater-Gründer Thomas Desis lustvolle Abrechnung mit der Gattung Oper – eine von mehreren Sichtweisen zu der „Glaubensfrage“ Oper oder Musiktheater?

Ein großer Teil des Buches widmet sich freilich der kulturpolitischen Situation der Wiener freien Musiktheaterszene, deren Unterfinanzierung, die Subventionsvergabepolitik der letzten Jahre und dem augenscheinlichen Missverhältnis zu den großen Opernbetrieben. Erfreulich ist das Ausmaß an Selbstbewusstsein und Zuversicht, das die Theaterschaffenden diesen Produktionsschwierigkeiten entgegensetzen. „Das Publikum, das in jedem unserer

Träume unausgesprochen in Sonderzahlen mit uns zuschaut und gespannt verfolgt, was wir mitzuteilen haben, weiß das in den meisten Fällen nur noch nicht“, schreibt etwa Thomas Desi augenzwinkernd. Momente der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Positionierung und dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Stellenwert des Musiktheaters im Allgemeinen sind indes rar. Das liegt natürlich auch an dem verwendeten Mittel des Fragekataloges; zwar decken die insgesamt 16 Fragen einen breiten Themenkomplex ab, unbequeme Fragestellungen und präzises Nachfragen sind so aber nicht möglich. Vielleicht wären hier individuelle Interviews – wie sie für das ebenfalls in der Edition Atelier erschienene Vorgängerbuch *Fragen an das Theater* geführt wurden – ergiebiger, wenngleich auch aufwendiger gewesen. Nichtsdestotrotz muss man den meisten Musiktheaterschaffenden zu gute halten, dass sie die Publikation nicht als Plattform, sondern vor allem für eine intensive Selbstreflexion der eigenen Arbeit nutzen. Insofern hat Sven Hartberger Recht, wenn er im Nachwort meint, dass die aus dem Buch gewonnen Erkenntnisse für die Musikszene selbst wohl wichtiger sind als für ihr Publikum. ||

Everhartz, Jury & Tornquist, Kristine (Hg.): *Fragen an das Musiktheater*. edition atelier (2012)

Stephan Lack ist Autor aus Wien





Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage?

Die in der Wiener Musiktheaterplattform zusammengeschlossenen Künstler_innen produzieren gerade auf Hochtouren, dennoch fanden einige von ihnen Zeit für eine E-Mail-Diskussion über Qualität, Publikum bis hin zur Katharsis. Mit Georg Steker (progetto semiserio), Markus Kupferblum (Schlüterwerke), Michael Scheidl (netzzeit), Kristine Tornquist und Jury Everhartz (sirene Operntheater)

Publikum und Qualität

Georg Steker: Sprechen wir über Qualität und Inhalt, über gutes und schlechtes Theater.

Markus Kupferblum: Benötigen wir so ein absolutes Urteil, wenn wir arbeiten? Wer sollte das fällen? Ich denke, das Publikum weiß, was es sich antut. Bleiben die Zuschauer_innen aus, muss die Gruppe wohl umdenken, denn findet eine Gruppe kein Publikum, kann sie ihre Botschaft auch nicht übermitteln.

Steker: Das Publikum ist nicht ein „wissendes Einheitswesen“. Erstens verändert es sich dauernd. Zweitens gibt es

viele Rahmenfaktoren (Festival-Teilnahme, Koproduktionen, Gastspiele, Spielstätten), die das Publikum mitbestimmen. Ich produziere gerade mit progetto bei den Wiener Festwochen. Wir sind ausverkauft einen Monat vor der Premiere, ich hab noch nicht einmal eine Aussendung gemacht. Welches Publikum wird wohl in den Vorstellungen sitzen? Vielleicht ist es gut, sich immer wieder einem „fremderen“ Publikum zu stellen, als dem „eigenen“! Und ja, Qualität ist meines Erachtens beurteilbar.

Michael Scheidl: Die Frage bleibt: Wer beurteilt das? Wir sind gerade damit konfrontiert, dass wir vom Publikum geliebt und von den Fachleuten in Stücke gerissen worden sind.

Kupferblum: Meiner Meinung nach haben Kritiker_innen nicht nur die Funktion, Künstler_innen Anerkennung zu geben, sondern im Idealfall auch, das Publikum zu bilden. Das Schlimmste ist, wenn sie überhaupt nicht schreiben. Unfaire und tendenziöse Kritiken sind ärgerlich. Aber eine starke Kontroverse ist letzten Endes auch für die verrissenen Künstler_innen positiv, weil sie dadurch in Erinnerung bleiben.

Scheidl: Wir bemühen uns um ein neugieriges Publikum: „Erst gingen die Leute ins Kino, um Filme zu erleben. Das war toll. Dann begannen die Cineasten das Kino zu okkupieren und von Stund' an war jeder ein Experte und wichtig war es nur mehr über den jeweiligen Film NACHER diskutieren zu können. Der Film selber wurde völlig egal – ob er gut oder schlecht war, er war nur mehr Anlass für den Cineasten, um sich selbst in Szene zu setzen.“ (Paul Virilio). Das Publikum, das hier beschrieben wird, gibt es natürlich auch am Theater – die Theatrasten. Die interessieren uns immer weniger. Die gehen auch immer weniger ins Theater, weil die müssen sich ja jetzt das Theater anschauen, das sie sich selbst herangezüchtet haben.

Kristine Tornquist: Seit wir unsere Stücke immer auch in den Kontext von Rahmenveranstaltungen stellen, also Ausstellungen, Reden und Nachtkonzerte machen und eine nette open-end-Bar führen, hat sich der Kontakt mit dem Publikum intensiviert. Wir bekommen nach den Vorstellungen auch viel persönliches Feedback, E-mails mit Privatkritiken und – seit wir einmal öffentlich gemacht haben, dass die Grundidee für ein Projekt von einem uns damals unbekanntem Herrn aus dem Publikum kam – laufend Vorschläge für nächste Projekte. Da wir Opern „für uns“ und unsere Künstler_innenfreunde machen, ziehen wir offenbar auch ein Publikum an, das uns in der Geisteshaltung ähnelt.

Kupferblum: Natürlich ist das Publikum immer dynamisch und lebendig. Aber wir auf der Bühne sind es, die eine Atmosphäre schaffen und das Publikum in Schwingung bringen. Ich hätte am liebsten ein Theater. Das macht für mich am ehesten Sinn. Erstens schafft es eine Identität für das Publikum, eine Heimat für die Künstler_innen und es ist überdies

noch billiger. Ich finde aber auch, dass fixe Institutionen unverhältnismäßig hoch gefördert werden im Vergleich zur freien Szene, oder diese eben unverhältnismäßig niedrig. Würde die Stadt Wien sich offen zu einer freien Szene bekennen, müsste sie diese nicht nur „fördern“, sondern – wie alle anderen Institutionen auch – finanzieren! Ich spreche daher lieber von Kunstfinanzierung als von „Förderung“.

Scheidl: Ich stimme Markus zu, glaube aber persönlich, dass der Trend von den fixen Häusern weg geht. Aber das ist halt auch mein Credo. Das Problem ist: Fixe Häuser haben höhere Fixkosten (nomen est omen). Aber mobiles Theater, also solches, das keine IMMOBILIE besitzt, ist wohl eher die Zukunft. Daher sollte es dafür auch mehr Geld geben und die festen Häuser sollten auf einige wenige reduziert werden.

Tornquist: Das Schubladisieren von unterschiedlichen Stilvorhaben und ästhetischen Konzepten ist auch so ein Inselproblem. Als Künstler_in scheint man ja im Urwald der Möglichkeiten ein Plätzchen für sich urbar machen zu müssen und der Rest ist dann definiertes Feindesland. Anzuerkennen, dass es viele gleich-wahre Möglichkeiten gibt, die Sache anzupacken, ist offenbar schwer. Eben auch der Ironiefaktor. Wir zum Beispiel arbeiten ohne Ironie – das wird dann schnell als altmodisch und naiv verbucht, wobei es das nicht ist – die Hintergedanken sind halt auf der Bühne nicht offen ausgestellt, sondern bleiben im Konzeptstadium verborgen.

Jury Everhartz: Wer hat eigentlich gesagt, dass wir immer modern sein sollen? Dass man immer alles neu machen muss? Und das auch noch im Theater, wo ja nichts von dem bleibt, was man macht.

Kupferblum: Jury, wir sind eine Generation von Waisenkindern. Die 68er-Generation hat zuerst versucht, ihre Väter zu töten, dann ihre Söhne. Sie selbst haben oft hervorragende Arbeit geleistet und mit ihren Produktionen bisweilen auch Theatergeschichte geschrieben, aber sie haben ihr Wissen der nächsten Generation verwehrt und die Institutionen bis ins hohe Rentenalter an sich gerissen. Deshalb tun sich viele Künstler_innen unserer Generation so schwer, einen Platz

77 Wenn das Publikum klatscht, ist es erleichtert, dass es nicht selbst sterben musste oder mit der Waffe bedroht wurde – und doch dabei war. 44

zu finden und eine eigene Sprache. Einige wollen unbedingt alles neu erfinden oder imitieren ihre großen Vorbilder, viele zerbrechen an ihren Idealen und andere fallen dem Zynismus anheim, der aus der Befindlichkeit der Waisenkinder entsteht, die ungeliebt sind.

Tornquist: Ich bin dafür, die Begriffe neu, modern und modisch auseinander zu halten. Den modischen Versuchungen (z. B. derzeit Projektionen großer Gesichter, Müllbühne à la Schlingensiefel, Versuchsanordnungsdramaturgie, reality performance ...) sollte man lieber nicht erliegen, die Moderne ist glücklicherweise längst gegessen, aber nach etwas zu suchen, in dem man die kulturellen Informationen, die man selbst aufsaugt, und Ereignisse aus dem eigenen Leben eigenwillig und kühn neu kombiniert, finde ich schon wichtig. Dafür braucht man alle diese Kindertalente: Suchen, Finden, Basteln, Lernen.

Katharsis?

Kupferblum: Am Tag, an dem ich aufhöre zu lernen, muss ich wohl meinen Beruf wechseln. – Gibt es Katharsis?

Tornquist: Mich beschäftigt dabei das Opfer sehr. In gewisser Weise, offen oder verdeckt, muss – im ernstesten Theater – auf der Bühne immer etwas geopfert werden. Klassische Opernbühne: jemand stirbt! Am besten eine Identifikationsfigur. Wenn das Publikum klatscht, ist es erleichtert, dass es nicht selbst sterben musste oder mit der Waffe bedroht wurde oder einfach nur sich offenbaren musste – und doch dabei war. Dieser Sprint durch die Gefühls- oder Gedankenjagd, die in der Oper gern mal vernachlässigt wird, ist Katharsis. Man ist gestorben, hat erlebt und kann im idealen Fall über sich selbst lachen. Ich versuche als Regisseurin immer, Katharsis herzustellen.

Kupferblum: Für jeden Theatermenschen ist die Katharsis das Hauptziel, die der Künstler_innen und v. a. die des Publikums ... aber können wir das? Was müssen wir tun, um die Menschen auf eine Botschaft vorzubereiten? In der Commedia

dell'Arte sagte man, man müsse die Leute zuerst zum Lachen bringen, denn wenn sie lachen, haben sie keine Angst mehr, und wenn sie keine Angst mehr haben, sind sie offen und wenn sie offen sind, kann man mit der Botschaft kommen.

Steker: Für mich ist es in den Arbeiten das Hauptziel, nicht zur Erkenntnis zu verhelfen. Ich maße mir nicht an, der Erkenntnis selbst schon näher zu sein. Nein. Das bloße Zeigen des vielleicht Verschütteten, das Thematisieren des Verschlusenen (in der Seele jedes/jeder Einzelnen). Das „Mitfühlen lassen“ ist der emotionale Einblick, aber keine Erkenntnis. Wenn, dann eine Ahnung im Sinne des Verstehens.

Tornquist: Die Grundausbildung zum Menschsein, die alle unterschiedslos durchlaufen, besteht darin, dass man Mimik und Körpersprache lesen und nachfühlen lernt, emotionale Grundmuster erkennt, und aus einfachen Symbolen Gedankengänge nachvollziehen kann. Mehr braucht das Publikum eigentlich nicht. Oder sagen wir: mehr braucht ein/e Regisseur_in nicht, er/sie muss nur noch die Erinnerung an und den Zugang zu dieser menschlichen Basis haben, und darf sie nicht durch seine handwerkliche und theaterwissenschaftliche Bildung überdeckt haben. Damit kann man die meisten Zusammenhänge und Gedanken schon darstellen. Mich reizt die Vorstellung, ein Theater zu machen, das weder die Konzeptionsgeschichte noch den europäischen kulturellen Hintergrund braucht, um verstanden zu werden. Und damit meine ich nicht, dass wir uns eine andere Kultur shoppen, sondern dass wir eben zurückgehen und die Symbole so gut wie möglich selbst herstellen und nicht leihen, zitieren, downloaden und updaten ... Ein hoher Anspruch, den man nicht immer einhalten kann.

Steker: Betreffend der klaren Lesbarkeit von Mimik und Gestik sind wir im Gesangstheater aber grundfalsch. Man schaue die Mimik der Sänger_innen! Singen ist sehr selten mit natürlicher Mimik gemacht (und auch schwierig, weil man Räume stimmlich füllen muss und nicht unter der Duschsche singt). Weit aufgerissenen Münder dienen der Funktion, nicht aber unbedingt der Emotion. Ein Close Up eines Sängers ließe emotionale Extremzustände vermuten, die der

transportierte Inhalt (Text) aber meist nicht darstellt. Und die Gestik? Da ist gerade die Oper ein Feld der Künstlichkeit, hinter der kein seelisch/emotionaler Movens spürbar ist. Daher lädt das Gesangstheater eher ein, emotionale Distanz zu schaffen. Ergebnis kann sein, dass die Zuseher_innen zu Zuhörer_innen werden und die Musik die emotional leitende Funktion einnimmt. Zu wenig, meines Erachtens.

Tornquist: Die Sänger_innen, mit denen ich arbeite, können auch anders. Die pathetische Gestik und Mimik ist heutzutage keine Grundvoraussetzung mehr für einen schönen Ton.

Steker: Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage? Denke ich nicht. Spannend wäre in dem Zusammenhang einmal IN einer Kläranlage zu produzieren.

Das Ideale und die Ironie

Kupferblum: Nicht klären, sondern zu einer Erkenntnis verhelfen. Einer der wesentlichen Gründe, warum ich meine Arbeit so liebe, ist die fast tägliche Erkenntnis, dass wir Menschen alle sehr ähnlich sind in unseren Sehnsüchten, unseren Urteilen, unseren Ängsten und unseren schlechten Gewohnheiten, so verschieden unsere Kultur auch sein mag, so unterschiedlich unsere Lebenswirklichkeit und unser soziales Niveau. Alle Menschen verstehen sofort, was ein einfacher Arbeiter erträumt, ein reicher Mann fürchtet, ein Angeber vorzugeben versucht, welche Wahrheiten in den unterschiedlichen Menschen stecken. Im Theater können wir dadurch das Gemeinsame stärken und das Trennende zurückdrängen.

Links: Sirene Operntheater: Das Krokodil, Jugendstiltheater, 2004 © Udo Starnegg. Rechts: Markus Kupferblum: Antwort auf einen ungeschriebenen Brief, Akko/Israel, 2010 © Yair Jungman





Links: Zoon: Das Budapest Verhör, 2011 © Barbara Pálffy. Rechts: netzzeit: Amazonas a queda do céu! 2010 © Regine Körner

Everhartz: Wie soll man denn vom Anspruch lassen, die Welt zu verbessern? Die Perspektive des Theaters ist immer die ideale, selbst da, wo sie sich des Vergeblichen annimmt. Ich befürchte, dass wir da etwas verloren haben: wo es nicht mehr um das Mitfühlen geht, ist die Ironie schon da. Und ich glaube, wir leben in einer sehr ironischen Zeit. Ironie ist aber ein Sprengsatz, das kann nur noch in die Luft gehen. Da stimmt dann einfach nichts mehr, man hat zwar seinen Spaß, aber selbst der wird dann langweilig.

Ich stimme Markus Kupferblum zu, wenn er die Katharsis einmahnt. In der Aufklärung war damit gemeint, Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, nicht mehr unangreifbare Götter. Mit denen das Publikum mitfühlen kann. Natürlich wird so das Theater zur moralischen Anstalt, aber es ist eine der letzten, die es gibt, außer der Freiwilligen Feuerwehr.

Kupferblum: Sind diese Fragen wesentlich oder sind sie der verzweifelte Versuch, einer vollkommen sinnlosen Betätigung den Anschein von Lauterkeit zu geben?

Steker: Eine ehrliche Frage. Solange sie nicht nur dazu dient, die von diesem Zweifel ebenso Betroffenen auf einen neuen Schein-Sinn durch gegenseitige Vergewisserung einzuschwören. Ich halte das Erschaffen und in Formen Gießen von Inhalten und brennenden Fragen für keineswegs sinnloses Tun. Eine größere Gesellschaftsrelevanz täte ich der Arbeit aber auch nicht zuschreiben.

Tornquist: Die Frage sitzt! Jaja, könnte schon sein. Ich habe jedenfalls bemerkt, dass wir untereinander kaum über inhaltliche Fragen sprechen, höchstens im allerkleinsten Kreis, und mich gefragt, ob es daran liegt, dass man irgendwie auf eine Insel gespült wurde und nur mit aufwendigem Bootsverkehr noch unsere Kommunikation betreiben kann – Einzelbesuche auf den Inseln des persönlichen Stils. Jury und ich sind aber eher zum Schluss gekommen, dass es daran liegt, dass man sich so hinter seinem ironischen Ansatz versteckt – und Ironie ist ja immer schwer verhandelbar. Man kann immer nur sagen: eh schon wissen, das ist um diese drei Ecken herum gedacht. Allerdings bleibt dann doch verborgen, was hinter den drei Ecken so stattgefunden hat. Ironie ist eine rhetorische Figur der Verstellung. Aber damit distanzieren sich die Künstler_innen vom Ernst des Themas, und auch vom Ernst des Metiers. Ironie oder Ernst? Aus Einzelgesprächen weiß ich aber, dass es sehr wohl Bedarf nach „Ernst und Marmor“ gibt, nicht bei allen, aber bei vielen.

Kupferblum: Ich halte mir diese Frage immer vor Augen! Aber eine Antwort wage ich nicht zu geben. Bei mir ist es jedenfalls immer Ernst und Marmor. Ich taue nicht zum Zynismus, sogar die Ironie fällt mir schwer und sie langweilt mich zutiefst. Das Leben ist zu kurz, als sich mit Zyniker_innen zu unterhalten.

Everhartz: Es gibt vielleicht einen wesentlichen Unterschied in der Auffassung, wie man Theater macht. Macht man es



nämlich allein, auf sich bezogen, oder ist das auch ein gemeinsamer Prozess, den man da betreibt? Und warum ist es dann so, dass im Theater heute so eine monomanische Unruhe waltet? Ich pflichte Helga Utz bei, das Drama entsteht aus der Deformation. Das Drama des Einzelnen, des Autors, der etwas Wahres sagt. Und wahr ist immer nur Deformation. Aber Theater ist nicht nur eine literarische Metapher, für mich hat es auch mit der Schönheit der Larven in der Pfütze zu tun. Eine kommunikative Schönheit, würde ich einmal sagen. Und dabei zuzuschauen, wie die Pfütze trocknet, hat alle dramatische Wucht der Welt.

Tornquist: Braucht man also Wut oder Mut?

Kupferblum: Mut!

Steker: Na sicher.

Scheidl: Nona.

Everhartz: Theater hat eigentlich immer mehr mit Angst als mit Mut zu tun.

Kupferblum: Singt man, um einander Mut zu machen?

Steker: In Revolutionen! Haben wir eine? ||

www.musiktheater-wien.at

Jury Everhartz

lebt als Komponist, Organist und Dirigent in Wien, Organist und Chorleiter in Mariahilf und St. Augustin. Mitbegründer des sirene Operntheaters (www.sirene.at), Tätigkeit als Kurator u. a. für das bmukk, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Wiener Staatsoper.

Markus Kupferblum

ist Opern- und Theaterregisseur, Autor und Clown. Er ist Gründer des Totalen Theaters in Wien und Experte für Commedia dell'Arte und Maskentheater. Bekannt ist er für seine spartenübergreifende Arbeit zwischen Oper, Zirkus, Theater und Film. Im Feb. 2012 rief er gemeinsam mit Bernd C. Sucher den Europäischen Theatertag für Toleranz ins Leben. Im Februar 2013 gründete er das Musiktheaterensemble Schlüterwerke, das ohne öffentliche Förderung nach dem Prinzip pay as you can regelmäßig hochpolitische Produktionen zeigt. www.kupferblum.com

Michael Scheidl

Schauspielstudium am Max Reinhardt Seminar, Arbeiten als Schauspieler, Regisseur und Produzent in Österreich und Deutschland am Theater, in Film und Fernsehen, 1984 gründet er die Produktionsorganisation netzzeit, seit 2000 inszeniert er immer mehr Musiktheater der Gegenwart. www.netzzeit.at

Georg Steker

erhielt seine erste künstlerische Ausbildung bei den Wiener Sängerknaben, Studienabschluss der Wirtschaftsgeschichte 2001, Gesangstudien an den beiden Musikuniversitäten in Wien, Post Graduate Studium für Kulturmanagement in Wien, 2001 Gründung der Company progetto semiserio mit Andreas Leisner, Produktionsleiter für international agierende Musik- und Theaterinstitutionen in Österreich (Schauspielhaus Wien, Linz09, Wiener Festwochen, Österreichischer Komponistenbund, sirene Operntheater etc.). www.progettosemiserio.at

Kristine Tornquist

Goldschmiedlehre und Metallbildhauerei-Studium; seither kreist sie frei zwischen Bildender Kunst, Theater, Texten und Denken. Mitbegründerin des sirene Operntheaters (www.sirene.at), schrieb 30 Libretti, die vertont wurden, und inszenierte 41 Opern bzw. Kurzoper.